



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Janina Fernanda Suárez Pinzón

**LOS GRUPOS DE TEATRO
UNIVERSITARIO DE GUAYAQUIL:
CARACTERIZACIÓN Y PROCESOS
CREATIVOS**

**Tese no âmbito do Doutoramento em Sociologia orientada pelos Professores Doutores
José Manuel Mendes e Sílvia Portugal e apresentada à Faculdade de Economia da
Universidade de Coimbra.**

Dezembro de 2021

Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

LOS GRUPOS DE TEATRO
UNIVERSITARIO DE GUAYAQUIL:
CARACTERIZACIÓN Y PROCESOS CREATIVOS

Janina Fernanda Suárez Pinzón

Tese no âmbito do Doutoramento em Sociologia orientada pelos Professores
Doutores José Manuel Mendes e Sílvia Portugal e apresentada à Faculdade de
Economia da Universidade de Coimbra.

Dezembro de 2021

Dedicatoria

Página a tu nombre

Epígrafe

Solo nos queda una institución que puede hacer del teatro un fenómeno de expresión artístico-social: la Universidad. De esto se desprende que la Universidad debería crear un teatro tan fuerte, en cuanto a acción social y económica, que fuera competitivo, tejiendo una red nacional, no para destruir el sistema sino para obligarlo a reestructurarse. Formar la gente de teatro y las condiciones para arremeter contra las falsedades del sistema; arremeter no sólo con su creatividad y su solidez intelectual; sino también con su popularidad y fuerza económica.

Raúl Zermeño (1975)

Resumen

LOS GRUPOS DE TEATRO UNIVERSITARIO DE GUAYAQUIL: CARACTERIZACIÓN Y PROCESOS CREATIVOS

La presente investigación parte del objetivo general que fue mostrar circunstancias y motivaciones del estudiante-actor de los grupos de teatro universitario en Guayaquil (Ecuador) para comprender porque atribuyen sentido y valor a una práctica artística amateur. Se tuvo como objeto de estudio los procesos de co-creación que se vivencian en los grupos más representativos de la ciudad: Teatro Arawa de la Universidad de Guayaquil, Teatro Katharsis de la Universidad Politécnica Salesiana, Grupo de Teatro ESPOL de la Escuela Superior Politécnica del Litoral y Tzantza Grande de la Universidad Casa Grande. Para lo cual se implementó una metodología cualitativa enfocada en el desarrollo de retratos sociológicos del estudiantado basados en las premisas de Bernard Lahire. Se recabaron las voces del estudiante-actor en su proceso autodidacta para el despertar de una sensibilidad estética y un autoconocimiento al tener al teatro como una herramienta terapéutica. En el análisis de la Creación Colectiva el punto de partida fueron los postulados de Teresa Marín García y Cecilia Almeida Salles. Además se estructuró un diseño de tipo experimental para darle significado a los hábitos y el entorno familiar como circunstancias que facilitaron la integración del estudiante-actor en los grupos. De igual forma se evidenció que el gusto, pasión y prestigio son motivaciones para que el estudiante-actor permanezca en los grupos de teatro universitario. Otro de los aportes de la investigación fue la relación que se establece entre los grupos de teatro universitario con el abordaje de la formación de públicos debido a que es una experiencia significativa que contribuye a vencer barreras simbólicas o asimetrías sociales, siendo una gestión innovadora y formativa de los públicos culturales. Se concluyó que el involucramiento del estudiante-actor con las artes escénicas da como beneficio una plenitud y felicidad durante su vida universitaria facilitando la integración, promoción social, reafirmación de la identidad grupal, evasión, goce intelectual, diversión y aprendizaje no formal del teatro. Lo anterior se plasma en lo que se denominó *Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor* dividido en tres etapas: Iniciación, Permanencia y Profesionalización en las cuales cada estudiante-actor es partícipe en la creación, producción, circulación, difusión y disfrute de las piezas teatrales de los grupos de teatro universitario.

PALABRAS CLAVE: Teatro Universitario, procesos creativos colectivos, retratos sociológicos, participación, desarrollo de públicos.

Resumo

GRUPOS DE TEATRO UNIVERSITÁRIO DE GUAIAQUIL: CARACTERIZAÇÃO E PROCESSOS CRIATIVOS

Esta investigação baseia-se no objetivo geral de mostrar as circunstâncias e motivações do estudante-ator nos grupos de teatro universitário em Guayaquil (Equador), a fim de compreender porque atribuem significado e valor a uma prática artística amadora. O objeto de estudo foram os processos de co-criação vividos nos grupos mais representativos da cidade: Teatro Arawa da Universidade de Guayaquil, Teatro Katharsis da Universidade Politécnica Salesiana, Grupo de Teatro ESPOL da Escola Superior Politécnica do Litoral e Tzantza Grande da Universidade Casa Grande. Foi implementada uma metodologia qualitativa centrada no desenvolvimento de retratos sociológicos dos estudantes com base nas proposições de Bernard Lahire. As vozes do estudante-ator foram recolhidas no seu processo autodidático para o despertar de uma sensibilidade estética e autoconhecimento, utilizando o teatro como instrumento terapêutico. Na análise da Criação Coletiva, o ponto de partida foram os axiomas de Teresa Marín García e Cecilia Almeida Salles. Além disso, foi estruturado um desenho experimental para dar sentido aos hábitos e ao ambiente familiar como circunstâncias que facilitaram a integração do estudante-ator nos grupos. Foi também demonstrado que o gosto, a paixão e o prestígio são motivações para que o estudante-ator permaneça nos grupos de teatro universitário. Outra contribuição da investigação foi a relação estabelecida entre os grupos de teatro universitário e a abordagem à formação de públicos, pois se trata de uma experiência significativa que contribui para ultrapassar barreiras simbólicas ou assimetrias sociais, sendo uma gestão inovadora e formativa de públicos culturais. Concluiu-se que o envolvimento do estudante-ator com as artes cênicas proporciona como benefício uma plenitude e felicidade durante a sua vida universitária, facilitando a integração, promoção social, reafirmação da identidade grupal, evasão, prazer intelectual, diversão e aprendizagem não formal do teatro. O acima exposto está consubstanciado no chamado Ciclo de Envolvimento do Estudante-Ator, dividido em três fases: Iniciação, Permanência e Profissionalização, em que cada estudante-ator participa na criação, produção, circulação, divulgação e fruição das peças teatrais dos grupos de teatro universitário.

PALAVRAS CHAVE: Teatro universitário; processos criativos coletivos; retratos sociológicos; participação; desenvolvimento dos públicos.

Abstract

GUAYAQUIL'S UNIVERSITY THEATER GROUPS: CHARACTERIZATION AND CREATIVE PROCESSES

The present research starts from the general objective which was to show circumstances and motivations of the student-actors of the university theater groups in Guayaquil (Ecuador) to understand why they attribute meaning and value to an amateur artistic practice. The object of study was the co-creation processes experienced in the most representative groups of the city: Teatro Arawa of the Universidad de Guayaquil, Teatro Katharsis of the Universidad Politécnica Salesiana, Grupo de Teatro ESPOL of the Escuela Superior Politécnica del Litoral and Tzantza Grande of the Universidad Casa Grande. For which a qualitative methodology focused on the development of sociological portraits of the student body based on Bernard Lahire's premises was implemented. The voices of the student-actor in his self-taught process were collected for the awakening of an aesthetic sensibility and self-knowledge by having theater as a therapeutic tool. In the analysis of the Collective Creation, the starting point was the postulates of Teresa Marín García and Cecilia Almeida Salles. In addition, an experimental design was structured to give meaning to the habits and the family environment as circumstances that facilitated the integration of the student-actor in the groups. Likewise, it was evidenced that taste, passion and prestige are motivations for the student-actor to remain in the university theater groups. Another contribution of the research was the relationship established between the university theater groups and the approach to the formation of audiences because it is a significant experience that contributes to overcome symbolic barriers or social asymmetries, being an innovative and formative management of cultural audiences. It was concluded that the involvement of the student-actor with the performing arts gives as a benefit a fullness and happiness during their university life, facilitating integration, social promotion, reaffirmation of group identity, evasion, intellectual enjoyment, fun and non-formal learning of theater. The above is embodied in what was called the Cycle of Student-Actor Involvement divided into three stages: Initiation, Permanence and Professionalization in which each student-actor is a participant in the creation, production, circulation, dissemination and enjoyment of the theatrical pieces of the university theater groups.

KEYWORDS: University Theater, collective creative processes, sociological portraits, participation, audience development.

Lista de siglas

Sigla	Significado
ANAE	Asociación Nacional de Artistas Escénicos
ANTUPE	Asociación Nacional de Teatro Universitario y Politécnico del Ecuador
ASCUN	Asociación Colombiana de Universidades
ASONATU	Asociación Nacional de Teatro Universitario
ASU	Asociacionismo Salesiano Universitario
BCE	Banco Central del Ecuador
Ceaaces	Consejo de Evaluación, Acreditación y Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior
CES	Consejo de Educación Superior
CCE	Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión
CCNG	Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas
ENTEPOLA	Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano
ENTUPE	Encuentro Nacional de Teatro Universitario y Politécnico del Ecuador
ENTU	Primer Encuentro de Teatro Universitario
ENTUN	Encuentro Nacional de Teatro Universitario
ESPOL	Escuela Superior Politécnica del Ecuador
FAAL	Festival de Artes al Aire Libre
FACSO	Facultad de Comunicación Social
FIAVL	Festival de las Artes Vivas de Loja
FIARTES-G	Festival Internacional de Artes Escénicas Guayaquil
GAD	Gobierno Autónomo Descentralizado
ILIA	Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes
ITAE	Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador
ITV	Instituto Superior Universitario de Estudios de Televisión
LOES	Ley Orgánica de Educación Superior
Microteatro GYE	Microteatro Guayaquil
MCyP	Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador
PBI	Producto Bruto Interno
RUAC	Registro Único de Artistas y Gestores Culturales
UArtes	Universidad de las Artes

UBEP	Unidad de Bienestar Superior Estudiantil y Politécnico
UCE	Universidad Central del Ecuador
UEES	Universidad de Especialidades Espíritu Santo
UG	Universidad de Guayaquil
UCSG	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil
UPS	Universidad Politécnica Salesiana
UCG	Universidad Casa Grande
UMNG	Universidad Militar Nueva Granada
UCV	Universidad Central de Venezuela
UNIMET	Universidad Metropolitana
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UNESUM	Universidad Estatal del Sur de Manabí
UTM	Universidad Técnica de Manabí
ULVR	Universidad Laica Vicente Rocafuerte
UVS	Unidad de Vinculación con la Sociedad
Senescyt	Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación
TCA	Teatro Centro de Arte
TEC	Teatro Experimental de Cali
TEU	Teatro Experimental Universitario de San Andrés
TEU	Teatro Experimental Universitario
TO-I	Teatro de Operaciones de Ingeniería
TSA	Teatro Sánchez Aguilar
T.U.	Teatro Universitario
TUC	Teatro Universidad Católica de Santiago de Guayaquil

Lista de tablas

Nombre de la tabla	Página
Tabla 1 - Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor en los grupos de teatro universitario	217

Índice

Introducción	15
Capítulo 1 - Procesos creativos colectivos en los grupos de teatro universitario.....	23
1.1 Creación Colectiva y la perspectiva del proceso creativo	32
1.1.1 Co-creación y creatividad	39
1.2 Niveles de interactividad y control creativo	44
1.3 Estrategias para implicar y desarrollar públicos	48
1.4 Prosumidores y gustos omnívoros.....	56
Capítulo 2 - Notas metodológicas y presentación del trabajo de campo	65
2.1 Justificación de la investigación	65
2.1.1 Preguntas de investigación.....	66
2.1.2 Estudios de caso	68
2.1.3 Definición de los objetivos e hipótesis de la investigación.....	70
2.2 Técnicas de recolección y análisis de datos	71
2.3. <i>Engagement</i> en territorio ecuatoriano	73
Capítulo 3 - Contextualización del teatro en Latinoamérica y el Ecuador	85
3.1 Creación Colectiva en el Teatro Latinoamericano del Siglo XX	85
3.1.1 Nuevo Teatro Ecuatoriano.....	90
3.2 Teatro Universitario en Latinoamérica: orientación popular y compromiso social.....	93
3.2.1 Colombia: teatro militante creador de trabajos colectivos.....	97
3.2.2 Bolivia: teatro aplicado para la formación artística.....	99
3.2.3 Venezuela: teatro para la educación cívica	100
3.2.4 Ecuador: teatro de la autogestión hecho por amateurs	102
Capítulo 4 - Caracterización del estudiante-actor en grupos de teatro universitario	123
4.1 Estudiante-actor en su iniciación	127
4.2 Estudiante-actor y su permanencia	132
4.3 Estudiante-actor hacia la profesionalización	136
4.4 Retratos sociológicos	142
4.4.1 G1 Teatro Arawa	142
4.4.2 G2 Teatro Arawa	146
4.4.3 G3 Teatro Arawa	151
4.4.4 G4 Teatro Katharsis	159
4.4.5 G5 Teatro Katharsis	164
4.4.6 G6 Grupo de Teatro ESPOL	168
4.4.7 G7 Grupo de Teatro de la ESPOL	173

4.4.8 G8 Grupo de Teatro de la ESPOL	178
4.4.9 G9 Tzantza Grande	180
4.4.10 G10 Tzantza Grande	187
Capítulo 5 - Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor	195
5.1 Manifiesto de Espectadores Activos.....	195
5.1.1 ¿Nuestras audiencias son pasivas o emancipadas?.....	197
5.2 Confianza, compromiso y respeto: esencia de un grupo de teatro universitario	201
5.3 Fases del <i>Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor</i>	207
5.3.1 Fase de Iniciación del estudiante-actor.....	218
5.3.2 Fase de Permanencia del estudiante-actor	225
5.3.3 Fase de Profesionalización del estudiante-actor	228
Conclusiones y recomendaciones	237
Referencias bibliográficas.....	247
Apéndice	259
Anexos.....	273

Introducción

En algunas circunstancias se asume que los públicos pueden convertirse en co-creadores, co-productores, co-programadores, co-curadores al potenciarse una vinculación afectiva intensa y duradera, de ayuda mutua y de participación en un proyecto común que repercuta en la acogida y debate de propuestas artístico-culturales en la sociedad ecuatoriana. Al darse un cambio de paradigma se contribuiría a la formación de públicos potenciales a través de la mediación o educación artística para diseñar herramientas, habilidades y conocimientos que incidan en la forma en que las personas valoran y se aproximan a bienes, productos o expresiones artísticas y culturales desde cada contexto. Por tanto se crea una oportunidad para que las personas aumenten su capital cultural y tengan una apreciación, motivación y predisposición positiva por las artes.

Al defender esta postura se tiene en mente una tipología de públicos descrita por Colomer (2011): públicos regulares, públicos ocasionales, públicos potenciales y no-públicos. En orden decreciente, corresponden a personas que tienen alto o bajo capital cultural y alto o bajo grado de interés por la oferta artística y la participación cultural, lo que significa que su relación con las actividades y programación de las organizaciones culturales irá de lo frecuente a lo nulo debido a condicionantes simbólicas, físicas, territoriales o económicas.

A partir de los hallazgos sobre el Teatro Universitario en Ecuador donde se los define como un espacio de creación y formación de públicos (Zapata, 2012) esta investigación tuvo por objeto percibir las dinámicas de los procesos creativos colectivos que incidieron en la trayectoria personal del estudiante-actor. Al reflexionar sobre los relatos del estudiantado el objetivo era mostrar las circunstancias y motivaciones por las que las personas se involucraron y permanecieron en los cuatro grupos de teatro universitario: Teatro Arawa, Teatro Katharsis, Grupo de Teatro ESPOL y Tzantza Grande.

Para esta investigación buscamos cuatro contextos sociales en los que se localizó al estudiantado de los grupos de teatro universitario. Tomemos en cuenta que ser un estudiante de una universidad regentada por el Estado era diametralmente opuesto a una universidad privada, porque se asumía que en la segunda universidad habría recibido mayor calidad educativa, roce social y tendría altas alternativas de empleo. Un detalle no menor es que en las universidades en cuestión su oferta académica no incluía carreras de la rama de Artes, lo afín era la carrera de Comunicación.

Los grupos de teatro universitario se volvieron un termómetro para examinar la historia de un ciudadano común que se sumergió en el ámbito escénico, es decir un neófito que se convierte en un público cautivo del consumo cultural, habituado a prácticas artísticas amateurs. El punto de partida fue el acercamiento a un grupo de teatro universitario donde se estimularon saberes y destrezas, lo siguiente fue persistir con vehemencia en una formación teatral autodidacta o reforzada desde la educación no formal desde donde se exploraron diferentes roles en la creación de contenidos, producción artística o de la gestión cultural.

Cada estudiante-actor de los grupos de teatro universitario se concibió como un público potencial que tiene acceso a una práctica artística amateur dentro del campus universitario durante sus estudios de pregrado y que incluso llegan a permanecer en los grupos una vez que egresan de la universidad.

El estudiante-actor que decidió acudir a la convocatoria del grupos de teatro universitario era partícipe del acto creativo aunque paralelamente sobrellevaba sus responsabilidades académicas. A lo largo de cada semestre o antes de ese lapso, el estudiantado se va renovando en los grupos de teatro universitario esto implicaba que en un corto plazo los directores debían retomar sus contenidos para las nuevas camadas.

En el cotidiano de los ensayos, entrenamientos o puestas en escena los directores potenciaron la creatividad a través de una preparación constante para el ensamblaje de obras dando un rol activo al estudiante-actor en el hecho teatral. Como sujeto creador el estudiante-actor se inmiscuyó en el proceso creativo dominando la técnica y el juego dramático, de igual manera aprendió el lenguaje del teatro y se acopló a un colectivo para atender sus demandas con el compromiso necesario para que su relación sea armónica y lleve al bienestar común.

Las circunstancias determinaron el trabajo aplicado por los directores para mantener un ritmo riguroso sin subestimar las capacidades de nadie. Entre los retos comunes de los grupos de teatro universitario estaba la falta de recursos para sostener festivales que les permitieran descubrir su voz propia. En las universidades se discutía si se debía o no pagarle al estudiante-actor ya que entraban en contradicción con el espíritu vocacional del estudiantado. Los grupos autogestionaban recursos para dar mantenimiento a sus espacios de ensayo y equipos técnicos.

La complejidad de las circunstancias y motivaciones recopiladas del estudiantado mostraba que aunque existiera un desfase de conocimientos entre el estudiante-actor lo desafiante del proceso de enseñanza-aprendizaje era lograr una sintonía en los ejercicios y

en las obras de teatro exhibidas. Esto suponía una forma organizativa en cada grupo de teatro y unas estrategias lideradas por su director para llegar a los resultados esperados. Cada estudiante-actor daba el ejemplo y compartía sus saberes para guiar a las otras personas velando que respondan adecuadamente a las consignas del grupo.

En el primer capítulo de la tesis titulado *Procesos Creativos Colectivos en los Grupos de Teatro Universitario* consta la exploración de la literatura y la perspectiva teórica que se construyó para esta investigación. Está la noción mundo del arte de Howard Becker (2008), así como las investigaciones de Teresa Marín García (2009) nos brindaron factores para el análisis de la estructura y dinámicas de los grupos que crean colectivamente. También se acudió a los estudios de la crítica genética de Cecilia Almeida Salles (2011) para entender el proceso de creación de una obra de teatro y la manera en que en esos flujos se transforma la subjetividad del estudiante-actor.

Después se revisó el concepto de estética relacional planteada por Nicolas Bourriaud (2008) y como parte de las prácticas artísticas colaborativas se llegó a una investigación experimental de Antonio Osorio Porras (2016). Destacaron las taxonomías de Pablo Helguera (2011), Suzanne Lacy (1995) y Nina Simon (2010) que distinguen entre colaboración, participación e interactividad.

Cuando se presentaron los relatos de los estudios de caso fue notorio las descripciones de felicidad que experimentaba el estudiantado con su práctica artística amateur. Por ejemplo, el gusto por el teatro debe verse como el resultado de una grupalidad, que es la que proporciona una estructura donde se le da relevancia al esfuerzo y se le garantizan resultados a las personas.

Se constataron similitudes en las características del estudiante-actor de los grupos de teatro universitario con las cualidades de un amateur, según lo planteado por el sociólogo Robert Stebbins (1973) en sus escritos sobre el ocio serio. Es decir que emergió la perseverancia, empeño, esfuerzo personal, identidad social y otros beneficios que son solo posibles de encontrar en actividades que logran una autorrealización o pertenencia.

Esto recordó la relación entre el ocio creativo y las artes escénicas para el disfrute de las audiencias trabajada por el filósofo Manuel Cuenca Cabeza (2010). También se constataron similitudes con las características del amateur de acuerdo con los sociólogos Antoine Hennion (2004) y Simon Frith (2004, 2007). Amateur es una noción vista como una forma de amor o de práctica, esto sirvió para configurar el apego, gusto, placer y formas de comportamiento causadas por la práctica teatral en los grupos universitarios.

El gusto tiene como punto de partida obligatorio al colectivo, bajo una metodología impartida por directores, el acompañamiento de sus técnicas en cada ensayo o sus pautas durante el entrenamiento físico. La directora o director era un mentor, mediador o iniciador en los pasos decisivos de la constitución del gusto en el estudiante-actor. Dependía de esta persona la utilización de métodos, herramientas, reglas y acuerdos para que el estudiante-actor supiera apreciar las cosas buenas de las artes que quizás antes desestimaba.

En el segundo capítulo, *Notas Metodológicas y presentación del trabajo de campo*, se mencionó el camino hecho para delimitar el problema de esta investigación, mismo que ha tenido un trayecto accidentado por la migración de Portugal hacia Ecuador en Latinoamérica. Se explicitaron los mecanismos cualitativos: observación participante, entrevistas, encuestas, *focus group* y el diseño experimental longitudinal que se empleó para recopilar datos desde el año 2017 hasta el 2020 para llegar a unas variables. Priorizamos el uso y aplicación de técnicas cualitativas porque los datos eran esencialmente subjetivos, se trataba de ideas y percepciones del estudiantado.

En la investigación hubo diferentes intensidades en las observaciones, interpretaciones y coincidencias hechas sobre cada estudiante-actor. Los relatos fueron archivos abiertos donde nada era insignificante, lo hipertextual estaba presente. El material en bruto recolectado para el corpus pudo ser leído desde la reflexión e interconexión de los procedimientos con las peculiaridades y contexto que lo moldeaba.

En casi cinco años de esta investigación ha sido una deriva para hallar espontáneamente todos aquellos insumos y llevar a cabo un acompañamiento de los procesos del estudiantado, por eso cada experiencia contribuyó a la comprensión del fenómeno, con mayor o menor intensidad.

Si bien desde mayo 2017 inició el trabajo de campo en Guayaquil, fue desde septiembre 2015 a mi llegada a Coimbra que se buscaron situaciones prácticas en las que se pudiera experimentar un rol como co-creadora de contenidos en las artes escénicas. Fue así que hice parte del *Clube de Leitura Teatral*, una iniciativa del Teatro Académico de Gil Vicente y *A Escola da Noite* coordinado por Ricardo Correia y António Augusto Barros que buscaba la constitución de una comunidad asociada en la divulgación, conocimiento y promoción de la dramaturgia. Fueron al menos nueve sesiones mensuales, entre noviembre de 2015 y julio de 2016, en las que ensayamos y realizamos presentaciones públicas de obras como: *A Máquina Tchekhov*, *Hóracio e Máquina Hamlet*, *Tio Vânia*, *O Ano de Ricardo*, *Minetti*, *Blue Room*, *Jacques e o seu amo*, *Desmesura* y *O Amor de Fedra*.

Mientras duró la estadía en Portugal había una inquietud sobre lo experimentado ¿qué movilizaba a un grupo indeterminado de personas a integrar un club de lectura teatral? La respuesta se resumiría en el deseo de intercambio, ser parte de una red de cadencias y sensaciones para el aprendizaje de autores contemporáneos que escribían sobre las obras clásicas. Además en la oportunidad de satisfacer la curiosidad al conocer la creación artística con sus modos, juegos e improvisaciones, todo esto producto de lecturas y de la interpretación de un libreto que se tenía a mano.

Otras actividades de campo me llevaron a ser voluntaria en el XX Festival Internacional de Artes Escénicas Guayaquil 2017 de la Corporación Zona Escena, a participar de los Taller de Invención de Títeres y Taller de Teatro Sin Barreras, Teatro para Tod@s, en el Festival Internacional de Artes Vivas de Loja -FIAVL 2018, también a colaborar en la redacción del Libro Blanco de la Creación, Formación y Desarrollo de Públicos de la Cultura, en IV Encuentro Cultura y Ciudadanía, en Madrid, octubre 2018.

De igual manera a tener participación en el Taller Textualidades, dramaturgias y escenarios del III Encuentro Nacional de Artes Escénicas, en Cuenca, junio 2019, del Laboratorio Internacional Traspasos Escénicos y Coloquio Dramaturgias / Puentes 2 Textualidades, discursos y escenario en La Habana, marzo 2020, y del XXIV Encuentro de Teatro Universitario y Politécnico del Ecuador, en Guayaquil, noviembre 2020.

El tercer capítulo titulado *Contextualización del teatro en Latinoamérica y el Ecuador* brindó un contexto panorámico de la región y de la ciudad ecuatoriana en la que estaban ubicados los grupos de teatro universitario. Se hizo un recuento del Teatro Latinoamericano del siglo XX, especialmente de grupos universitarios de Colombia, Bolivia y Venezuela. Además se detalló el Teatro Ecuatoriano para asimilar la realidad de los grupos investigados.

Así quedó manifiesta la vigencia de las Diez Tesis del Teatro Universitario escritas por Martín Wiebel, según la *Revista do Teatro del Teatro da Universidade de São Paulo* (2010), al revisar la relación del estudiante-actor que no sigue las convenciones ni imita a las celebridades del teatro, consciente que no eran especialistas ni que podían dedicarse a tiempo completo a la práctica teatral, por tanto, no está en obligación de un perfeccionismo artístico.

Además en el decálogo de Wiebel quedó claro que cuando el estudiantado se involucraba con una práctica teatral lo hacía por el placer de representar, empleando técnicas propias y elaborando la puesta en escena a partir de un esfuerzo intelectual colectivo. Y que los grupos de teatro universitario como una institución tenían libertad para la selección de

su repertorio, dando cabida a la crítica social sin caer en la tentación del éxito fácil, puesto que su teatro era de confección artesanal.

De los cuatro estudios de caso se seleccionó a diez estudiantes para realizar entrevistas en profundidad que nos permitieran crear retratos sociológicos para detectar un *Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor* que comprende tres fases: Iniciación, Permanencia y Profesionalización. Los diez relatos sirvieron de insumo para dialogar con el estudiantado de la carrera de Creación Teatral de la UArtes, de forma que contrastarán las ideas sobre los procesos creativos colectivos y su relación con prácticas artísticas amateurs.

En Guayaquil es donde tiene sede la UArtes, institución en la cual se llevó a cabo la aplicación de algunos instrumentos metodológicos. Además se organizaron foros con el estudiantado para intercambiar experiencias sobre los métodos que aplicaron los directores de Teatro Arawa, Teatro Katharsis y Grupo de Teatro ESPOL y dar cuenta de las motivaciones que llevaron a una persona: Primero a decidirse participar en un grupo sin tener conocimientos previos del teatro; segundo a dedicar su tiempo al quehacer teatral paralelamente a sus estudios de pregrado; y, tercero a animarse a conformar su propio grupo independiente para hallar un lugar en el circuito profesional.

De las acciones anteriores y de una convocatoria hecha para el experimento denominado *Un Pie en las Tablas* surgieron nuevos datos para comprender los procesos creativos colectivos y metodologías aplicadas en el trabajo con amateurs. El experimento, de inscripción voluntaria, tendría lugar en la UArtes, con la colaboración de docentes de dicha institución. Sin embargo esta propuesta se quedó truncada debido a la pandemia mundial del Covid-19, solo alcanzamos una fase introductoria donde se dieron plenarias y realizamos encuestas.

En el capítulo cuatro se encuentra un análisis de los resultados del trabajo empírico de la investigación. Develamos una estructura común en las personas que se involucran en los grupos de teatro universitario, la cual puede verse como una analogía de las doce etapas por las que un héroe atraviesa a lo largo de una historia, de acuerdo con el libro *El héroe de las mil caras*, del antropólogo estadounidense Joseph Campbell, publicado en 1949. Así mismo podríamos asociarlo con los ritos de paso acuñados por el antropólogo francés Arnold van Gennep en 1909 para simbolizar el tránsito de un estado a otro en la vida de una persona.

Al relacionar la figura del estudiante-actor con la del amateur, hemos caracterizado a un tipo de público que alberga la ciudad de Guayaquil, personas que son guiadas para el refinamiento de sus consumos culturales y que son empujadas a tener un rol activo y reflexivo en prácticas artísticas.

Durante los talleres, clases, reuniones o ensayos surgían lazos afectivos en el estudiantado de los grupos de teatro universitario, fueron valiosas interrelaciones personales que les brindaban contención y respeto, a pesar de tratarse de personas de itinerarios formativos diferentes que por ende no estaban en su círculo social inmediato. El gesto recíproco entre el estudiantado y directores llevó a que desde la acción se teja una implicación con el quehacer teatral. Cuando se dejó de idealizar el trabajo escénico, la persona tomó mayor conciencia de las pautas recibidas, se volvió más perceptiva e interpretativa para explotar su inteligencia apreciativa en cada lectura o libreto, en la realización de ejercicios escénicos o en las puestas en escena.

El estudiantado experimentó mutaciones que no solo dependían de su nivel educativo, del género o de los valores familiares sino de factores psicológicos y culturales. Especialmente porque las prácticas artísticas amateurs conllevaban que las personas estén dispuestas al desarrollo de sus competencias, lo cual exigía tiempo, decisión y entrega.

Luego, en el capítulo cinco nos concentramos en la selección de los grupos de teatro universitario. La reflexión indicaba que con su educación no formal proveían de saberes generales y particulares, cada director orientaba hacia las complejidades tácitas en el hecho teatral, estableciendo las reglas porque no se trataba de un hobby sino de una práctica comprometida que llegaba a brindar satisfacción personal y colectiva, a través de la cual alcanzaban las fases del *Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor*. Por último, en el apartado de las conclusiones se reflejan los hallazgos del tema y se sintetizan los aportes de los resultados encontrados dejando abierta futuras líneas de investigación.

Capítulo 1 - Procesos creativos colectivos en los grupos de teatro universitario

Al intentar comprender las dinámicas e interrelaciones de los grupos de teatro universitario el primer elemento se relaciona la red de vínculos cooperativos que encarna el estudiantado de los grupos de teatro universitario. Dicha red parte de la formación básica de teatro que reciben los grupos para el montaje de obras durante cada semestre. En esos montajes se ponía en escena teatralidades propias o de terceros. Como todo grupo es susceptible a variaciones en la cantidad de sus integrantes, unas veces las personas se retiran al no lograr gestionar su tiempo libre y las clases. Entre tanto que las personas que permanecen en el grupo, pasan de jóvenes neófitos a un estudiante-actor que crea apego con el director y se cohesionan fuertemente con el grupo. Y el segundo elemento aparece el tema de la autoría del artista versus la autoría compartida, aunque lo usual es que los grupos de teatro universitario interpreten una dramaturgia preexistente también se dan ocasiones en que los montajes son producto de la creación colectiva.

A pesar del aprendizaje de las mismas técnicas teatrales, un estudiante-actor ajusta su personaje a lo que asimila de cada obra. Es decir, que en los ensayos surge una libertad interpretativa que moldea su actuación en el escenario, esas licencias permitidas por el director se esperan tengan acogida en el público tras estrenar la obra. El juicio del público llevará a que un estudiante-actor destaque o no por su calidad interpretativa.

Los resultados de los ensayos y del entrenamiento del estudiantado terminaría asignando una buena o mala reputación al grupo de teatro universitario y su director. Entonces la dedicación en el trabajo escénico, la calidad del aprendizaje y la rigurosidad exigida por los directores asegurará el cumplimiento de unos estándares mínimos en una práctica artística amateur.

Al mencionar el tema de la reputación y de la autoría destacamos que las prácticas artísticas amateurs pueden verse como residuales, sin mayor alcance en la actividad cultural o artística de la ciudad de Guayaquil, por lo que su legitimación se ceñiría a espacios especializados donde tiene apertura la exhibición del trabajo de los grupos de teatro universitario.

Lo anteriormente expuesto se asocia a lo que el sociólogo estadounidense Howard Becker (2008) denomina mundo del arte. El autor dice que todo trabajo artístico comprende la actividad cooperativa de una serie de personas, aunque las formas de cooperación sean

efímeras a menudo se vuelven rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que pueden llamarse mundo del arte.

Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente. Las mismas personas a menudo cooperan de forma reiterada, hasta rutinaria, de formas similares para producir trabajos similares, de modo que puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes (Becker, 2008: 54)

Becker desanuda las complejas redes cooperativas y hace hincapié en tres aspectos presentes en la ejecución de una obra de arte: “formación, habilidad y juicio”, para este caso si se tratara de una pieza de teatro que ya está escrita y el grupo de teatro universitario altera el libreto original, eso nos llevará al dilema de la autoría y al otorgamiento del juicio de valor a los intérpretes.

¿Valoraríamos positivamente una versión de una obra hecha por un grupo de teatro universitario? O será necesario que la versión sea aprobada por un artista que admiramos en la escena local. Al saber que una persona de capacidad superior hizo un trabajo le prestamos más atención y así podemos ver lo que podría escapar al examen más casual que concedemos a un trabajo del que no esperamos nada especial (Becker, 2008: 393).

Asimismo, está el rol de los críticos, historiadores, académicos o estetas al establecer unos criterios para identificar el buen arte y hacer que surja la reputación. Un trabajo con buena reputación perdurará durante mucho tiempo no solo físicamente sino porque las personas lo apreciarán persistentemente, producto de un consenso y de un proceso histórico. Quedaría la duda si en el caso de los grupos de teatro universitario que ocasionalmente proponen teatralidades propias esta situación de obras inéditas se vuelve un plus en la programación y el escrutinio público. Según Becker (2008) al pertenecer a una comunidad poco importante no se puede tener una gran reputación, tal como ocurrió con los artistas ingenuos y los artistas *folk*:

Los mundos de arte rara vez incorporan a los artistas ingenuos o folk a sus filas. La que hacen esas personas suele diferir demasiado, tanto en concepción como en forma, de la práctica estándar del mundo de arte como para que se las asimile. También se las estigmatiza, por lo que se las considera demasiado excéntrica como para tomárselas en serio o demasiado conectadas con la vida cotidiana de la gente común como para dar a su trabajo el tratamiento de trabajo especial de gente dotada que exige la teoría de la reputación (Becker, 2008: 406).

Con lo cual, pese al compromiso e implicación del estudiante-actor existiría una barrera entre los grupos de teatro universitario y las agrupaciones teatrales profesionales ante el público, las organizaciones culturales y los medios de comunicación. Un estudiante-actor que aspira escalar hacia la profesionalización en el arte escénico estaría en desventaja pues

se los vería como artistas ingenuos, pareciera que los grupos de teatro universitario arrastran un estigma que lleva a que su trabajo no sea tomado en serio.

Para entender lo dicho, veremos las diferencia entre profesión y semiprofesión. La primera demanda una formación continua para tener libertad de acción en el campo de especialización, y la segunda comprende un proceso incompleto en la profesionalización. Según el pensamiento del sociólogo estadounidense Harold Wilensky las etapas de una profesión involucran una ocupación de tiempo completo que constituye su principal fuente de ingresos, además que existan escuelas para el adiestramiento y asociaciones profesionales que determinen un reglamento para la práctica profesional donde se adopte un código de ética para formalizar las normas de conducta. En definitiva, la profesionalización conlleva un estatus en la jerarquía de las profesiones, se logra una autoridad profesional porque se tiene una base teórica así como un entrenamiento que ofrece confiabilidad.

En el debate de las profesiones se preservan privilegios y poder. Al respecto Fernández (2001) recapitula:

Tradicionalmente, la profesión ha sido una forma privilegiada de actividad y la base de una categoría socioeconómica caracterizada por su diversidad de tareas y por altos niveles de ingresos económicos, de estatus social y de prestigio. Las profesiones actuales se estructuraron con base en una segmentación de la producción del conocimiento y de su propio ejercicio ante la necesidad de regular y reglamentar las formas de ejercicio de las habilidades profesionales, buscando legalizar lo escolar como la única forma válida de tener acceso al conocimiento (Fernández, 2001: 27)

Esto deja entrever unas estrategias de exclusión que limitan el acceso a través de los requisitos educativos acreditando solo a ciertas personas para su ejercicio legítimo. Para abrir fisuras en el monopolio del conocimiento especializado aparece la figura del amateur, entendido como una persona aficionada que aprovecha su ocio en el consumo y una ávida producción artística debido a una vocación individualista. Ese tiempo destinado a prácticas artísticas amateurs puede ocurrir en entornos privados o en diversas plataformas donde se reinventan modos de circulación, lo que contribuye a que con el paso del tiempo se les otorgue algún tipo de autoridad por la experiencia alcanzada o por su interés en una rápida profesionalización.

En un ambiente tan cambiante como el actual se dan fusiones entre el ocio y el trabajo puesto que una persona apasionada saltará a la vista por su dedicación, tal como lo señalan Calvano y Suárez-Pinzón (2018):

There seems to be a contradiction related to the perception of professional and amateur dimensions. On the one hand, participants acknowledge the importance of guaranteeing the quality of artistic production through a formal recognition of professionalism, usually provided by the educational system. That is, creative workers are legitimated by their background studies, the level of dedication (an artist dedicates every day to creation) and expertise on the ground, which should be recognized by the official artistic community and/or formal education systems. The path to professionalization

always started with personal passion and interest, thus amateur dedication. Indeed, the root of the word amateur is in the Latin word amare (to love): amateur is a person with an overpowering love of what is doing, and both professionals and laypeople share this visceral feeling (Calvano y Suárez-Pinzón, 2018 como se cita en Bonet y Négrier: 2018: 158)

El fenómeno del amateurismo puede darse en contextos insurgentes no remunerados, autoorganizados, oficiales o no dependiendo de las intenciones gubernamentales de legitimar la producción popular o artesanal en beneficio de la identidad nacional. Aclaremos que la condición amateur no solo tiene relación con el placer sino con el sentido de obligación, tiempo, energía y recursos para hacer lo que se ama, así se corrobora que no se trata de personas que ingenuamente disfrutan de las artes y la cultura sino que han entrenado su sensibilidad estética y creatividad. Por tanto, los términos profesional y amateur suelen sugerir un estatus, visibilidad o influencia. La diferencia real entre habilidades adquiridas y profesión está en la escuela formal o el aprendizaje en la práctica (Machado, 1991: 31).

Al definir al amateur, el sociomusicólogo británico Simon Frith (2004) menciona que hace parte de un sistema de relaciones interdependientes denominada P-A-P: profesional-aficionado-audiencia, en que el que se pueden identificar siete formas de relacionarse entre sí. Por ejemplo, los amateurs toman como orientación los estándares establecidos por los profesionales para realizar sus actuaciones públicas. Cuando son los profesionales quienes dirigen, asesoran y organizan una audiencia se establece una relación monetaria y organizativa con los amateurs. En otras circunstancias existen una relación intelectual porque los amateurs al disponer de mayor tiempo tienen un conocimiento amplio y menos especialización de la música. De otro lado, los amateurs saben que una actuación digna de crédito es aquella que resulte significativa, no la que enfatice la técnica como suele ocurrir con los profesionales, por eso la insistencia del aficionado para estimular al público dando lo mejor posible.

En la trayectoria hacia la profesionalización es inevitable que los inicios se den siendo un aficionado. Además se establece varias actitudes que diferencian al amateur del profesional, uno es la confianza que destaca entre los profesionales experimentados, la cual está menos desarrollada entre los amateurs. Otro aspecto es la perseverancia porque el profesional sabe que debe apegarse a su música, el “*continuance commitment*” que no se hace presente en los amateurs porque para estos la música no es un medio de sobrevivencia. Y finalmente la preparación entendida como disposición innata de los profesionales para tocar música lo mejor posible en el día, hora y lugar fijados (Frith, 2004: 229).

En un estudio sobre prácticas artísticas amateurs relacionadas al karaoke, los *reality shows* y las presentaciones en vivo, Frith (2007) se aventura a responder a una pregunta compuesta, ¿Por qué las personas quieren ser artistas (aunque la gran mayoría no viva de la actuación)? ¿Cuál es la función del artista para la sociedad? Al centrarse en la experiencia musical explica que quizás se ha individualizado debido al declive del sector del espectáculo, por lo que cuando una persona escucha música reclama en solitario un espacio físico y emocional pero a la vez es impulsado por una pasión y un querer compartir gustos musicales. El “*musical commitment*” es una señal de una práctica que resulta placentera, que merece reconocimiento social y una evaluación por parte de un jurado y del público, que además puede conllevar una relación de apropiación, de imitación o de aproximación.

Para Frith los aspirantes a artistas no son estrellas pero podrían convertirse en personalidades, ya sea porque en el proceso se exponen al ridículo o a la crítica al mostrar una personalidad impostada, que repite una técnica y gestos artificiosamente, faltándole, “*musicality, the expressive, individual ability that comes from within*” (Frith, 2007: 12). Esta situación vuelve borrosas las distancias entre amateurs y profesionales potenciales, entre quienes se mantienen con una educación no formal y quienes son selectas por su talento y genio resultado de un largo recorrido formativo.

Al confrontar la dupla amateur y profesional se pone en juego el dominio técnico de alguien experimentado versus el conformismo por gratuidad mientras se tenga espacio para la práctica artística aficionada. Es como si existiera una disputa y rivalidad entre los verdaderos, auténticos, naturales y vivos, contra quienes son llamados de artificiales, mecánicos, comerciales y pasivos. A partir de las investigaciones del sociólogo francés Antoine Hennion (2002) se constató que en la música clásica el aficionado contraponen el artefacto del disco a la verdad del concierto "en vivo", incluso a la superioridad definitiva de que su práctica instrumental le confiere sobre el simple melómano.

El autor demuestra que una persona apasionada y aficionada jamás obtendrá el objeto (la música) por eso no busca consumir conciertos, sino que vive experiencias transformadoras. La música se vuelve "una práctica, una ascesis, una iniciación, que permite, a través de los objetos, la significación de sí misma a través del rodeo por los otros" (Hennion, 2002: 344)

Más tarde al referirse a la sociología del gusto Hennion (2004) describe dos escenarios en los cuales se contrasta la posición del amateur de las formulaciones trabajadas por Bourdieu en las que a través de las jerarquías sociales se reproducían el dominio del

buen gusto. En el peor de los casos, el aficionado es un “*cultural dope*” que está equivocado sobre la naturaleza de lo que hace.

En el mejor de los casos, es sujeto pasivo de un apego que lo lleva a dedicar mucho tiempo al debate de detalles de los discos y las respectivas *performances* (Hennion, 2004: 1). Habrá personas que llevan a que un amateur desprecie lo que le gusta o que se deshaga de apegos nostálgicos.

Con lo cual, un amateur negocia con lo que debe o no dejar atrás porque confía en las personas aficionadas, eso le da garantías para su buen juicio, sin llegar al esnobismo o al comportamiento estereotipado de ciertas agrupaciones que adaptan sus formas de vivir, de vestir, de caminar, entre otros, porque se conectan desde los sentimientos, cuerpos, gestos y objetos.

En resumen, el desafío sociológico es que un amateur hable sobre su placer o sobre las técnicas que desarrolla para alcanzar la felicidad o que se refiera al virtuosismo que se demuestra a la hora de la experimentación estética, social, mental y corpórea.

The great amateur on whom we focus here is the model of an inventive, reflexive actor, closely linked to a collective, obliged constantly to put to the test the determinants of the effects she/he seeks regarding works or products, social and mimetic determinism of taste, conditioning of body and mind, dependence on a collective, a vocabulary of social practices and, lastly, material devices and practices invented to intensify her/his feelings and perceptions (Hennion, 2004: 4)

Puesto que la palabra *amateur* tiene en su constitución la idea de pasión es necesario hacer un paréntesis para recordar su etimología y generar asociaciones en la comprensión de un sujeto apasionado. En castellano pasión corresponde al griego *páthos*, para Aguirre Sala (2005) se origina en la raíz *páschein* y puede presentar cuatro sentidos: Primero se refiere a tener una experiencia, a recabar una vivencia. Segundo hace alusión a la posesión de una propiedad o cualidad, lo cual permite entender la pasión como nacida de un acontecimiento que nos sucede y nos provoca un nuevo estado de existencia. Tercero se la asocia con la noción de disposición, puesto que le da un sentido de intencionalidad y dinamismo. Cuarto se refiere a la idea de cambio y que le da el sentido de impulsos, pulsiones, movimientos, ejecuciones y elecciones (Aguirre Sala, 2005: 36-37).

La autonomía y realización personal facilita la praxis de pasiones e intereses. La pasión que les mueve no es solamente un hobby o una actividad de fines de semana o en el tiempo libre, sino que se convierte en un catalizador que vertebró su vida, tanto laboral como personal; además, se ha descubierto que es más fácil y eficiente sumarse, conectarse con sus iguales y hacer cosas colectivamente.

El aprendizaje de una persona apasionada no se construye sobre una imposición sino desde las estrategias deseantes que se logran por la curiosidad de vivir experiencias concretas, por lo tanto se vuelve un proceso corporal y de encantamiento, tal como lo explica Urbina (2012):

La pasión de aprender, también es goce, deleite, disfrute. Cuando se aprende sin las ataduras de cumplir una tarea, sino por convicción, porque nos vino en gana, porque nos gusta, porque no es posible vivir sin que aprenda ese nuevo conocimiento que me espera y me seduce, cuando se aprende con pasión, actuamos con todo el cuerpo. El sujeto tradicional que le apuesta al aprendizaje de los contenidos dados, que marca el paso según los cánones de la ciencia oficial, deja el cuerpo a la sombra, esconde sus pasiones, tiene miedo a que emerja la “simplicidad brutal” (Urbina, 2012: 133)

Las pasiones en el marco de la enseñanza y del aprendizaje son tratadas en la obra *Pasión por enseñar: la identidad personal y profesional del docente y sus valores* de Christopher Day, publicado en 2006, menciona que la labor del maestro y la consecuente influencia en los estudiantes debe estar inspirada en la esencia y la necesidad de la pasión. Para Day estar apasionado no es sólo manifestar entusiasmo, sino llevarlo a la práctica de una manera inteligente.

La pasión de enseñar y de aprender se relaciona con el entusiasmo, la preocupación, el compromiso y la esperanza, porque finalmente lo que entusiasma a aprender a un estudiante es la traducción de la pasión en acción que incluye e integra lo personal y lo profesional, la cabeza y el corazón.

En este sentido, el investigador profundiza en categorías como la vocación, la pedagogía de la esperanza, la autonomía en el aprendizaje, los valores, la identidad profesional, el compromiso, la autoeficacia, la creatividad, la ética, el manejo de los tiempos en el aprendizaje, la cultura, la autoestima y el liderazgo, como elementos sustanciadores a la hora de aprender o enseñar.

Muchas profesiones contemporáneas están compuestas exclusivamente por *amateurs* puesto que eran demasiado subdesarrolladas para que sean vistas como medio de subsistencia. El amateurismo era una tradición honorable, un *amateur* podía distinguirse de un profesional por clase social, sin embargo al dominar la profesionalización en un campo propio de amateurs, el término *amateur* es usado imprecisamente.

Los *non-professionals* a través de la experiencia directa conocen la actividad íntimamente e intentan alcanzar estándares de excelencia para no verse afectados por comparaciones con un segmento profesional, sobre todo porque sienten una obligación seria y comprometida con la disciplina de los ensayos y prácticas así como con la organización y

sus horarios. *Amateurs* dan sentido a su productividad, a la complejidad de la instrumentación y a la formalización del entrenamiento (Stebbins, 1992: 15).

En este sentido, si las actividades de ocio son las que realizan aficionados, es fundamental subrayar la “*the serious leisure perspective*” desarrollada por el sociólogo canadiense Robert Stebbins en 1973. El autor clasifica al ocio en tres tipos: “*serious leisure, casual leisure, and project-based leisure*”. Específicamente el serious leisure (ocio serio) es la búsqueda sistemática de una actividad *amateur, de voluntariado o de un hobby*, porque da la oportunidad de adquirir habilidades, conocimientos y experiencias que han sido definidas, estandarizadas y aprobadas por artistas profesionales, lo que deja entrever que para adquirir conocimientos se recurre a un modelo tradicional “de arriba hacia abajo”.

En las personas que ejecutan el “ocio serio” destacan seis cualidades distintivas: Primero es la necesidad ocasional de perseverancia en su labor. Segundo es la tendencia y disponibilidad para realizar y mantener una carrera con empeño. Tercero es el esfuerzo personal significativo adquirido específicamente en los conocimientos, la capacitación o las habilidades que no hacen parte de la educación formal.

Cuarto consiste en los beneficios personales y sociales sustanciales. Los personales son: 1. Enriquecimiento personal (experiencias apreciadas). 2. Auto-realización (desarrollo de habilidades, destrezas y conocimientos). 3. Auto-expresión (expresar habilidades, destrezas, conocimientos desarrollados). 4. La imagen de sí mismo (conocida como un tipo particular de participante de ocio). 5. Autogratificación (combinación de disfrute superficial y profunda satisfacción - diversión, flujo). 6. La recreación (regeneración) de uno mismo a través de un ocio serio después de un día de trabajo. 7. Rendimiento financiero (de una actividad de ocio seria) Mientras que las recompensas sociales son: 8. Atracción social (asociarse con otros pasatiempos serios del mundo social con clientes como voluntarios). 9. Logros del grupo (esfuerzo grupal para lograr una proyecto de ocio serio; sentido de ayudar, ser altruista). 10. Contribución al mantenimiento y desarrollo del grupo (incluyendo sentido de ser necesitado). Quinto es el “*unique ethos and social world*”. Y sexto es una atractiva identidad personal y social que crece a través de una inversión sustancial emocional, moral y, a menudo, física (Stebbins, 2010: 20).

Algunas investigaciones del Instituto de Estudios de Ocio de la Universidad de Deusto como la realizada por Cuenca, Lazcano y Landabidea (2010) hacen énfasis que las personas que se caracterizan por el ocio creativo son público potencial de las artes escénicas y es en este tipo de ocio que aprenden a disfrutar intelectualmente. El ocio creativo es la vivencia de experiencias creativas como creación y re-creación.

Cuenca (2010) advierte que sin una fuerte carga experiencial el ver o hacer teatro difícilmente puede convertirse en una acción cultural satisfactoria, por lo que la formación teatral debiera desarrollar unas capacidades mínimas en la ciudadanía para que sean espectadores activos y reflexivos. Aclara que la vivencia de ocio a diferencia del pasatiempo gana significación al romper las barreras del anonimato y la masificación.

Al referirse a la formación teatral el autor menciona que puede darse para servicio de la educación general o para que sea un objeto de aprendizaje y de competencias profesionales, es así que conecta la idea de la afición teatral y los beneficios intrínsecos en toda experiencia de ocio:

El teatro, o cualquiera otra de las artes escénicas, es una afición que fortalece la autoestima y autorrealización, debido a su potencial para la expresión de emociones y el desarrollo de la desinhibición. Desarrolla la creatividad y la capacidad expresión, conectándonos al mundo del arte y abriendo las puertas de la sensibilidad estética, de la capacidad de emocionarse, reírse y llorar, de comprender diferentes visiones y realidades de la vida y de reflexionar sobre el mundo. El potencial de disfrute, autodesarrollo y creatividad de los que hemos hablado propician su apertura hacia ámbitos terapéuticos y de socialización. El teatro y las artes escénicas son un ámbito reconocido de recuperación, rehabilitación y prevención de ocios nocivos, así como una excelente puerta de entrada hacia otros ocios más especializados (Cuenca, 2010: 36)

Tengamos presente que en el caso del estudiantado de los grupos de teatro universitario, el aprendizaje teatral aporta en cada persona competencias sociales, culturales, artísticas y ciudadanas. El teatro universitario facilita una creación lúdica y creativa desde la exigencia de una respuesta verbal y no verbal, de expresión y comprensión crítica, así como del desarrollo de un vocabulario en la interacción con sus personajes, en la socialización con el equipo de trabajo, con quienes resuelve conflictos y da cabida a la solidaridad.

Creemos que al impulsar una formación con orientación humanística en el teatro universitario se hará sostenida la creación de aficionados y por ende de públicos participativos con vocación de permanencia, o dicho en otras palabras se trataría de públicos comprometidos que tienen una afición arraigada (Cuenca, 2010: 34-35).

No es posible hablar de las artes escénicas sin aficionados, ni de aficionados a cualquiera de las manifestaciones de las artes escénicas sin referentes creativos que actúen de modelos. La carencia de aficionados indica carencia de expertos y sin ellos nos encontramos ante la ausencia de público (Cuenca, 2010: 33)

Las organizaciones culturales deben saber la diferencia fundamental entre un aficionado incipiente y un buen aficionado del hecho escénico que acota su acción en función de sus posibilidades, su contexto y sus deseos (de libertad, de oponerse a ser explotado) al momento de la recepción o la producción artística. Las personas asiduas y convencidas de las artes escénicas quieren una corresponsabilidad no ser defraudadas por mero desconocimiento de sus gustos o expectativas de satisfacción.

Entonces la postura de Cuenca (2011) nos reafirma que para cultivar una sensibilidad hacia las experiencias culturales es indispensable fortalecer el ambiente, el contexto educativo y los valores familiares en que se desarrollan los aficionados. La persona se mantendrá motivada por la asiduidad a eventos artísticos o por recibir un feedback a través de los medios de comunicación, pero sobre todo por la práctica no profesional de actividades culturales, o sea aficionados que con cierta competencia dan vida a algo creado. Por tanto, el ocio creativo está relacionado con experiencias que nos permiten acceder a altos niveles de complejidad (Cuenca, 2011: 23) y las experiencias culturales requieren, al menos idealmente, públicos comprometidos (Cuenca, 2011: 43).

1.1 Creación Colectiva y la perspectiva del proceso creativo

La investigadora en artes, proveniente de España, Teresa Marín García (2009) tradujo el texto *La Création collective* publicado por Passeron en 1981. En ese texto el autor estableció cuatro modalidades para la creación colectiva: creación trans-individual, creación de grupo, creación colectiva, y creación colectiva continuada. Dichas modalidades se superponen entre sí y subyacen aspectos relacionados con el número de individuos, la libertad de acción y la capacidad activa y/o consciente de participación. La cantidad de individuos permite que se establezca una comunicación directa al crear, un número aproximado de personas sería siete para que no se excedan y para que la distancia espacial o temporal no sea un problema.

- A) CREACIÓN TRANS-INDIVIDUAL: sería la creación que se realiza por el contacto o intercambio entre individuos. Pudiendo incluso considerarse las obras que se realizan entre dos o tres personas, muchas veces, como productos de personas individuales. Este tipo de creación colectiva puede darse de los siguientes modos: por colaboración igualitaria, por colaboración jerárquica, por colaboración involuntaria de una elección, por bricolaje de elementos de distinta procedencia que se ensamblan.
- B) CREACIÓN DE GRUPO: respondería a la creación que surge de un proceso de cooperación entre varios individuos. Las causas que llevan a la creación de un grupo pueden ser las siguientes: por expresión marginal, por asimilación de formas importadas en el espacio y el tiempo, mediante la asimilación de ciertas novedades de la moda, mediante la información liberadora.
- C) CREACIÓN COLECTIVA: se referiría a producciones que son el resultado de la suma de actividades de amplios grupos sociales, cuyas causas podrían ser: Las revoluciones culturales, los cambios de mentalidad, la emoción colectiva, la obediencia más o menos consciente, la destrucción.
- D) CREACIÓN COLECTIVA CONTINUADA: respondería a una producción colectiva en la que, además, la obra integraría en su proceso de instauración perpetuo el tiempo de generación e incluso el de los siglos. Ésta podría darse por: emulación histórico-mítica, por auto-creación continua del grupo social mediante sus ritos particulares, por modificaciones mínimas, o por sacudidas de acontecimientos (Marín García, 2009: 4)

A partir de lo descrito Marín (2007, 2009, 2013) hace una relectura de dichas modalidades para sugerir formas de creación colectiva inherentes a la modernidad:

colaboraciones esporádicas, grupos, equipos, colectivos, asociaciones de artistas y escuelas, movimientos y tendencias.

Nos concentraremos en algunas de estas formas para dar con información pormenorizada que proporcione pistas para vislumbrar los grupos de teatro universitario que investigamos. Las particularidades de un grupo, según Marín, tiene una o varias finalidades específicas porque sus integrantes comparten afinidades ideológicas y estilísticas, lo que puede derivar en que la estructura del grupo no sea demasiado estable ni que se establezca una total cohesión interna, entonces la permanencia de las personas se vuelve temporal o variable dependiendo de la actividad que realicen en común (exposiciones, manifiestos o eventos). En un grupo, habitualmente formado por seis integrantes, pueden instaurarse relaciones jerárquicas con la presencia de un líder.

Entretanto un equipo son formaciones grupales de tamaño reducido que tienen un nexo de carácter afectivo, no necesita jerarquías, por lo que su organización no está reglada, su coordinación es espontánea a la vez que eficaz ya que tienen comunicación directa entre todas las personas y se manejan corresponsablemente para lograr una obra conjunta construida desde un lenguaje común.

En los colectivos su estructura es igualmente inestable y efímera porque está subordinada a un proyecto, usualmente ligado a temáticas sociales. El gran número de colaboradores que conforman los colectivos lleva a que exista una comunicación en red. Debido a su tamaño, el perfil de quienes colaboran es diverso no exigiendo una formación artística. Conforme Marín y Salóm (2013) los colectivos son la forma de organización más próxima a los presupuestos del procomún, o sea a la gestión comunitaria de bienes y recursos artísticos.

Los colectivos artísticos actúan como semilleros de experimentación, aprendizaje e innovación, tensionando los límites del campo artístico; además se caracterizan por defender la creatividad en pro de una actividad colectiva que muchas veces compagina con objetivos de tipo social y reivindicativo. Los vínculos afectivos o emocionales entre sus miembros es crucial para mantener la cohesión, la motivación y la pasión por trabajar juntos como una comunidad marginal al sistema oficial del arte. Siguen reproduciendo el estigma de la precariedad propia del campo autónomo del arte, y del oficio del artista sacrificado y abnegado, que desarrolla modelos de autogestión. Sus proyectos artísticos se entrelazan con sus vidas siendo a veces muy difícil separar lo uno de lo otro. El mayor beneficio o retorno que suelen obtener los miembros es la pura experiencia del aprendizaje e intercambio de conocimientos, así como la posibilidad de direccionar proyectos que de otro modo serían imposibles, y en el plano lúdico; el disfrute de compartir con otros (Marín y Salóm, 2013: 63-64)

Es útil para el análisis de la creación colectiva los seis puntos explicados por Marín (2009): contexto, motivaciones, objetivos, trayectorias, estrategias y resultados.

Con el contexto se refiere a las condiciones socioculturales en las que se crea, todo aquello que ubica o condiciona el desarrollo y los resultados de la creación colectiva. Luego,

ante las motivaciones plantea un esquema en el que por un lado, estarían los aspectos que influyen en las motivaciones para crear en colaboración: habilidades, componentes, vínculos personales e intereses. Por otro lado, los tipos de motivaciones serían de índole psicológica, logísticas y sociales.

Con respecto a los objetivos la autora recuerda que para iniciar un colaboración deben existir gustos en común, enfoques similares, métodos de trabajo próximos y muchas veces metas y principios para alcanzar resultados satisfactorios. Sobre las trayectorias menciona que en las formaciones colectivas se da un ciclo de inicios, periodo de formación de la colaboración, luego viene la etapa de desarrollo y consolidación donde surge el conflicto, el trabajo afectivo y la instauración de normas y la fase final que es un momento para la evaluación.

En cambio, las estrategias son un plan de acción intuitivo y un proceso que se adapta a las variables presentes en la conformación de la obra para optimizar y rentabilizar las coloraciones en el proceso creativo. De allí que se las puede agrupar en estrategias de estructuras para definir la cantidad, cualidad, formas de organización y funcionamiento de los colaboradores; estrategias de procesos para articular los lapsos entre la ideación y materialización con los procesos vivenciales; y las estrategias actitudinales para hacer frente al sistema del arte y a un posicionamiento como autor. Finalmente, sobre los resultados habrían unas características recurrentes que serían la interdisciplinariedad, complejidad conceptual y técnica y las dimensiones de las obras.

De hecho para Marín (2014) aprendemos con otras personas a través del diálogo y la confrontación de puntos de vista, es decir que para crear e innovar son necesarias una infinidad de colaboraciones antes y durante los procesos de creación, producción, gestión y difusión artística. Por lo que es indispensable atender los aspectos metodológicos de lo colaborativo, en palabras de la autora:

Colaborar no anula la individualidad sino que la reposiciona. Colaborar implica explicitar puntos de vista, habilidades y metas para comprobar si existen verdaderamente objetivos comunes que nos permitan explorar procesos conjuntos. Colaborar conlleva dialogar, revisar y negociar permanentemente esos objetivos en el proceso. Colaborar supone estar dispuesto a la generosidad y controlar el ego, muchas de las colaboraciones fracasan por los factores afectivos. Colaborar requiere de grandes dosis de creatividad, flexibilidad y paciencia, para adaptarse a las permanentes tensiones e incertidumbres que genera trabajar con otros. El conflicto y el disenso son más comunes que el acuerdo. De hecho, estas situaciones son claramente afines a la complejidad cambiante de la realidad (Marín, 2014: 554-555)

Lo fundamental para que exista cualquier forma de colaboración es el diálogo, al instaurarse algún tipo de comunicación entre colaboradores se consigue el consenso en la toma de decisiones. Recordemos que al generar un clima de confianza la comunicación es

ágil, incluyendo lo no verbal como pueden ser los gestos, la palabra escrita o las propias imágenes, o sea el diálogo sin necesidad de un contacto personal a través del intercambio de correos electrónicos o mensajes de texto, en función del tipo de acción conjunta que se haya establecido.

Otra condición necesaria es la interacción entendida como “una participación conjunta que alimenta un ciclo de respuestas activas” entre colaboradores que llegan a ser reconocidos como coautores de la obra (Marín, 2007: 220). La autoría compartida es una estrategia básica de la creación colectiva en la que el respeto por las aportaciones y su reconocimiento público dan sentido a la experiencia en cada obra y su proceso.

Al respecto, María Mallo Zurdo (2012) defiende la desvinculación del autor con lo creado sin eliminarse la identidad individual, la superposición de conocimientos y la potencialización de las sinergias en beneficio de lo creado. Esto implica que cada aportación puede encajar o situarse al margen del desarrollo creativo no porque existan ideas buenas o malas sino porque se potencian o paralizan los procesos.

Por esta razón, cuando las personas enuncian propuestas a partir de otras ideas expuestas el proceso y las jerarquías fluye naturalmente en contraste se producen bloqueos cuando se tiende a una homogeneización por causa de grupos de trabajo estáticos en los que se acaba pensando de la misma manera sin autovalorar su trabajo. Así pues una actitud creativa ha de asumir la incertidumbre, el carácter temporal y la postura crítica ante conceptos prefijados que sean usados como motivadores y desencadenantes de un proceso.

La pasión, la emoción, la empatía y las energías que aparecen en el contacto humano físico, son indispensables para el desarrollo creativo. Las reuniones, llenas de conflicto y contradicción son la base de la creación colectiva (Mallo, 2012: 120)

Subrayamos que para Marín (2013, 2014) la creación colectiva abarca numerosas formas de creación y/o producción en colaboración, con distintos grados de implicación, corresponsabilidad y reconocimiento de autoría entre los miembros que colaboran, por lo que ella critica el rol tradicional del artista, la idea de originalidad al considerar que existe un interés especulativo desfavorable para la creación y para los derechos de autor.

Asimismo se opone a la preferencia de los resultados sobre los procesos o de la propiedad privada sobre el valor del procomún. Esta perspectiva supone modelos de gestión y producción basados en prácticas colaborativas del sistema artístico, en palabras de Marín y Salóm:

El arte luchó durante casi un siglo (aproximadamente de mediados del s. XIX a mediados del s. XX) por obtener y mantener ese estatus de autonomía, a través de un proceso de transformación en arte puro, que convertía su práctica en una suerte de tautología del arte por el arte. La independencia del

arte, su supuesta liberación, trajo consigo al mismo tiempo su aislamiento y su desconexión de otras disciplinas, y también del público, de la sociedad, y en cierto modo de la vida. Hacia mediados del s. XX, al mismo tiempo que se llegaba a un cierto callejón sin salida en el arte puro empiezan a surgir algunas reivindicaciones individuales y colectivas que proclaman una nueva relación arte-vida, que comienza justamente por la recuperación del lenguaje social y una aproximación a los medios de comunicación de masas (denostados por el arte puro) (Marín y Salóm, 2013: 60)

Un ejemplo oportuno de la implicación activa del público y la utilización de formatos híbridos participativos son visibles en un experimento de colectivización llevado a cabo por el profesor español Antonio Osorio Porras (2016). Según el autor los siguientes elementos surgen en un proyecto artístico donde se abre paso a la colaboración de un otro que termina influyendo en lo estético de la obra: Adaptación-habitación, Diálogo, Anticipación y planificación, Fluidez de trabajo, Compromiso del equipo, Resolución de conflictos y Relacionalización.

En el inicio de una relación de colectivo está la adaptación a la forma de expresar y de entender del otro, a su manera de trabajar y de organizar sus estructuras mentales, conocer sus intereses, intenciones, necesidades, dudas o puntos fuertes, así como su forma de interactuar y habituarse al equipo de trabajo. Al momento de la toma de decisiones, del reparto y adjudicación equitativa de tareas o de la rendición de cuentas viene un tiempo de diálogo que permitirá consensuar las opiniones para evitar confusiones en el equipo en relación con los plazos que puedan llevar al desvío de los objetivos comunes del proyecto.

Luego, debido a que no todas las personas tienen una dedicación exclusiva al trabajo es imprescindible establecer una hoja de ruta para no ocasionar desorganización ni desencuentros, o sea para que se completen las tareas y con ello se garantice el nivel de comprometimiento de las personas en el proceso creativo.

En la planificación del proyecto se dará cabida a la resolución de conflictos y se invertirá tiempo para llegar a consensos que beneficien al colectivo, además de pactarse un espacio para la autoevaluación entre colaboradores como paso necesario antes de asumir una nueva responsabilidad. Es importante mencionar que cuando existe un incumplimiento recurrente de tareas puede alterarse la confianza e incluso modificarse las relaciones personales en el equipo.

No obstante, en su vivencia empírica Osorio (2016) debió asumir varios roles de liderazgo hasta que se dio naturalmente un proceso de colectivización y relacionalización con las personas involucradas. Esto quiere decir que al principio del proyecto resultó difícil encontrar colaboradores comprometidos y proactivos en tareas de organización y logística hasta que en etapas más avanzadas, "el *artista productor multitarea*" tomó el rol de "*artista*

colectivo" en un entorno procesual de tiempo indeterminado y cargas compartidas" (Osorio, 2016: 467).

Por consiguiente, la complejidad de sostener una creación colectiva horizontal no solo se debe a tener que preocuparse por los momentos de ideación, indagación, asimilación, materialización, replanteamiento y transmisión de una obra sino que habrá que superponer periodos de dedicación de tiempo y atención de calidad entre los colaboradores que voluntariamente cumplen con unos roles y que demuestran su capacidad de respuesta al llegar a una comunicación saludable en el equipo donde también son relevantes otros aspectos sensibles que aparecen en la convivencia, a lo largo del tiempo.

Para interpretar la complejidad del proceso creativo de cualquier manifestación artística partimos de los elementos propuestos por Cecilia Almeida Salles (2011) en sus estudios de la crítica genética. Viendo a la crítica genética como una especie de desmontaje teatral desde donde revelaremos detalles del mecanismo de los grupos de teatro universitario para analizar al estudiante-actor como núcleo de un proceso creativo.

Subrayamos el concepto de creación trabajado por Almeida (2011) entendido como una red de construcción que se sustenta en una lógica de la incertidumbre donde interviene el azar para dar cabida a nuevas ideas. Es a partir de las interacciones del artista que proliferan nuevos resultados, ideas que se expanden, encuentros y errores que generan nuevas posibilidades de la obra de arte.

Estos nos deriva a los cuatro "espacios de la subjetividad transformadora" expuestos por la autora. Sobre el primero, la percepción del artista en su búsqueda sensible y selectiva recoge aquello que lo atrae, interactuando con experiencias pasadas, estímulos internos y externos que le ayudarán a construir imágenes, hallazgos y mundos ficcionales. El segundo, es una especie de memoria especializada donde las redes de asociaciones, responsables de los recuerdos sufren modificaciones a lo largo de la vida y se alteran las percepciones que se tienen del pasado. El tercero, los recursos de la creación son los modos en cómo el artista explora, adecúa y burla su relación con la materia prima, lo cual implica toma de decisiones a través de mecanismos como: collage, fragmentaciones narrativas, ausencia de puntuación, juegos combinatorios, saturación de imágenes o uso de procesos aleatorios. Y el cuarto, las restricciones porque al crear libremente no significa poder hacer cualquier cosa en una determinada circunstancia, por ello la creación se realiza en la tensión entre la libertad y el límite donde intervienen la materia prima, fecha de entrega, dinero o delimitación del espacio.

De acuerdo con Almeida (2011), las obras exigen nuevas metodologías de acompañamiento para conocer sus procesos de creación. La obra se da estableciendo

relaciones en una red de permanente construcción que habla de un proceso que no es particular e íntimo (Almeida, 2011: 84).

En esta perspectiva de proceso se percibe el trabajo minucioso para la concreción de una obra, montaje o producción teatral. Por ejemplo, la forma en que fueron definidos los personajes de una obra, el cambio o no de roles entre actrices y actores, la cantidad de ensayos necesarios para cada elenco, la elección del vestuario, escenografía o musicalización, las decisiones tomadas colectivamente para la reinterpretación de un clásico, el giro propuesto en la trama para la actualización de una obra a partir de la coyuntura local.

De otro lado, ocurre cuando un artista tiene la alternativa de improvisar durante su interpretación, reemplazando o adaptando el vocabulario de la obra por un localismo, sustituyendo u omitiendo los signos de puntuación, ensayos fallidos debido a un despiste o lapsus en la memorización del libreto o guion.

La aplicación de la crítica genética sugiere la revisión de escritura verbal entendida como apuntes, anotaciones, bocetos o diarios susceptibles de correcciones por parte de actores, actrices o directores de los grupos de teatro universitario. Los documentos de escritura verbal tienen como característica común el almacenamiento y la experimentación, puesto que un artista guarda informaciones o *back-ups* de los pormenores ocurridos durante un ensayo, entrenamiento o reunión. Esta costumbre de registro de reflexiones le permite al artista supervisar la maduración de su proceso creativo.

En lo que respecta a la experimentación, los documentos mencionados sirven para testear posibilidades del desarrollo de una obra dejando en evidencia la naturaleza inductiva de la creación y la diversidad o fusión de soportes que utiliza un artista para redactar sus operaciones preliminares, en distintos momentos de la creación.

Un crítico genético tiene que lidiar con materialidades y transcripciones para su análisis, con los tiempos en que ha tenido contacto con las fuentes o con los momentos destinados a la revisión. Sin una pretendida linealidad en el flujo creativo, las narrativas siempre van construyéndose porque prevalece el movimiento, las contradicciones internas del artista, la mística de un trabajo sensible e intelectual donde todo detalle es importante, cada vestigio facilita el establecimiento de nexos.

A través de esos nexos, por ejemplo, se asumiría una actitud política por parte del estudiantado que integra los grupos de teatro universitario. De igual forma, el resultado del montaje de las obras demuestra el dominio de la producción escénica, la preparación alcanzada por cada estudiante-actor para acoplarse en su personaje y solventando los detalles en el vestuario y los aspectos técnicos.

En la escenificación, un estudiante-actor sopesará las posibles reacciones de su público, pues así se consigue una ventaja para empatizar en el escenario, a sabiendas que la atención del público estará acorde con el ritmo en que se desenvuelve la obra y que el tono de algunas escenas puede llevar a unos picos emotivos impredecibles. Con lo cual los directores prepararía a su grupo de teatro universitario para que sepa que cada puesta en escena, en cada noche que se presenta, depende del público. Aquí es pertinente citar a González y Ruiz (2009) cuando refieren a la permanencia efímera de las obras de teatro, a la presencia y relación directa con los espectadores.

La presencia en vivo del artista en relación con el espectador hace que las artes escénicas cuenten con un modo de llegar a la audiencia que trasciende lo discursivo. El sentido del discurso (incorporado a través del texto dramático) o de las convenciones teatrales se enriquece con un aspecto más sensual, o sensorial, de la comunicación entre personas, aspecto que no necesariamente se puede reducir a lo discursivo. Ese sentido, la total globalidad del evento es lo que constituye la obra (González y Ruiz, 2009: 123)

1.1.1 Co-creación y creatividad

Los conceptos de co-creación y *engagement* se conectan con lo referido previamente sobre participación debido a que muchas veces de manera indiferenciada e intercambiable se les confiere una pluralidad de significados como contribución, participación conjunta, alianza, co-innovación, *crowdsourcing*, en definitiva, tiene una aplicabilidad en diferentes contextos en la medida que fomenten valores compartidos y otorguen valor al empoderamiento del cliente. Estas nociones exigen tiempo, recursos y planificación para aprovechar y aprender auténticamente de las observaciones, opiniones, experiencias y creatividad dejada por los clientes en las plataformas digitales, eso es la garantía de una colaboración extensa y profunda entre marcas y consumidores.

De la misma forma, artistas y organizaciones necesitan prestar atención a los imaginarios que se suscitan al hablar de participación en el ámbito cultural, para asumir una reinención de procesos que sean más eficaces y que de manera especial den continuidad a sus acciones.

Aunque son nociones que provienen del mundo del marketing y los negocios, creemos que pueden aplicarse al ámbito del teatro para apoyar la investigación del Teatro Universitario pues así podremos hacer un replanteamiento sobre las dinámicas de los grupos de teatro universitario en Guayaquil, entender por qué el estudiantado dentro de ese entorno se sienten perteneciente al mismo, encuentra amistades, obtiene logros, lo ve como un escape de su rutina y llega a comprometerse con las actividades que suscita potenciando capacidades y conocimientos técnicos que desconocía.

Dichos aspectos nos permitirán asociarlo con las formas en que se crea valor en la mente de un consumidor para sugerir nuevos abordajes en el tratamiento de los públicos culturales. Lo primero es que descartemos la visión del público como una masa homogénea poco exigente que se conforma con las marcas presentes en el mercado porque en la actualidad los consumidores son más sofisticados, proactivos y tecnológicos llegando a producir contenidos positivos o negativos hacia la marca e incluso orientando el diseño y producción de ciertos productos, es decir las marcas toman en cuenta para su producción los conocimientos, aportaciones, anécdotas, disfrute y el voto.

Conviene pensar en las implicaciones y oportunidades para el sector artístico al respalda el hecho que la gente elija interactuar activa y expresivamente cada vez más con el arte. Se trataría de un cambio de lo pasivo ("*sit back and be told*") a lo activo ("*making and doing culture*"), en el que el Internet tiempo un papel destacado al fomentar la interactividad.

De acuerdo con Gauntlett (2018) las personas se involucran con la producción cultural y experiencias artísticas participativas para buscar oportunidades de creatividad, de crecimiento personal y de crear conexiones entre sí al indagar y cuestionar los contenidos, el aprendizaje y el entretenimiento. Así lo explica el autor en su libro *Making is Connecting*:

Making is connecting because you have to connect things together (materials, ideas, or both) to make something new; Making is connecting because acts of creativity usually involve, at some point, a social dimension and connect us with other people; And making is connecting because through making things and sharing them in the world, we increase our engagement and connection with our social and physical environments (Gauntlett, 2018: 6)

Desde la década de los 70 los clientes han tenido espacio a través de roles en los que se les brinda experiencia y participación en las actividades de informar, idear y conceptualizar las fases tempranas del diseño.

En la actualidad, dos enfoques se están influyendo mutuamente, por un lado el enfoque "*user as subject*" impulsado por Estados Unidos, y por otro lado, el enfoque "*user as partner*" fomentado por Europa. O sea que del diseño participativo se pasó a la creatividad colectiva hasta llegar a lo que hoy se llama co-creación. "*Co-creation is a very broad term with applications ranging from the physical to the metaphysical and from the material to the spiritual, as can be seen by the output of search engines*" (Sanders y Stappers, 2008: 2).

Los autores son cautos al detallar que una condición *sine qua non* para la co-creación es creer que todas las personas son creativas, pero esto dependerá de su nivel de experiencia y pasión. Además aunque en varios casos han notado que la participación en el proceso de diseño se limita a una élite y un grupo de personas cuidadosamente seleccionado. Es decir que en debate está el hecho de las jerarquías y las estructuras de poder para ceder a

otras formas exitosas de co-creación no solo en la participación de la toma de decisiones sino del momento de la generación de ideas.

Tomemos en cuenta cuatro niveles de creatividad: "*doing, adapting, making and creating*" en los que habrá variaciones entre una persona y otra en función de su rendimiento, experiencia, interés, pasión y esfuerzo. El primer nivel, *doing*, es motivado por la productividad con el propósito de "*getting something done*"; en el siguiente, *adapting*, lo motiva la apropiación con el objetivo de "*make things my own*"; el tercer nivel, *making*, incentivado por "*asserting my ability or skill*", con la finalidad de "*make with my own hands*", finalmente el nivel *creating* es causado por la inspiración con la intención de "*express my creativity*" (Sanders y Stappers, 2008: 9).

Al comportarse consecuentemente y demostrando iniciativa creativa las personas lograrán un equilibrio entre el consumo y su capacidad para elegir activamente los tipos de experiencias participativas en las que pueden involucrarse.

Lo mencionado tiene similitudes con *The Consumer/Designer Spectrum* propuesto por Fischer (2002) donde se habla de roles que progresivamente asume una persona que quiere ser consumidor o diseñador. El *engagement* es normal para un consumidor mientras que se vuelve sustancial para el diseñador. El espectro va desde el consumidor pasivo al consumidor activo pasando por el usuario final hacia el usuario, luego llega a los usuarios expertos o desarrolladores locales y concluye en el meta-diseñador.

Meta-designers — are developers who are concerned to create the social and technical context that will enable users to be active and creative and they create mechanisms that will put owners of problems in charge. They must know about both the application domain and technology in depth. They are responsible to design basic schema and mechanisms that are implemented by the developer, extended by the power- user, customized by the end-user, and accessed by the consumer (Fischer, 2002: 18)

Gracias a los modelos participativos el consumidor percibe que tiene poder en la toma de decisiones y que existe una libertad de acción para el desarrollo de lo que se oferta, pues el síntoma actual es que la clientela preferirá los productos en los que haya hecho parte. Con lo cual se da a entender que el valor de la marca es conversacional, co-creado con las personas interesadas en un contexto de negociación constante teniendo que ajustarse a los objetivos estratégicos previstos por la marca (Rodríguez, Baños y Rajas, 2015: 225).

La co-creación es una noción atribuida a Prahalad y Ramaswamy (2000, 2004) que hace referencia a la generación mutua de valor entre la empresa y el cliente. A partir de la co-creación de valor donde ambas partes constantemente comparten, combinan o renovan su capacidad de crear valor se origina el *engagement* entendido como la fuerza de la

conexión afectiva o el nivel de la intensidad de la relación con las marcas u organizaciones para desarrollar productos eficaz y auténticamente.

Al co-crear se promueve la inclusión social de una comunidad diversa, al tomar como centro los valores, la satisfacción de sus deseos y realización personal de la población local para enriquecer a una propuesta artística. Partiendo de la percepción y la experiencia como piezas fundamentales para determinar el valor de una marca, Healy & McDonagh (2013) reflexionan sobre la comunidad de fans -fandom- del Liverpool Football Club -LFC al presentar una tipología de siete roles co-creativos culturales: la voz, la lealtad, el mercado de salida, el giro, la entrada, la no entrada y el reingreso.

La preocupación de los fanáticos es la pertenencia en una comunidad para compartir una identidad y donde dispongan de algún control para poder coproducir en congruencia con sus expectativas. En ese apego con la marca, las personas responden positiva o negativamente de acuerdo con los contextos de consumo. Es típico que un consumidor insatisfecho se comporte escandalizado.

El papel de la voz aumenta a medida que disminuyen las opciones de salida del mercado o de la comunidad, un fan no sustituye fácilmente una marca por otra ni decide azarosa una desafiliación de una organización.

Los vínculos que se tejen pueden conducir a una actitud posesiva al querer controlar lo que sucede con el equipo, los fans elucubran mejoras en la administración de los clubes por eso están pendientes de obtener mayor información de los negocios de la marca, se interesan por tener representación en la organización, así como de ayudar en el reclutamiento de nuevos miembros que amplíen la filosofía de su comunidad.

Como parte de su lealtad los fanáticos buscan la co-construcción de la realidad social de la marca mediante la exhibición de pancartas o banderas y la escritura de canciones. Eso sería el giro de los consumidores al apropiarse de productos, servicios o símbolos de la marca en una forma impensada fuera del estadio (Healy & McDonagh, 2013: 1535).

Otra arista de la co-creación, desde la praxis del arte contemporáneo establece que el público se convierte en un "*collective body*" para asumir la identidad de "creador", teniendo al "*trust innately*" como empuje de lo co-creativo. Stefania Mantovani y Federica Thiene¹ desarrollaron en el año 2000, una metodología de la co-creación con base en un

¹ Gestoras de una investigación de arte contemporáneo llamada *Artway of Thinking*, surgida en Venecia, en 1992.

diagrama donde se interconecta a los seres humanos con el medio ambiente como una visión que induce al acto creativo responsable y libre, sin narcisismos o egocentrismos.

Al respecto en una entrevista con la curadora estadounidense Mary Jane Jacob (2012) las artistas interpretan su diagrama que está dividido en cuatro fases: observación, co-generación, acción e integración.

Para tener una visión panorámica y comprender un problema se requiere observar, ir recopilando información en diferentes dimensiones del ambiente: conocimiento, relaciones humanas, recursos y potencialidad.

Además de la observación interna y externa se tiene que estar conscientes del estado intelectual, emocional, físico y energético de cada persona para establecer conexiones con los demás. Es una autorreflexión de los recursos, limitaciones, fortalezas y debilidades ante la necesidad de un crecimiento y un cambio positivo.

Al momento de la cogeneración se comparten puntos de vista, percepciones, sentimientos, allí puede surgir un caos creativo, por lo que se debe buscar consenso y unidad para seguir trabajando, reconfigurando funciones de manera flexible hasta funcionar intuitivamente como una red que persigue el bien común (Jacob, 2012: 435-439).

Para que un organismo (persona u organización) se active en procesos colaborativos, en un contexto conocido o no, el punto de partida será el yo (*self*) para potenciar su talento, personalidad, actitudes o perspectivas del mundo, luego en el proceso creativo llegará la relación del individuo-comunidad-ambiente para saber observar, saber comunicar y saber colaborar en el trabajo en equipo, la toma de decisiones, el liderazgo horizontal y la resolución de problemas, de esta manera se va incubando el crecimiento personal o colectivo, la potencialidad hacia el cambio y se genera innovación sostenible en el ser, la sociedad y el ecosistema.

Inclusive para Franco (2012) la co-creación tiene una estructura distribuida lo que significa que no existe jerarquía, o sea ninguna posibilidad que alguien en virtud de su cargo o posición diga a las otras personas lo que deben hacer ni les exija obediencia, a través de enseñanzas, ideologías o tecnologías que obliguen a crear siguiendo caminos preconcebidos.

Una vez establecidas las reglas de convivencia en el grupo, la interacción se da en las mismas condiciones de poder para todas las personas, en esa interacción las ideas ordinarias puede catalizar o polinizar hasta generar ideas extraordinarias. Por este motivo, el autor aclara que en la co-creación interactiva las personas se agrupan en torno a una idea y son libres para adoptar la metodología que consideren adecuada, pues el proceso creativo no se fabrica artificialmente, no es una cuestión de replicar fórmulas.

Desde luego, Franco advierte que no puede ocurrir co-creación interactiva en ambientes configurados para la participación porque es allí cuando se tiende a destacar ciertos líderes y éstos obstaculizan la libre interacción. Aunque la participación sea colectiva se centra en individuos, por eso él defiende las redes (Franco, 2012: 79).

1.2 Niveles de interactividad y control creativo

En los estudios indagados por Brown, Novak-Leonard y Gilbride (2011) para describir las diferentes formas en que funcionan los programas de artes participativas estadounidenses exponen *The Audience Involvement Spectrum*. Yendo de lo receptivo (*spectating* y *educational enrichment*) a lo participativo (*crowd sourcing*, *co-creation* y *audience-as-artist*) los autores muestran una gama de participación progresiva del público.

A su vez los tres últimos niveles pueden tener intersecciones dependiendo de los niveles de control creativo: compromiso curatorial (seleccionar, editar, organizar o votar), compromiso interpretativo (realizar o rehacer una obra de arte existente) y compromiso inventivo (crear algo completamente nuevo).

La gente común involucrada en la producción artística tendrá un control creativo curatorial, interpretativo o inventivo para hacer, crear o aportar ideas durante el proceso de una obra de arte, independientemente de su nivel de habilidad.

Concretamente sobre co-creación, los autores indican que los artistas ceden el control creativo como parte inherente de su propio proceso artístico, haciendo que el proceso creativo sea transparente y versátil. Es una implicación directa con la experiencia artística que a veces puede ser pensada desde la participación comunitaria.

Las formas activas de participación ganan legitimidad y se van arraigando en las instituciones culturales porque permiten construir significados y unir comunidades. *Interactivity and hyperstimulation are now defining characteristics of contemporary living* (Brown et al., 2011: 7).

Cada comunidad tiene una ecología cultural diferente con proveedores, públicos y recursos distintivos. Cada vez es más difícil satisfacer a todas las personas con una sola experiencia, las inquietudes que subyacen sobre el comprometimiento de los valores de las instituciones al suscribir prácticas participativas en las que el público sea incluido en el proceso creativo y con ello pueda tomar decisiones al contribuir en la construcción de su experiencia.

Por eso las instituciones culturales deben asumir nuevos roles o impulsar nuevas iniciativas de variadas escalas, géneros artístico y presupuesto para integrar el arte, la cultura y la creatividad en todos los aspectos de la vida comunitaria. *Audience development, therefore, is not just a marketing problem. Primarily, it is a programming issue (...) and more will demand a larger role in shaping their own experience* (Brown et al., 2011: 12).

Por otro lado, de la investigación de Walmsley (2013) se desprende que los rasgos comunes de la co-creación son “*collaboration, agency, interaction, invention, experience, value and exchange*” (Walmsley, 2013: 116), además que animaría al público a tener una relación íntima, directa y leal a largo plazo con la obra de arte, participando desde el principio y durante todo el proceso creativo. La complejidad a la que se enfrenta la co-creación es tener que satisfacer tanto la oferta como la demanda del consumo artístico.

En la actualidad las personas disponen de menor tiempo de ocio por lo que cuando se deciden y buscan un consumo cultural este debe producir una experiencia significativa, memorable, intensa, multisensorial y personalizada. Atrás quedaron las búsquedas solo para conseguir escapismo, aprendizaje, socialización mejorada o diversión. La inversión emocional de las personas beneficiaría a una economía de la experiencia.

Walmsley (2013) en un análisis cualitativo en el marco del festival del West Yorkshire Playhouse corroboró que la co-creación atrae predominantemente a un nicho de personas *risk takers (tomadoras de riesgo)*. De esta forma al existir una tipología ideal para participar en la co-creación, también se presenta una tensión entre la visión del artista y de la audiencia, contraponiéndose al enfoque de que la co-creación exige habilidades específicas del consumidor.

Aunque a primera vista la co-creación conllevaría la democratización de las artes, esta no es tanto un instrumento para ampliar o diversificar los públicos, sino más bien para incrementar el compromiso de unos pocas personas involucrados porque pueden existir casos de personas que noten que no encajan pues no estaban habituadas a trabajar con las artes, quizás aquellas con mayor familiaridad artística procuren un nivel más alto de impacto en los procesos creativos colectivos.

Por otro lado, el proceso de la co-creación no ocurre naturalmente para muchos de los públicos porque puede parecer desordenado y poco profesional; esta percepción podría perjudicar la reputación artística y puede atentar al tiempo destinado a los ensayos. Walmsley menciona que la co-creación está muy cercana al solipsismo e incluso puede reforzar el elitismo.

Lo que va a determinar la validez de una experiencia artística es situar a los miembros de la audiencia en un punto neurálgico para el descubrimiento de nuevos significados y criticidad, aunque se abarquen diferentes abordajes en términos de *audience development, co-creation, audience engagement, participation, audience enrichment, public engagement*.

Everyone is the architect of their own experience, and at some stage in the creative relationship, responsibility and control have to be shared or handed over (Walmsley, 2011: 11).

Como ocurre en las experiencias con la danza o en las coreografías, donde el proceso de co-creación es gradual, pasando de movimientos simples a complejos, creando confianza en las pequeñas acciones que ejecutan las personas no profesionales; demostrando seguridad en la contribución a pesar del riesgo y las posibles pugnas de control sobre el producto artístico resultante.

El reto para el artista es mantener igual cuidado y atención para garantizar la calidad del trabajo, así como el orgullo y la identificación de sus participantes con el contenido del producto terminado. El artista lograría sus ambiciones con la práctica de metodologías participativas, conformadas por aquellas de una disciplina de trabajo flexible, sin imponer reglas, adaptándose a una sintonía de la comunidad y a sus formas de acercarse a las manifestaciones artísticas.

En el proceso creativo el artista es quien promueve habilidades y hasta un lenguaje que nutre la creatividad y un tipo de control interpretativo en el participante. Del artista depende que la experiencia resulte significativa, para ello su interacción debe velar por las necesidades y deseos del público.

Los beneficios del *digital engagement* en la danza contemporánea son descritos en un estudio cualitativo sobre la plataforma *Respond*, inspirado en el sistema de retroalimentación *Critical Response Process (CRP)* que desarrolló en 1990 la coreógrafa estadounidense Liz Lerman.

El estudio, que realizó Walmsley (2016), obtuvo respuestas positivas de sus participantes quienes decían sentirse intrigados, involucrados, importantes, conectados y disfrutando de un sentido de propiedad al ser parte de una plataforma juguetona, pegajosa e interactiva que les facultaba a comprender detalladamente cómo se crea una obra y democratizar un intercambio crítico y reflexivo con otras personas.

La plataforma es un espacio social que empodera a las personas para entablar un diálogo y enriquecimiento artístico a través de técnicas de comunicación asincrónica. El proceso sostenido de implicación digital facilitó una decodificación cognitiva mejorando la

participación emocional de las personas y aunque fue complejo sostener su permanencia durante todo el estudio se pudo reducir la brecha entre artista-audiencia (Walmsley, 2016: 74).

Estas situaciones dan como resultado que artistas y gestores culturales proporcionen herramientas para estimular recuerdos ("*memory elicitation devices*"), noción del consultor Jerry Yoshitomi (2011), quién además explica que una disminución del conocimiento sobre el trabajo artístico está llevando a una "brecha de contextualización".

En este sentido el público no sabe si quiere pasar tiempo en algo que desconoce; o si quiere correr riesgos en ciertas experiencias artísticas. El desafío es mitigar la brecha, por ejemplo, algunas instituciones artístico-culturales organizan sesiones con el público en un bar para pensar y beber; o llevan a cabo una campaña; donde establecer una interacción directa con el público. Otra alternativa es intercalar diálogos en el concierto, aportando así a la creación de un ambiente relajado, para que se comuniquen entre sí.

Yoshitomi refiere, por un lado, a un estudio con la *American League of Orchestras*, realizado por Oliver Wyman, quién encontró dieciséis factores que influyen en el comportamiento del cliente, algunos de éstos son: repertorio, experiencia enriquecedora, experiencia social, prestigio-calidad de la orquesta, comentarios en vivo de la música, estacionamiento, bar y hall.

Por otro lado, menciona un estudio realizado con *Jazz Arts Group of Columbus* donde descubrieron que existe una preferencia por lugares más informales e íntimos. El gusto se transmite socialmente y de manera personal, por lo que se recomendó que haya al menos un espectáculo en la temporada que tenga entradas gratis para que el público lleve a sus amistades (Yoshitomi, 2011: 15).

La co-creación se desarrollaría bajo la comprensión de la cultura desde un enfoque ecológico, es decir, cuando la cultura opera en momentos donde las personas y las cosas se unen en concatenaciones, eventos y asambleas, considerando que la cultura es como un ciclo de vida regenerativo, de cambios lentos, en el que actos de creatividad compiten por la atención.

En este enfoque trabajado por John Holden (2015) las organizaciones y las personas pueden asumir cuatro roles para que la cultura exista y funcione, especificados en las siguientes categorías: guardianes, conectores, plataformas y nómadas.

Al hablar de nómadas se alude mayormente a los espectadores, oyentes, lectores y compradores cuyo disfrute de la cultura impulsa su producción, por tanto para actuar, vender, comprar, compartir y disfrutar de la cultura necesitan primeramente de guardianes, o sea

personas que pueden ser tutores, conservadores, propietarios de casas de campo, coleccionistas o archiveros.

Los guardianes son los que asumen el papel de conector al conocer a cabalidad las microoperaciones para reunir dinero, artistas, técnicos y lugares para hacer que suceda un evento cultural. En esta cadena de recursos, son indispensables todo tipo de plataformas, de diferente filiación institucional y de modelos de financiación como galerías, salas comunitarias, clubes o sitios web culturales (Holden, 2015: 29-31).

Al respecto, Govier (2009) expresa que entre las relaciones democracia y co-creación es útil pensar qué tipos de liderazgo podrían trabajarse de manera creativa con el público, tanto a nivel de proyecto como a nivel general. También cuestiona una suposición quizás implícita dentro de esta práctica, al plantearse que no debe haber un liderazgo totalitario, ya que eso derrotaría el propósito central democrático de la co-creatividad (Govier, 2009: 35)

Govier cree que co-creación es más que democracia, por eso es necesario liderar porque se tiene responsabilidades, tal como lo expresa: para las colecciones, para la viabilidad comercial, para los participantes y para la propia reputación profesional, y porque queremos que los proyectos co-creados sean lo mejor posible para todos los involucrados. Sin embargo, este liderazgo no debería ser absolutamente vertical, sino que se desarrollen diferentes enfoques de liderazgo para diferentes proyectos co-creativos.

1.3 Estrategias para implicar y desarrollar públicos

Cuando las organizaciones culturales piensen al público como núcleo de sus actividades deberán implementar proyectos participativos innovadores, lo que a su vez requieren que se tome en cuenta las competencias y motivaciones de los participantes, permitiéndoles que aporten y lideren.

Antes de todo será necesario que las organizaciones internamente habitúen las áreas de planificación, marketing, educación y de mediación artística a la multiplicidad de puntos de vista, recursos y limitaciones para probar lo que funcionará con el público. Las circunstancias cotidianas empujan a que las organizaciones culturales encuentren nuevas formas de atraer a su público, esa presión les lleva a discutir el grado y las clases de participación de las que pueden gozar las personas y por ende se acabe con la inercia institucional y sus trabajadores estén preparados en el desarrollo competencial para incentivar actividades participativas y de vinculación dialógica con la comunidad.

Al consolidarse la relación entre la organización cultural y los públicos existen dos fases: *reach* y *engage*. Para la primera se ejecutan estrategias comunicativas y de promoción en formatos inusuales para interceptar, convencer, acercar y atraer al público existente o potencial.

Luego, aparece la fase de procesos y articulaciones que busca hacer significativas y gratificantes las interacciones y experiencias. Justamente en el *engage*, cada equipamiento se enfrenta a una tarea de ensayo-error en los variados formatos de sus propuestas artísticas colaborativas, de participación activa con afán de descubrir la forma en que las audiencias prefieren un involucramiento con las artes.

Entre los formatos posibles se pueden mencionar *co-curation; co-creation; active spectatorship; peer to peer communication; social tagging; backstage*; concursos; votaciones; embajadores; testimoniales; voluntariados; ciudadanía cultural; comunidades virtuales; premios; talleres; actividades educativas interculturales; charlas informales *post-show* en el vestíbulo; intercambio de contenidos interpretativos a través de dispositivos móviles; puntos de información en los que se puede hacer búsquedas o redactar comentarios; conciertos didácticos de las orquestas; y acciones con los abonados².

Al respecto, otras posibilidades que se incluyen en la programación son descritas por Brown & Ratzkin (2011: 2, 6, 7, 11) “*lectures, open rehearsals, docent tours, online forums, audience surveys*”, además de “*QR codes, social games using geolocation applications like foursquare*”, así como *speeches, surtitles and real time interpretive content received through mobile devices*”, y “*simulcasts of performances, visitor tagging of objects in online art collections, posting of audience reviews on YouTube*”.

Por otra parte, existen ensayos con acompañantes voluntarios o profesionales “*para neutralizar dudas o miedos que puedan surgir ante una oportunidad de consumo escénico, siendo el principal factor inductor de primeras experiencias*” (Colomer y Garrido, 2010: 53). Están también los clubes de consumo cultural que fomentan la frecuencia de consumo gracias a la información, la prescripción, los descuentos y las actividades exclusivas.

Con estas acciones específicas se cumplen las estrategias generales para la gestión de públicos, como son: diversificar, incrementar y regularizar las prácticas. En consecuencia se trata de gestionar la comunidad de públicos implicados; captar nuevos públicos a partir

² El teatro californiano *Shotgun Players* invita a sus abonados VIP al primer ensayo de cada producción, donde hacen una lectura del guión, una explicación del enfoque artístico por parte del director, las ideas del autor, y un adelanto de la puesta en escena (Brown y Ratzkin, 2016: 17, 32).

de la demanda latente; invertir en la formación de gustos y valores en niñas/os y adolescentes; y crear interés por las prácticas artísticas amateurs.

La gestión de públicos conlleva a un desafío para las organizaciones culturales, a pesar de las pistas y buenas prácticas que destacan varios teóricos. Al trabajar con los públicos las aportaciones académicas no son suficientes para conseguir atraer una diversidad de segmentos de personas.

Por esta razón lo que surge es una apuesta al diálogo en proximidad, desde el cual gestores, curadores, directores, artistas establezcan una relación directa que lleve a una participación interactiva con integrantes de las audiencias, ya sea con quienes componen su público objetivo o con aquellas personas esquivas al consumo cultural.

Las estrategias que se llevan a cabo desde los espacios culturales para alcanzar objetivos estratégicos que son distintos entre sí, pero absolutamente complementarios, de acuerdo a Vergara (2019):

- 1) Fidelización: es decir, lograr que aquellas personas que ya están asistiendo a nuestro espacio cultural y participando de su oferta artística, lo hagan con mayor frecuencia e implicación.
- 2) Ampliación: esto es, atraer a nuestra organización a más personas con el mismo perfil de quienes ya asisten, generalmente personas que están participando en la oferta artística de otros espacios.
- 3) Diversificación: es decir, conseguir la participación de segmentos de la población que no participan en nuestro espacio cultural, y que probablemente tampoco lo estén haciendo en otras organizaciones, ya sea porque tienen interés, pero poseen barreras que obstaculizan su participación, o porque no poseen interés, lo que generalmente está correlacionado con su capital cultural.
- 4) Educación: esto es, fomentar los hábitos de participación cultural principalmente en niños y adolescentes a partir de la coordinación con el sistema escolar (Vergara, 2019 como se cita en Urraco, Maccari, et al., 2019: 78)

El enfoque del desarrollo de audiencias (*audience development*) tiene su origen en el mundo anglosajón, se vincula con la gestión y sostenibilidad económica de las organizaciones culturales. Dicho enfoque tiende a privilegiar los objetivos estratégicos de la fidelización y ampliación, fomentando los hábitos de consumo y participación cultural de niños y adolescentes desde el ámbito escolar.

En la base de este enfoque se puede constatar que el costo de crear un nuevo espectador es mucho mayor al costo de retenerlo. Sus estrategias buscan ir progresando en la fidelización con los públicos, produciendo el paso de un estadio a otro, por tanto, además de segmentarlos sobre la base de la frecuencia con la que asisten a la organización cultural, es necesario también comunicarse directa, bidireccional, personalizada y adecuadamente según esta segmentación.

Es importante mencionar los beneficios que supone el *audience development* desde una mayor seguridad financiera para la industria de las artes y el aumento de las oportunidades artísticas hasta la "cohesión social" y el desarrollo individual.

En este enfoque es importante el aporte de Anne Bamford & Michael Wimmer (2012) al enlistar los factores con sus respectivas consignas que influirían en la participación activa; tales como: las limitaciones de las fuerzas del mercado y de la competencia ("Queremos sobrevivir"), Autoasignación ("Queremos llegar a nuevos públicos"), Asignaciones públicas / parte de un plan comunitario ("Tienes que llegar a nuevos públicos").

Éstos factores se entienden en la medida que se dio una disminución de la financiación pública para las instituciones culturales o que las políticas culturales fueron más invasivas. Se supone que las nuevas formas de participación activa de las audiencias en la programación pueden ser un resultado natural de la necesidad de atraer audiencias dada la influencia de aumentar una competencia atractiva junto a otras actividades de tiempo libre y un acceso más inmediato a una variedad de opciones culturales posibles a través de medios digitales.

Nobuko Kawashima (2000) explica cuatro tipos de *audience development* explicitadas a continuación: *Extended Marketing* busca persuadir a audiencias con alto potencial de asistencia que no están fácilmente disponibles. *Cultural Inclusion* se dirige a personas que aparentemente por razones sociales son menos propensas a asistir a eventos artísticos. *Taste Cultivation* implica los esfuerzos para cultivar el gusto de la audiencia existente, introduciendo diferentes géneros y formas de arte. Y *Audience Education* se relaciona con la calidad de la experiencia de la audiencia existente para mejorar la comprensión y el disfrute de las artes que están consumiendo.

En Latinoamérica desde el 2005 se instaló el enfoque de formación de públicos, da más sentido a los objetivos estratégicos de diversificación y educación, pues enfatiza en que el acceso a las prácticas culturales es un derecho y que, por tanto, la gestión de públicos no puede reducirse solo a conseguir futuros clientes o consumidores a través de estrategias de marketing, ya que al no existir un interés previo en relación con el capital cultural de los públicos, el marketing no favorecerá el acercamiento a las propuestas artísticas.

La particularidad de la formación de públicos consiste en ver el acceso a las prácticas culturales como un derecho humano y de inclusión social. Su finalidad es fortalecer el capital cultural.

Por tales razones se ha focalizado en generar alianzas con programas de educación a partir del sistema escolar formal; y con instituciones que trabajen con personas de bajo nivel socio-económico, adultos mayores, personas con discapacidad, migrantes, o comunidades en contextos de vulnerabilidad. En palabras de Vergara (2019):

La intervención busca trabajar sobre las barreras objetivas que condicionan el acceso y participación cultural, como el tiempo (programar actividades en horarios especiales), la distancia (coordinar el transporte de los beneficiarios y grupos) o el dinero (implementar propuestas de acceso gratuito o de costo reducido). Y por la otra, trabajar sobre las barreras perceptuales y simbólicas, con estrategias que buscan hacer más amigables y cercanos esos contextos de participación destinados a grupos o participantes que se acercan por primera vez (Vergara, 2019 como se cita en Urraco, Maccari, et al., 2019: 82)

Para ejemplificar en Argentina destaca la Escuela del Espectador de Buenos Aires (EEBA), fundada en 2001 por Jorge Dubatti, con réplicas en 25 ciudades como México DF (2004), Montevideo (2006), Santiago de Chile (2008) o Panamá (2018).

De forma ininterrumpida, un grupo de espectadores asisten a una serie de espectáculos acordados previamente, del circuito teatral (oficial, independiente, comercial, internacional, proveniente de las provincias) y luego los analizan bajo coordinación del *staff* y de los teatristas creadores pertenecientes al espectáculo analizado. Se trata de una actividad anual, que va desde marzo hasta diciembre, con la intención de activar la criticidad de las personas para influir en la comprensión de la teatralidad, su historia, técnicas, teorías y métodos de análisis en convivio con otras personas, lo que indirectamente hará de los espectadores diseminadores de una publicidad boca a boca. Para ser parte de la escuela se paga una inscripción, si bien está destinada a público general, quienes asisten son mayormente personas adultas, con mucho interés por el teatro y en quienes se fortalece el espíritu de la amigabilidad, hospitalidad, disponibilidad, dialogismo, apertura y pluralismo.

Unos términos claves al momento de hablar en la participación es la expresión creativa y el control pues no se trata de una estructura de subordinación sino de relaciones de mayor igualdad, donde las personas desarrollen actividades con cierta independencia, donde se les capacite para ser autores del proyecto y de esa manera favorecer a la innovación, concienciación o el cambio de actitud.

Al respecto, Ibacache (2019) sugiere que una manera de evaluar o determinar los canales de interacción de las organizaciones culturales con las personas es la elaboración de Mapas de Experiencias de los Públicos, lo cual tiene una correspondencia con el modelo de Arco de Implicación desarrollado por el consultor norteamericano Alan Brown. Esta es una herramienta que permite sistematizar todas las estrategias de la organización respecto de los públicos antes y después de una actividad de programación artística.

Es importante mencionar *The Experience Model* divulgado por *Conifer Research* (2002: 2) para describir lo que los seres humanos esperan de un ritual o de cualquier experiencia transformadora, para ello se precisan cinco etapas que va escalándose para un mapeo de la experiencia: "*entice, enter, engage, exit and extend*". O sea, que la persona

reconoce algo que le entusiasme y se crea una expectativa, luego encontrará unas señales que le guiarán hacia la experiencia, una vez involucrado en el hecho se mantendrá la conexión hasta alcanzar un estado de transformación, allí aparecerán otras señales para concluir la experiencia y conservar algún recordatorio para tener presente la experiencia.

Para poner en práctica este modelo se sugiere que las organizaciones culturales se concentren en obtener información útil para establecer el alcance de la experiencia y poder identificarse qué momentos (comienzo, medio y final) influye en la experiencia. Por eso, es necesario documentar visualmente la experiencia, desde diferentes puntos de vista, así también registrar los pensamientos y observaciones en tiempo real.

De lo anterior se puede asociar el *Arc of Engagement*, un modelo propuesto por Brown y Ratzkin (2011) para comprender las etapas que experimenta la audiencia en su implicación con una obra de arte. Las cinco etapas son:

- Preparación Preliminar y contextualización,
- Preparación Intensa
- Intercambio Artístico
- Tratamiento Posterior
- Eco del Impacto

Los autores describen seis tipologías de audiencias, dependiendo de su apetito y enfoque de participación se dividen en, de menor a mayor en: "1) *Readers*; 2) *Critical Reviewers*; 3) *Casual Talkers*; 4) *Technology-based Processors*; 5) *Insight Seekers*; and 6) *Active Learners*".

En el comportamiento del público surgen los rasgos de las tipologías antes mencionadas como aquellas personas que se limitan a leer el material informativo disponible de la obra, o quienes hacen una búsqueda más exhaustiva, antes o después, para recibir recomendaciones para ir a la obra, o cuando las personas informalmente hablan e interpretan la obra, en algunos casos usan la tecnología para manifestar sus comentarios en redes sociales, y están quienes se involucran en una obra para vivir su propia experiencia.

Para llegar a esta tipología es recomendable tener presente cuatro dimensiones del *engagement*: "*social vs. solitary, active vs. passive, peer-based vs. expert-led, and community vs. audience*" (Brown & Ratzkin, 2011: 2). Las organizaciones culturales tienen la oportunidad de ofrecer actividades o eventos en los que se permita participación social o

individual, dependiendo de las preferencias de control y de intercambio que la persona quiere tener sobre la experiencia.

Por esta misma razón, las acciones podrían estar dirigidas por expertos o por pares en la medida que se diera un aprendizaje y comprensión de las motivaciones, inspiraciones y significado de una obra. En ocasiones el público quiere tener un papel más activo y se involucra el proceso artístico pero la interactividad no es para todas las personas, habrá que compensar el diseño de acciones creativas en las que sea configurada o no la experiencia. Si bien los resultados son impredecibles pueden tener un efecto indirecto en las comunidades para abordar sus problemas tras una evaluación y experimentación cuidadosa de las acciones participativas.

En base a una revisión de diferentes actividades participativas se ilustró lo que impacta y retiene al público, por ejemplo, cuando una persona opta por asistir a un evento irá a adquirir información para contextualizar la experiencia artística y así llegar a comprender y apreciarla profundamente; o cuando se genera una transferencia de significados entre artistas y el público a través de una asistencia interpretativa, al inicio o durante la experiencia para otorgarle sentido al trabajo artístico; o el recuerdo que puede quedar perenne durante toda la vida de una persona que participó en una obra.

Engagement is more than what happens when someone sits in a seat or stands in front of a painting; it is the totality of the arts experience from the moment someone decides to attend (Brown y Ratzkin, 2011: 34)

En el Arco de la Implicación se reconoce lo estratégico del marketing para el cumplimiento de la misión de una organización cultural, así como la promoción anticipada de publicidad boca a boca, con apoyo de socios, para que se comprometa la asistencia del público, esto incluye acciones bidireccionales usando la tecnología para construir una comunidad online y prolongar el procesamiento de la experiencia artística.

Otro aspecto son las adecuaciones en los entornos y espacios institucionales para que desde su rediseño puedan ser habitados por el público mientras socializa y compara reacciones con otros visitantes. Lo que en definitiva se busca es que aumente la probabilidad de que el programa artístico genere un alto impacto en el público, a pesar de las mediciones sobre los patrones de compra cada vez más tardíos o del grado de preparación y visión curatorial que tenga el público.

Continuando con las investigaciones de Ibacache (2019) revisamos cuatro dimensiones de participación de los públicos que pueden ser muy ilustrativa para poner en contexto las tendencias en las organizaciones culturales:

1) Coproducción: en el proceso de producción de un proyecto a partir de pasantías y voluntariados.

2) Cocreación: corresponde a la participación en procesos creativos que toman forma en laboratorios y residencias.

3) Codifusión: es la dimensión en la que los públicos forman comunidades de espectadores y se convierten en embajadores de lo que hacemos.

4) Coprogramación: significa abrir espacios de conversación en las organizaciones en las que los públicos participan en la definición de la programación o en la selección de contenidos (Ibacache, 2019 como se cita en Urraco, Maccari, et al., 2019: 54).

Sobre ésta última dimensión, quizá lo adecuado sea partir con comités consultivos de programación formados por espectadores, cabe citar el ejemplo de un caso español que demostró resultados favorables en el acercamiento y fidelización con el público; al punto de llegar a recuperar el Kursaal de Manresa, un espacio de artes escénicas, con un aforo para 800 personas.

Joan Morros, representante de la Asociación El Galliner, explica la responsabilidad al momento de programarlo. En una entrevista de RedEscena, detalló que antes de definir la programación se reúnen con un consejo de asesores para compartir recomendaciones sobre lo que vieron y analizaron de cada espectáculo, sus costos de puesta en escena y las proyecciones y la demanda que esto provocaría. En el plano informal, sostienen reuniones periódicas con una pequeña red de cinco o seis teatros en Cataluña, parecidos en aforo y filosofía, para intercambiar inquietudes, propuestas y coordinar giras.

Esto se enlaza con el decálogo de la antropóloga mexicana Lucina Jiménez (2011) donde se indica que los públicos no son ajenos a la definición de la identidad de la institución, grupo, compañía; donde deben involucrarse todos los agentes que participan del hecho escénico.

La formación de públicos no es solamente responsabilidad de quien difunde, sino también de quien programa, actúa, cumple funciones de anfitrión, administrador, etc. Es necesario puntualizar que el público refuerza al teatro con su intervención. El *theatrical engagement* siempre ocurre en dos direcciones: el público debe involucrarse con los actores y viceversa para que la comunicación performativa ocurra con efectividad. El público, por tanto, forma parte indisoluble del hecho cultural. El artista crea para que su obra pueda ser admirada, tomando en cuenta que toda creación tiene en última instancia un receptor para que la percepción sea completa.

1.4 Prosumidores y gustos omnívoros

La nueva mirada del público es producto de una evolución en cuanto al discurso de la democratización cultural en la década de 1940 con los paradigmas que defienden los derechos culturales y las industrias creativas, modelos que permanecerán vigentes hasta 1990.

En un principio la preocupación mayor de las políticas culturales era facilitar el acceso a las prácticas artísticas más allá de divisiones de clase, pensando en la sociedad como un público pasivo o una estadística de público asistente. Después prestó atención al potencial creativo de la ciudadanía y su deseo de interacción. Esto con el afán de avalar su capacidad emprendedora e innovadora y de otorgarles un valor de distinción social.

El primer paradigma, de la democratización cultural surgió en Europa y concibió la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, del conocimiento científico y de las demás formas de la alta cultura. Su hipótesis se sustenta en que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos.

Cabe recalcar que esta oferta de objetos culturales de la alta cultura hecha por el Estado o sectores hegemónicos se volvió una imposición arbitraria para la población. De allí, que no bastó con garantizar la accesibilidad, la reducción de precios o la gratuidad, cuando se desconocía las diferencias y las desigualdades en relación con el capital cultural.

En algunos países donde se ejecutaron éste tipo de políticas se determinó que en un inicio lograron incrementar el volumen de los públicos, pero recientemente se ha constatado que ha habido un estancamiento, e incluso una disminución de la población que accede a ciertas prácticas culturales, debido al tiempo libre del que disponen.

Por esta razón, encuentran una oferta cada vez más amplia de actividades culturales y no culturales; sumado a los efectos de la comunicación digital en la vida cotidiana, sin que se haya logrado modificar significativamente la estructura social en tanto el acceso a estas expresiones por parte de los grupos sociales.

Luego el paradigma de la democracia cultural o democracia participativa tiende hacia la participación de las comunidades en los hechos artísticos y culturales, promoviendo su capacidad para construir lazos comunitarios. Este paradigma reivindica la diversidad de formatos expresivos, por lo tanto, integra la cultura con la vida cotidiana.

Debido a que en las sociedades contemporáneas se maneja un eje horizontal que obstruye la visión de alta cultura y cultura popular, se da paso a una porosidad en los

comportamientos culturales. Los consumidores que dominan un amplio espectro cultural, pueden apropiarse de él.

Cabe destacar que son conscientes de que la proximidad y el consumo de productos culturales genera prácticas de sociabilidad lo cual determina cierto status. Entendiendo que la creación artística y el patrimonio cultural son un bien común del que pueden gozar todos los públicos, los objetivos deben ser los fundamentos de la democracia cultural, con el fin de que todas las personas tengan acceso físico, intelectual y social a la vida cultural y posean la capacidad y confianza para participar y formar la cultura de hoy. La democracia cultural debe fundarse en una relación madura donde el público reconoce, respeta y se beneficia de la experiencia.

Esta democratización permitirá estar al tanto de sus peligros y puede cuestionar sus credenciales. Implica que los profesionales reconozcan que su función es liberar los talentos y el potencial de toda la comunidad.

En una revisión histórica y teórica sobre el público Rosas Mantecón (2017) menciona que innegablemente la participación cultural al igual que el consumo cultural construye y comunica las diferencias sociales porque es "una práctica placentera, de exploración vital, de generación de identidades y sociabilidad" (Rosas Mantecón, 2017: 31).

El público aprende a ejercer su rol teniendo como mediadores en ese ejercicio a la familia, escuela, comunidad, radio, televisión e internet, por lo que la autora sugiere una políticas culturales que vehementemente combata las desigualdades en el acceso cultural de quienes asiduamente consumen culturalmente como de quienes no lo hacen, es decir buscar diversificación y en complemento efectuar estrategias de fidelización para que se logre calidad, comprensión, interacción, disfrute y participación de la experiencia (Rosas Mantecón, 2019 como se cita en Urraco, Maccari, et al., 2019: 60).

De otro lado, según Ibacache (2019) cada dos años hay una nueva generación de públicos con distintos hábitos. El espectador actual es infiel, crítico, participativo, tiene múltiples conversaciones en paralelo, por lo que le cuesta desconectarse o desplazarse un fin de semana a un lugar de presentaciones. Este público se vincula a través de las imágenes, de quien es un devorador, además se lo puede caracterizar como "prosumidor", incluso como un consumidor omnívoro de contenidos culturales.

Debido a dichas características del espectador actual, el desafío mayor para cualquier grupo recaería en responder a la siguiente interrogante: ¿por qué somos lo suficientemente relevantes para que alguien venga hacia nosotros y no dar por hecho que ese otro va a venir por algo que ocurre en un momento y en un lugar determinado? Ibacache

considera que, al estar frente a un espectador empoderado, en un contexto de consumo individual y digital; la persona cree tener el control del cómo, el cuándo y el dónde accede a una plataforma (Ibacache, 2019 como se cita en Urraco, Maccari, et al., 2019: 50).

Ibacache explicó que "públicos" es un término para referirse a cierto grupo de personas que no necesariamente se conocen entre sí, pero que coinciden en un tiempo y espacio donde realizan consumos culturales presenciales, aunque no tienen una alta fidelización respecto de una propuesta u organización promotora.

El espectador es una noción necesaria para decodificar o abordar los lenguajes de las disciplinas artísticas, montajes o propuestas específicas; considerando que las "comunidades" son grupos de espectadores que comparten un interés común y que se conforman en torno a una organización.

Las audiencias están conformadas por personas que realizan consumos culturales no presenciales y según el *Council of the Arts* de Australia el trabajo de desarrollo de audiencias es un proceso a largo plazo, que se hace con el fin de atraer y captar a los participantes y audiencias objetivos de las artes, para retenerlos al establecer y mantener relaciones estratégicas, dinámicas y sostenibles. Las metas en este sentido tienen relación con integración, acceso, comprensión enriquecida, apreciación o disfrute e incremento de participación, asistencia y consumo.

Al repasar los estudios sobre audiencias es posible relacionar el nivel de implicación de las personas con los proyectos de matices colaborativos, por ejemplo, unas categorías trabajadas por Cuadrado y Mollà (2000) al detectar las motivaciones de los públicos de las artes escénicas, con esta información se facilita la adaptación de estrategias de marketing en las organizaciones.

Existirían catorce motivaciones entre el público, éstas fueron agrupadas por el orden de importancia de la siguiente manera:

- 1) Emociones: entretenimiento, relajación y estimulación.
- 2) Satisfacción personal: interés por las artes, compartir una experiencia, educación y la autorrealización.
- 3) Interés: desear ver a un artista o el trabajo de un director en particular.
- 4) Hedonismo social: ser parte de un grupo, lograr prestigio, alivio del aburrimiento y la oportunidad de vestir de gala.

Es a partir de los cuatro grupos se ofrece una tipología de público de las artes escénicas: "*beginner, theatre buff, enthusiast and indifferent*".

Relativo a los principiantes se dice que son personas jóvenes, con estudios universitarios que acuden al teatro, al menos nueve veces por año, para obtener una satisfacción emocional, cultural y educativa.

Mientras que los aficionados al teatro se siente atraído por el enriquecimiento cultural y la oportunidad de conocer actores, actrices o directores de la escena teatral; este tipo de personas tiene un consumo mayor al promedio, posee un título universitario y un trabajo estable para poder costear las veintidós veces por año que acude a actividades artístico-culturales variadas.

Luego, los entusiastas acuden por razones sociales, tienen un gusto cultural tradicional que tiende hacia la actuaciones musicales, su frecuencia de asistencia al teatro oscila en diecinueve veces al año; este perfil puede tratarse de personas jubiladas o amas de casa.

Y los indiferentes asisten para pasar un buen rato sin mayores aspiraciones de sentir emociones pues no tiene hábitos culturales destacables; anualmente irá siete veces a lugares conocidos con una oferta más comercial, se trata de personas sin estudios universitarios que tienen un trabajo fijo (Cuadrado y Mollà, 2000: 57-58).

De modo que para lograr aceptación e interés en las audiencias es prioritario que desde que se concibe cualquier propuesta hasta en la difusión de su convocatoria resulte accesible en horarios, tiempos y costos. Tomando en cuenta que implicará un desplazamiento, el pago de una entrada y de consumos adicionales. En cuanto a la propuesta debe ser provocativa en su temática y abordaje y pertinente en el contexto social y la sede, tomando en cuenta la dificultad de llevar a cabo la producción y promoción eficiente de los eventos.

Es crucial reflexionar sobre las barreras geográficas, sociales, económicas que existen entre la institución y la comunidad. Esta introspección permitirá adaptarse a los cambios de rutina y a los tiempos ocio en la interacción diaria, en la que hay una exposición a la presencia de dispositivos tecnológicos que saturan de contenidos a sus usuarios. Los públicos como portadores de discursos propios que puedan convertir la imagen consolidada de lo artístico en el marco institucional de la modernidad, de esta manera elaborar estrategias en torno a las interacciones con públicos plurales.

Al respecto, Sellas y Colomer (2009: 43) aconsejan las siguientes prácticas para mejorar la accesibilidad y afluencia de los públicos. En cuanto a inconvenientes geográficos sugiere que se hagan programaciones de proximidad en el marco de sistemas de circuitos y generar programación cultural en *clusters* de ocio.

En segundo lugar, ante la inaccesibilidad temporal proponen que los equipamientos concilien sus horarios con los de los públicos potenciales. Posteriormente se refiere a los impedimentos económicos, recomendando establecer precios especiales para sectores con bajo poder adquisitivo; abonos (individuales, de pareja, familiares); precios para grupos; precios promocionales (última hora, compra anticipada, sesiones previas); y programas de puntos. Y finalmente hace hincapié sobre las barreras sociales, sugiriendo que se impulsen portales y clubes de consumo; asociaciones de espectadores; redes locales de prescripción, acompañantes y entidades cívicas.

Tomando como bases los planteamientos anteriormente expuestos, la tendencia es borrar fronteras entre el agente que produce y el agente que recibe los contenidos culturales, con el fin de que haya una transformación de la cultura organizativa y modelos de gestión en los equipamientos culturales.

Casualmente el marketing relacional propone crear una comunidad de intereses en la que se haga intercambios a partir de afinidad y confianza. Los roles siguen mudando, se develan los mecanismos creativos al público frente al hermetismo del arte, se resignifica el potencial y saberes de la ciudadanía.

Quizás lo más latente sea el hábito de consumir contenidos digitales o de entretenimiento, lo cual incide en que cuando las personas deciden salir de casa optan por experiencias personalizadas, especialmente agradables, puesto que se sienten ajenos o recelosos de asistir e intervenir en las convocatorias de determinadas organizaciones culturales.

El público quiere desbordar sus emociones en espacios sin protocolos evidentes como ocurre en los museos donde están vigentes componentes como silencio, distancia, respeto, veneración y olvido de sí.

Por consiguiente queda atrás el estereotipo del espectador como una figura pensada para ver a la distancia. Recordemos que para Pitágoras el espectador observa o mira, para Lucrecio el espectador es un sabio, mientras que para Kant el espectador siente placer al verse con una actitud reverente y en silencio. La distancia era un requisito de la representación, una exigencia para la contemplación desinteresada, una forma de la estética moderna.

Cabe recalcar que el consumo cultural de la sociedad contemporánea, ha experimentado un desplazamiento desde un eje vertical fundado en la distinción entre alta cultura y cultura popular. Este consumo ha dependido de la mezcla de géneros producida

por la publicidad y el mercado, por la hibridación de las formas, el eclecticismo en las prácticas y por la tolerancia en los gustos.

Justamente, para Ariño (2007) esta capacidad nueva de los actores para mezclar formas distintas de preferencias en un único menú, bajo criterios de selección y actitud de consumo selectiva es lo que ha sido definido como omnivoridad.

Se debería definir no por lo que se consume sino por la modalidad de consumo (reflexividad, intelectualización, estilización o estetización de lo popular) y bien podría entenderse como una adaptación de las pautas de distinción de clase a condiciones de relativismo cultural, donde las expresiones culturales deben interpretarse “en sus propios términos” y no desde una lógica etnocentrista y jerárquica, como la que gobierna el gusto del *snob*. En este sentido es interesante el planteamiento de Bryson: estudia no las preferencias musicales, sino los rechazos y en este sentido sostiene que las formas más rechazadas por las élites suelen ser las preferidas por grupos de estatus social más bajo. Ha introducido el concepto de capital multicultural para referirse a la diversidad del capital cultural y al hecho de que la apertura y la tolerancia, y no sólo la distinción, son también una fuente de capital cultural (1996) (Ariño, 2007: 134)

El consumo cultural se estructura a partir de diferentes factores como necesidades culturales, educación, motivación personal y social, el entorno o el mercado de la oferta, las propuestas creativas y las compensaciones de lo público desde la perspectiva del interés general. Cabe detallar que las necesidades culturales están muy relacionadas con la educación siendo este un entorno el que se le proporciona al individuo las claves para la elección de la oferta cultural, aportándole valores y forma de vida que construyen una personalidad individual o colectiva.

Por citar lo expuesto el informe de CISAC - *The International Confederation of Societies of Authors and Composers* (2015: 26) denominado *Cultural times. The first global map of cultural and creative industries*, que alude a los patrones de consumo renuevan los modelos de negocio y los procesos de creación de contenido, donde destacan seis características “*abundance, personalization, aggregation and recommendation, community, involvement, illegal content*”.

La teoría del omnivorismo cultural es una crítica a la distinción social establecida por Bourdieu, que sustituiría a un cierto elitismo intelectual y esnobismo que había sido frecuente entre las clases altas frente a un “univorismo” que caracterizaría a las clases populares (Fernández Rodríguez y Heikkilä, 2011: 590). La clasificación según Peterson (2005) queda así:

a) Los unívoros de la alta cultura o refinados (*highbrow univores*), cuyos gustos siguen, más o menos al pie de la letra, los valores culturales elitistas dominantes y creadores de distinción social, fundamentalmente manifestaciones relativamente tradicionales de la alta cultura. Naturalmente, pertenecen a grupos sociales asociados a las clases altas y medias altas. b) Los omnívoros de la alta cultura o refinados (*highbrow omnivores*), “omnívoros” auténticos, que disponen de amplios gustos que oscilan desde lo alta cultura al interés por ciertos elementos de la cultura popular. Son además unos consumidores activos. No por casualidad, suelen proceder asimismo de las clases medias y altas.

c) los unívoros de la cultura popular (*lowbrow univores*), los “unívoros” auténticos, cuyo elenco de aficiones es reducido, sus hábitos de consumo pasivos y su gusto es considerado, socialmente, como la esencia del denominado “mal gusto”. d) los consumidores omnívoros de la cultura popular (*lowbrow omnivores*) forman una “nueva” categoría de consumidores que disponen de un abanico de gustos relativamente amplio, pero en el que la mayoría de los objetos de consumo cultural pertenecen a la esfera de la cultura popular, con pocas incursiones en la alta cultura (Peterson, 2005 como se cita en Fernández Rodríguez y Heikkila, 2011: 590-591)

Al hablar del apetito de los consumidores culturales cabe revisar las características de los “*omnivores*”, en referencia a las personas que gustan probar de todo, o que están dispuestas a destinar su tiempo en el disfrute y la búsqueda de conocimiento sobre arte y cultura sin menosprecio de ninguno de sus géneros. Los autores proponen entender la relación entre estrato social, gusto y consumo desde una clasificación de los consumidores culturales en los siguientes grupos: *Univores, Omnivores, Paucivores and Inactives*.

Fernández Rodríguez (2011) ejemplifica como el tiempo de ocio real disponible influye en el consumo cultural y lo poco que tiene que ver con la posesión de un gusto omnívoro:

El trabajo a tiempo completo o parcial ejerce gran influencia en la participación en actos culturales. Así, el hecho de que los dos miembros de la pareja trabajen a tiempo completo parece retraerlos notablemente de la asistencia a exposiciones y otros actos culturales, mientras que, si el trabajo de al menos uno de ellos es a tiempo parcial, la participación crece significativamente, sobre todo la de los hombres. Esto demuestra que existen factores importantes, como por ejemplo el tiempo de ocio real disponible, que influyen en el consumo cultural y que poco tienen que ver con la posesión de un gusto omnívoro (Kraaykamp, van Gils y Ulter, 2008 como se cita en Fernández Rodríguez, 2011: 597)

Siendo el consumo un impulso socialmente regulado y generado, la proximidad y el uso de productos culturales insta a una asistencia constante de público; pero para el aprovechamiento pleno de la oferta cultural se hace necesaria una soltura y naturalidad frente a la experiencia estética, que debe ser apoyada por competencias que influyan en la formación de deseos, para la persona pueda disfrutar y crear. No se trata de una resistencia al cambio que conlleva las prácticas culturales, ni de ser fiel a un grupo que ve con desinterés una oferta y que tiende a homogeneizar su consumo; sino que el acceso cultural está fragmentado por la presencia de las industrias culturales, redes sociales, convergencia digital, movilidad educativa y profesional o procesos de ascenso sociocultural.

Tengamos presente que las prioridades que adopta la persona en cada contexto cultural ante la oferta disponible y la calidad de las programaciones ofertadas es lo que se conoce como estilos de vida culturales de acuerdo con Lahire (2008). De esta forma se busca comprender cómo cada individuo integra públicos heterogéneos en sus múltiples prácticas culturales. Siendo las distancias sociales predominantes, aquellos públicos que no se acercan a las organizaciones culturales encuentran justificación en el hecho de una disonancia

individual que es la norma en la sociedad actual; tomando en cuenta que frecuentemente las personas tienen preferencias y prácticas que difieren de su pertenencia social, nivel de escolaridad, edad o sexo.

Nos encontramos en una era transmedia, donde las narrativas de los videojuegos llevan a que las audiencias se conviertan en prosumidores (productores + consumidores). En este contexto la expansión del mundo narrativo es inminente; abriéndose así espacios para que las personas comenten, compartan, analicen y creen capas de información complementaria y conexiones sobre las tramas paralelas o los personajes de las historias.

El concepto de prosumidores registra antecedentes desde finales de los años setentas del siglo pasado; construido desde las ciencias sociales para hablar de actores que no sólo reciben, sino que interactúan y que, además, reconstruyen la experiencia artística y participan de ella. En sentido amplio, *prosumer* remite a la actividad de agregar valor a un producto, servicio, bien o insumo. En el marco de las nuevas tecnologías y hábitos de consumo, el término ha ganado terreno en virtud de los desafíos que implica para las organizaciones en términos de gestionar su presencia en los medios sociales, donde tienen protagonismo sus estrategias de sustentabilidad o los aspectos de atención y calidad de servicio al público.

Considerando los riesgos de adaptar el producto a una demanda específica de la audiencia. Tomka (2016: 12) advierte de una amenaza de bajar el nivel intelectual y sacrificando la integridad artística (*dumbing down*) por el socavamiento de posibilidades para explorar nuevos mundos, permitiéndose experiencias sorprendentes e intrépidas. Aunque cuando el público protagoniza un proceso creativo, con las decisiones que conlleva esta praxis, es factible canalizar necesidades, pasiones que amplían un sentimiento de pertenencia y que posibilita contribuciones relevantes en un contexto de democratización cultural.

En definitiva, como determina Jorge Luis Marzo (2009) si el propio artista claudica a la hora de definir lo que ha hecho, el espectador se queda sin herramientas directas para hacer una crítica. Pensando en una nueva relación con el espectador se aspira romper con una estructura jerárquica de comunicación para llegar a una fenomenología de la interacción, que se vuelve operativa por medio de tecnologías digitales y que se resume en la figura postindustrial del *prosumer*: productor consumidor; que también se ha denominado prousuarios (productores y usuarios) que se capacitan y tienen un espíritu crítico y habilidades para discernir entre la información de calidad o falsa información a la que pueden acceder vía internet.

Capítulo 2 - Notas metodológicas y presentación del trabajo de campo

2.1 Justificación de la investigación

La investigación es de alcance exploratorio pues del fenómeno que estamos revisando no se ha indagado previamente lo que no permitía realizar proyecciones hasta que no se hubieran examinado las características de los grupos de teatro universitario. Esta investigación arranca con un carácter exploratorio, pasa por los diversos alcances hasta llegar a su explicación (Ramos-Galarza, 2020: 4). En el campo de las artes escénicas de Guayaquil existía poca información disponible sobre el Teatro Universitario, es por eso que en concordancia con Morales (2017) y Valero (2019) quienes indican la poca bibliografía existente sobre los grupos de teatro universitario en Ecuador la investigación serviría como material de consulta al aportar indicios sobre grupos de larga trayectoria.

La importancia de esta investigación radica en articular la educación formal con la educación no formal en artes escénicas acorde la universidad como espacio para el ejercicio ciudadano invitaba a la participación en actividades institucionales, era en su seno donde el estudiantado estaba propenso a lidiar con la resolución y gestión de conflictos en la convivencia. Conviene subrayar la oportunidad que tienen las instituciones de educación superior, públicas o privadas, de apostar por la visibilización de un repertorio teatral y con ello favorecer su imagen institucional a través de los festivales de teatro universitario. Se considera que la universidad tiene a su haber a un contingente estudiantil apasionado por el teatro dispuesto a cocrear, coproducir la gestión de festivales, foros, talleres o seminarios como un mecanismo para la integración cultural latinoamericana, para la renovación de formas de producción, canales de circulación y de contenidos.

De otro lado, en la investigación se ofrecería la perspectiva del estudiantado sobre la relevancia que le asignaban a una práctica artística amateur cuyas propuestas podían ser exhibidas en circuitos no comerciales.

Se refrenda una investigación inclusiva donde el estudiantado se encuentra activamente implicado en el estudio de sus procesos. El estudiantado fue parte neurálgica de este estudio donde se promovieron prácticas de investigación inclusivas con la finalidad de contribuir a una transformación. En este camino con los grupos de teatro universitario nos sumergimos en su realidad para aprehenderla y comprenderla cabalmente. Un proceso de investigación que se apoya en la colaboración, indagación compartida, diálogo compartido,

análisis colectivo y reflexión conjunta, de sus participantes es una potente herramienta de cambio e innovaciones sociales (Parrilla y Sierra, 2015: 173).

Los grupos de teatro universitario tenían como finalidad contribuir a una formación integral del estudiantado como ciudadanos. En estos espacios no se exigían conocimientos previos, cada estudiante-actor aprendió a desenvolverse en diferentes roles durante la preproducción, producción y posproducción de una obra. El estudiantado hacía ejercicios escénicos con sus propias teatralidades o interpretaba libretos de terceros. Los grupos no eran asumidos como un *hobby* o entretenimiento sino que eran una alternativa de educación no-formal en artes, lo que no implicaba una dedicación exclusiva del estudiantado ni el logro de una técnica depurada o de virtudes excepcionales en el teatro.

La pertenencia al grupo de teatro universitario en la vida cotidiana de un estudiante-actor se daba motivada por el aprovechamiento de su tiempo de ocio, aunque no se tendría ningún tipo de remuneración económica, al realizar una actividad que le apasionaba, con la que se sentía comprometido y donde su potencial creativo se desarrollaría. El grupo dejaba abierta la posibilidad para una profesionalización si la vocación se sostenía en el estudiantado.

2.1.1 Preguntas de investigación

En la investigación se realizó una aproximación a los procesos del estudiantado de cuatro grupos de teatro universitario. Destacó una pasión que movilizó su gusto por el teatro, fluyendo orgánicamente hacia una experiencia participativa en las universidades. La realidad del estudiantado permitió ver lo encubierto al momento de la convivencia, entrenamiento o ensayos, igualmente conocer el cotidiano de sus interrelaciones, roles, tiempos y necesidades. Estos insumos sirvieron para comprender los vínculos del estudiantado con sus directores, pares, familiares o la institución universitaria.

Se optó por una investigación-acción para construir procesos en donde la comunidad tome decisiones. Por ello se debió tener una reflexión sistemática y rigurosa de lo que suelen hacer en su vida cotidiana, no buscábamos acumulación de saberes ni de conocimientos sino utilizar las relaciones entre estos momentos del proceso (Sirvent y Rigal, 2012: 6).

Para la discusión e interpretación teórica se recolectaron datos primarios cualitativos a partir de entrevistas, foros, talleres y observaciones hechas al estudiantado, además de datos secundarios para complementar la recolección de información, entiéndase artículos

periodísticos, notas de prensa, publicaciones en redes sociales o reportes de investigaciones que revisaban la práctica teatral en Guayaquil.

De todo este material se llevó a cabo la técnica del análisis de contenido para dar significado a lo investigado, así se acercó al fenómeno de una forma integral y se podría constituir unidades de análisis dentro de la investigación acción participativa. A través del análisis de contenido se investigó la naturaleza de los discursos del estudiantado y se pudo precisar variables así como operacionalizar conceptos para comparar datos latentes y el contexto social donde se desarrolla el discurso del estudiantado. Con el análisis de contenido llegamos a una inferencia, es decir la comunicación simbólicas o mensaje de los datos que tratan de fenómenos distintos de aquellos que son directamente observables (Abela, 2018: 3).

Los relatos, testimonios o anécdotas dieron forma a unos retratos sociológicos que mostraron el punto de vista del estudiantado acerca de una práctica artística amateur. Asimismo, revelaron sus gustos, indiferencias, aversiones, contradicciones, ambigüedades, cambios de comportamientos en la vida de un estudiante-actor. Todos estos acontecimientos podrían pasar desapercibidos en la grupalidad pero llegaban a ser un detonante de conflictos, rumores o malestares sino se los exteriorizaba.

Siendo conscientes que las entrevistas siendo de carácter retrospectivo estarían sujetas a los momentos significativos guardados en la memoria del estudiantado, especialmente de quienes al año 2020 todavía mantenían una relación con los grupos de teatro universitario. También se sabía que para percibir los procesos creativos del estudiantado se necesitaba presenciar sus montajes o ejercicios escénicos por eso en el trabajo de campo inmersivo dimos cabida a la observación participante.

Se entiende la observación participante como el aprendizaje sobre las actividades del estudiantado de los grupos de teatro universitario en sus escenarios naturales, participando de sus actividades en la medida de lo posible para que las conversaciones, entrevistas y cuestionarios sostenidos. Las características de quien observa es una actitud cuidadosa, de buena escucha y apertura, libre de juicios, interesada en aprender más acerca de las personas.

En la observación participante pueden surgir tres etapas: 1. La iniciación que es la entrada a la comunidad establecimiento de contactos, observaciones de carácter general, seleccionando su ubicación y donde se da una adaptación personal a la nueva situación. 2. La focalización o etapa de profundización que es la concentración de esfuerzos sobre el tema de estudio y el trabajo con informantes. 3. Post-trabajo de campo que implica la readaptación

a la propia sociedad y cultura de quien investiga no siempre está libre del “shock cultural” (Guber, 2019: 92).

La técnica de muestreo no probabilística por conveniencia permitió selección al estudiantado para esta investigación. En la muestra se debió reclutar lo que fuera de fácil acceso aunque no representara a la totalidad de la población. Se podría denominar que la muestra fue de algunas personas que por iniciativa propia participaron y de estas se obtuvo la información y recolección de datos para la comprensión del fenómeno.

2.1.2 Estudios de caso

Al momento de definir los estudios de caso se buscó entre las instituciones de educación superior públicas, privadas o fiscomisionales que tuvieran grupos de teatro universitario activos. Fue así que se optó por Teatro Arawa, Teatro Katharsis, Grupo de Teatro ESPOL y Tzantza Grande. Dos de los grupos pertenecían a universidades públicas: UG y ESPOL; otro a una universidad privada: UCG y el restante a una universidad cofinanciada por el Estado: UPS.

Teatro Arawa creado en el año 1983 por el actor y sociólogo Juan Coba en el seno de la UG; este grupo promovió la Asociación Nacional de Teatro Universitario y Politécnico del Ecuador – ANTUPE como un espacio estratégico para la subsistencia de los grupos teatrales dentro de las universidades ecuatorianas planteaba la profesionalización de los artistas escénicos y promovía la necesidad de financiamiento para sus festivales especializados.

Teatro Katharsis surge en el año 2007 de la mano del actor Gabriel Gallardo quien apuntaló a un grupo de estudiantes que había tomado la iniciativa de hacer teatro en la UPS. Teatro Katharsis usualmente adapta obras del dramaturgo guayaquileño José Martínez Queirolo para hacer denuncia social sobre problemas coyunturales en la ciudad.

Grupo de Teatro ESPOL aparece en Guayaquil en el año 1979 por impulso del dramaturgo guayaquileño José Martínez Queirolo, desde el año 2018 su director es el actor Johnny Shapiro quien da cabida al estudiantado politécnico para aprender los aspectos teóricos y prácticos del quehacer teatral en el campus Gustavo Galindo de la ESPOL.

Tzantza Grande inició como grupo de teatro universitario en 2004 por iniciativa de la actriz Marina Salvarezza y de estudiantes de la UCG que estaban interesados en hacer teatro paralelamente a sus estudios de pregrado. Salvarezza era directora de un grupo

profesional denominado Teatro Experimental Guayaquil donde solía recibir a estudiantes destacados de Tzantza Grande.

En la selección no hubo pretensiones discriminatorias de grupos de teatro universitario, lo que tomamos como referencia fue el trabajo serio y sostenido en la ciudad por parte de determinados grupos. Fue importante que tuviéramos acceso al estudiantado para evitar dificultades en su localización. Por eso nos fue indispensable lograr permisos para visitar las instalaciones universitarias y presenciar los ensayos de los grupos. Se quiso acceder a sus registros para lograr una panorámica del trayecto de cada estudiante pero no existía un archivo propiamente dicho de historiales, exceptuando una ficha de inscripción y, a veces, grupos de *WhatsApp* donde estaban en contacto.

En este contexto, las interrogantes sociológicas que originaron el trabajo empírico en la investigación fueron: ¿cuáles son las circunstancias y motivaciones que configuran la categoría amateur en el estudiantado de los grupos de teatro universitario de Guayaquil? ¿Qué factores inciden en la historia de vida del estudiante-actor para que complete su implicación con el grupo de teatro universitario que favorezca a sus procesos creativos colectivos?

En la vida cotidiana las personas sitúan sus angustias y preocupaciones en intersubjetividad con sus semejantes lo que constituye su existencia social, las personas tienen una actitud natural frente a ese mundo aceptándolo sin cuestionamientos. Como investigadoras se captó la experiencia que está en el flujo de la consciencia de la duración interna, en constante transición de un aquí y un ahora (Crusoé y Santos, 2020: 14)

Se determinaron los factores que incidieron en la historia de vida del estudiante-actor. Se tuvo presente que entre las técnicas para recopilar información consta la historia de vida como una forma de obtener información cronológica en base a preguntas abiertas que fue respondiendo el estudiantado de los grupos de teatro universitario. Dichos datos cualitativos narran acontecimientos de la vivencias y particularidades de las personas, es decir las relaciones, normas y procesos que estructuran y sustentan su vida social. La historia de vida es “una apuesta por la capacidad de recuperar la memoria histórica y de narrarla desde los propios actores, tal y como ellos las han vivido” (Cinta Guinot, 2008: 38).

En los grupos de teatro universitario se confían sensaciones, afectaciones, memorias, preocupaciones y temores, por eso es que el estudiantado trataba de cuidarse entre sí. La colaboración solo era posible porque las personas habían tejido relaciones consistentes. Cuando alguien rompía un compromiso o incumplía sus responsabilidades quedaba minada

la confianza, lo que derivaba en que la reputación del estudiante-actor se vea afectada, a pesar que posteriormente se abriera una socialización con el grupo.

De otro lado, se mostraron indicios sobre las formas de enseñanza de las nociones básicas de técnicas teatrales, los horarios destinados a ensayo y experimentación, las dinámicas con el estudiantado y la dependencia institucional que tenía cada grupo de teatro universitario. En la investigación se exploró y contrastó las interpretaciones de las prácticas artísticas, se dieron matices y su consolidación en los grupos porque la educación en artes se torna indispensable por el uso de la imaginación, es decir, el distorsionar la realidad para (re)imaginarla sin límites abogando por la construcción de múltiples mundos (Eça, T., Mañero, J. Maeso-Broncano, 2020: 17).

2.1.3 Definición de los objetivos e hipótesis de la investigación

Según las premisas de la investigación, el objetivo general de esta tesis fue conocer los relatos del estudiantado de los grupos de teatro universitario en Guayaquil para dar cuenta de la implicación del estudiante-actor por el que atraviesan en el despertar de una pasión donde se apuntalan unos procesos creativos colectivos, en el mediano plazo, lo que termina contribuyendo al aumento de hábitos culturales y a vencer barreras simbólicas o asimetrías sociales.

De acuerdo con lo expuesto, los objetivos que pretendimos alcanzar con esta investigación fueron:

1. Mostrar circunstancias y motivaciones del estudiante-actor de los grupos de teatro universitario para comprender porque atribuyen sentido y valor a una práctica artística amateur.

2. Demostrar las metodologías aplicadas por directores de los grupos de teatro universitario para crear y sostener el interés, la participación y el compromiso en las personas que se impliquen.

3. Determinar la relación entre los grupos de teatro universitario en Guayaquil con el abordaje de la formación y desarrollo de públicos ya que es una experiencia duradera y significativa en el estudiantado permitiéndole una distinción dentro de la comunidad universitaria.

Se tiene como pregunta principal de investigación ¿cuál es el rol del estudiante-actor en los proyectos escénicos co-creativos? La hipótesis planteada a partir de esta interrogante fue que en los grupos de teatro universitario cada estudiante-actor se convierte en un agente

co-creador y co-productor al resignificar saberes y métodos colaborativos aprendidos, lo que repercutiría en su vida cotidiana y en la comunidad universitaria donde demuestran una actitud apasionada en cada una de sus producciones escénicas.

Se establecieron unos límites para enfocar el problema y de esa manera organizar un discurso en torno al estudiante-actor vinculado con los grupos de teatro universitario en Guayaquil. La hipótesis brindaba una posibilidad para determinar generalizaciones sobre el estudiantado y su relación con el teatro. Repetidamente se hicieron ajustes para alcanzar los objetivos y para refinar las preguntas de investigación, dentro de un marco teórico pluridisciplinar para el abordaje de la información cualitativa recopilada.

2.2 Técnicas de recolección y análisis de datos

El tipo de investigación de campo permitió usar técnicas como observación participante, entrevistas, encuestas y *focus group* para que desde fuentes primarias pudiéramos recabar información, de forma oral y escrita. En la recolección de datos pertinentes también se acudió a fuentes secundarias que nos permitieran fichar información complementaria sobre la realidad estudiada (Hernández, Fernández y Baptista, 2014).

Una vez que los datos que fueron procesados, analizados e interpretados para la investigación, desde la observación participante obtuvimos un registro anecdótico del estudiantado en diferentes instancias (ensayos, presentaciones o reuniones). Con las encuestas y las entrevistas se plasmaron en un cuestionario, de preguntas abiertas, las opiniones de las personas contactadas, otro soporte fueron los guiones para las filmaciones y los registros de las grabaciones de audio que terminamos almacenando en una computadora. La construcción de una representación social alcanzó su saturación, enriqueciéndose con las aportaciones y las críticas de los miembros que contribuyeron según su sensibilidad y sus orientaciones específicas. Si resiste, habrá probado su solidez (Bertaux, 1989: 93).

Para investigar se debe separar lo trivial de lo relevante, tener la capacidad de reconstruir diálogos, palabras, gestos, testimonios, así como de los hechos y de los comportamientos como parte de una autoreflexión sobre lo que se está aprendiendo, las ideas que van apareciendo, las estrategias metodológicas y los problemas o soluciones que se van encontrando en el camino de la investigación (Schettini y Cortazzo, 2016: 16).

En el inicio del trabajo de campo las entrevistas fueron exploratorias debido a que se estaba en una fase preliminar de la investigación, después se establecieron entrevistas en

profundidad focalizándonos en cuatro categorías. La categoría de los procesos creativos colectivos que exploraba la confianza, el respeto, la colaboración y las metodologías de los directores de teatro. La segunda categoría era la de las motivaciones para ampliar detalles sobre el gusto, la pasión, el prestigio y la reputación. La tercera categoría fueron las circunstancias y el estilo de vida en donde exploramos los hábitos y el entorno familiar. Finalmente, la cuarta categoría eran las dinámicas para entender el roce social y la subsistencia económica.

Todas las interrogantes, enunciados y proposiciones que se emplearon en los instrumentos se formularon en relación con los objetivos de la investigación para definir con precisión las variables cualitativas y así valorar sus elementos para la comprensión y validez del estudio. Se reivindica la importancia de recuperar historias de personas como una aproximación esencial para la acción social, “una vida contada en los términos de la persona que la vivió” (Kushner, 2010 como se cita en Rivas y Herrera, 2010: 10).

Desde el año 2017 hasta el año 2020 se buscó un acercamiento a la realidad social y cultural de cuatro grupos de teatro universitario, tomando en cuenta detalles de los directores de teatro sobre sus procesos creativos, *engagement*, pasión y la noción de amateur. Luego de ese lapso coincidió en que la información estaba saturada puesto que el material recolectado no aportaba nuevos elementos para los fines investigativos. Con lo recopilado se construyó conocimiento científico.

Se visibilizaron relatos desde un enfoque cualitativo que permitieron confeccionar 10 retratos sociológicos. En palabras, los retratos sociológicos rescatar una doble pluralidad de las trayectorias de vida de las personas, por una parte la génesis de sus disposiciones y por otro lado, la multiplicidad de procesos, agencias y contextos de socialización o modos de vida. Por varias ocasiones se habló con las diez personas entrevistadas, de forma prolongada para entrar en pormenores de los temas, la manera en las que cada quien los encarnaba e interactuaba con sus disposiciones individuales, unas veces articuladas y otras veces entrando en contradicción con su estilo de vida.

Luego esos retratos fueron el punto de partida para unas sesiones experimentales con la técnica *Verbatim* que se realizó con estudiantes de la carrera de Creación Teatral de la UArtes. Mientras que el enfoque de diseño de tipo experimental sucedió en la convocatoria *Un Pie en las Tablas* donde realizamos una encuesta a sus participantes. Y en un taller de escritura donde se redactó un *Manifiesto de Espectadores Activos*.

Al respecto de la experimentación de la *Técnica Verbatim* entre los grupos de teatro universitario y el estudiantado de la UArtes, particularmente quienes están en la carrera de

Creación Teatral. La metodología involucró la grabación y transcripción de los relatos de los testigos de los acontecimientos, que se constituye en la colección y archivo de los testimonios de las personas alrededor de sus experiencias. La existencia de una historia oral es relevante para el desarrollo de investigaciones, intercambio de saberes que van más allá de transcripciones, puesto que la interpretación en un montaje escénico permite que las historias traspasen las fronteras del papel o de la mera reproducción y se puedan analizar las influencias en el público y en los propios actores (Vassina, 2013: 13).

El experimento de Teatro Verbatim permitió hacer el vínculo entre educación formal y no formal puesto que los participantes fueron estudiantes en formación universitaria en artes escénicas, quienes, un mes antes participaron en reuniones previas con el equipo de investigación para poder realizar el experimento. En esos diálogos se resaltaron ideas preconcebidas por el entorno formal, como expresar que nunca un taller o grupos de teatro universitario ajenos a las universidades pueden validarse como una verdadera profesionalización.

Estas ideas iniciales fueron expresadas libremente, sin embargo, al momento de implementar las sesiones de Verbatim, sin tener ningún direccionamiento del grupo investigador, se pudo evidenciar que se sentían identificados con las situaciones tanto de índole personal como de prácticas artísticas amateurs, dando de esta manera legitimidad de los saberes expresados en los relatos de los amateurs. Se debe deducir que dichas trayectorias también influyeron de manera particular a sus estados de ánimos o propias experiencias que se hayan desarrollados en cada grupo, pero si fuese de manera individual hasta qué punto se podría distinguir si sus narrativas le afecten o no ya sea de manera grupal o individual.

Al narrar este sujeto a poner en pie lo que ha pasado, desde los pensamientos y maneras de emocionarnos cuando se renombra y se re-crea las veces necesarias hechos pasados o simplemente contamos lo que nos pasó, se narraron de manera permanente, se descubrieron los espacios sin respuesta a tantas preguntas. Cuando se contaba una historia de vida, se la describía y representaba de nuevo en nuestra imaginación, de tal manera que los cambios de comportamiento o las adscripciones a una generación quedaban resignificados por esa reconfiguración de acciones inherentes al acto de narrar (Gómez, 2014 como se cita en Cardona y Alvarado, 2015: 178).

2.3. *Engagement* en territorio ecuatoriano

Una vez aprobado el proyecto de tesis en Portugal en noviembre 2016, el trabajo de campo tuvo que acoplarse al contexto ecuatoriano, específicamente a Guayaquil, de donde se tomaron los estudios de caso para el análisis de testimonios y entrevistas que ayudarían a bosquejar trayectorias de vida del estudiantado en una práctica artística amateur que surgió en el contexto universitario.

La revisión de la bibliografía fue realizada entre los meses de enero y abril 2017, al familiarizarme con la noción de “*active spectatorship in contemporary performing arts*” que era el eje del proyecto *Be SpectACTive!*, en que tuve la oportunidad de realizar una estancia de investigación Erasmus+ en mi segundo año del doctorado, de septiembre a diciembre 2016. En *Be SpectACTive! Project Annual Conference* diferentes artistas o agrupaciones de teatro europeas en residencias creativas o festivales compartieron sus metodologías participativas y mostraban casos en los que el público asumía un rol como co-creador.

En el acompañamiento en charlas y talleres, particularmente me asignaron el relato de las intervenciones de Jaume Colomer (Experiencias del *prosumer* en las artes performáticas) y de Joan Morros (Cambios en la programación artística con espectadores activos). Colomer destacó que las nuevas formas de expresión en las interacciones virtuales facilita relaciones más profundas entre los artistas y las audiencias, afectando el proceso de creación, el producto artístico, y las experiencias del público. Al repasar sobre prosumidores se dio una conexión con Leila Jancovich pues su investigación recomienda encontrar mejores formas de vincularse con el público para incrementar la legitimidad de la toma de decisiones, sobre todo para asegurarse de que la práctica artística sea menos auto-referencial.

En tanto que el testimonio de Morros fue sobre el Kursaal de Manresa para reflexionar sobre el empoderamiento de una comunidad a la que se le ofreció ser parte de un equipo que selecciona, parcial o totalmente, la programación artística en ese equipamiento y en sus festivales. Y con ello cuestionarnos si las organizaciones culturales eran capaces de compartir el poder, si era necesario un perfil educativo específico para ser programador artístico, y si la participación activa contribuía o no la diversificación de los públicos.

Be SpectACTive! sirvió para indagar sobre los públicos cautivos que figuran como meras estadísticas en las organizaciones culturales, pero que podrían ser vinculados en proceso creativos, los riesgos serían más controlables en los proyectos, las decisiones o sugerencias a implementar no parecerían descabelladas pues estos públicos de tendencia amateur se caracterizarían por una participación activa-crítica.

A second more modern form of amateur autonomy, facilitated by available digital tools, consists of the prosumer phenomenon. Training and available hardware and software devices allow to create and share all kinds of artistic expressions. Its transposition to live performance is aligned with the

hybridization of the artistic genres, to the extent that a show can be performed and transmitted via digital media, complementing the real physical experience with the virtual one. Another alternative form is co-creation, which is often the result of the proposal of a professional artist interested in socially experimenting with amateur collective creation processes (Bonet y Négrier, 2018: 17)

Luego, desde las inquietudes de los públicos cautivos se generarían acciones para diversificar contenidos, se reconsideraría una mayor flexibilidad en la administración de las organizaciones y quizás al ser una cara visible en los proyectos promovería familiaridad con la ciudadanía no con un afán de marketing sino como una estrategia de estímulo que elimine barreras. De forma tal que las organizaciones culturales sean permeables en su gestión al ponderar deseos, intereses y necesidades de su comunidad, y que se de una democracia cultural aprovechando el acceso y uso de las tecnologías digitales o redes sociales.

El traslado hacia América Latina se dio en mayo 2017, a partir de ese mes fueron retomados los contactos con creadores y líderes de espacios culturales de Guayaquil. Para ese momento los probables estudios de caso que habíamos determinado eran Teatro Arawa vinculado con la UG; Teatro Ensayo Gestus y su relación con la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas - CCNG; Muégano Teatro asociado con el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador - ITAE y la UArtes; y la productora Daemon con su Microteatro GYE.

Este diálogo exploratorio permitió conocer la historia de unos grupos de teatro universitario lo que nos dio características de las convocatorias para laboratorios escénicos entre Teatro Arawa y Muégano Teatro, que eran de carácter gratuito y cuyas obras surgían de la Creación Colectiva. El legado de Enrique Buenaventura cuyo método de trabajo colectivo les permitía hacer montajes y escribir los textos de las obras, además de sistematizar el lenguaje teatral, las formas de actuación y los discursos teóricos. La Creación Colectiva tendría varias fases: investigación del tema, elaboración del texto, improvisaciones con los actores, puesta en escena y confrontación con el público, que puede, con sus opiniones, cambiar la pieza (Rizk, 2008).

Mientras que los talleres regulares donde se pagaba una matrícula y mensualidades y en los que aparecían como instructores integrantes de Teatro Ensayo Gestus³ estaban destinados para niñas, niños y jóvenes realizarían una presentación de representaciones

³ Estos talleres tendrán una duración de 8 semanas y al finalizar se realizará una presentación, donde los estudiantes, a través de pequeñas representaciones. En estos talleres recibirán una introducción al mundo del teatro y la interpretación, con conocimientos básicos en expresión corporal, dominio escénico, lúdica del teatro, el espacio escénico, improvisaciones verbales y no verbales, el gesto y el teatro como herramienta educativa. Recuperado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/10/casa-de-la-cultura-del-guayas-abrio-las-inscripciones-para-los-cursos-vacacionales>

cortas. En el caso del Microteatro GYE se buscaba conocer los relatos de estudiantes que realizaban pasantías con Daemon, así como contextualizar la flexibilidad de un nuevo formato teatral asociado a los bajos costos en la producción de obras cómicas.

Cabe mencionar que a mediados de mayo se dio un viaje hacia la ciudad de Quito para visitar un Taller Intensivo de Teatro Espontáneo, este tipo de propuesta era usada para la intervención grupal y comunitaria permitiendo la Creación Colectiva a partir del encuentro y desde la recuperación de historias de las comunidades. De esa visita se pudo generar tres entrevistas con dos talleristas y con el facilitador del taller.

Para julio 2017 se extendió una invitación para participar de una encuesta digital exploratoria. Se habilitó un formulario *Google* que contenía ocho preguntas abiertas sobre espectadores emancipados; el *engagement* y las expectativas con públicos fieles; los desafíos y sugerencias de metodologías de trabajo colaborativo. Se remitió una encuesta vía correo electrónico a 21 actrices, actores, dramaturgos, directores de teatro o gestores culturales de Guayaquil. Se obtuvieron contestaciones *online* de nueve personas, dos de las cuales nos concedieron una entrevista personal y una videoconferencia de Messenger, para profundizar en sus respuestas. Luego otras doce personas nos contactaron para hacer las entrevistas presenciales.

Destacamos que las 21 personas que colaboraron eran mayormente de género masculino. Colaboraron con esta encuesta En-Avant, Corporación Imaginario, Corporación Zona Escena, Teatro Espontáneo Ecuador, LaPapie, Teatro por Asalto, Teatro Experimental Guayaquil y dos actores independientes.

En principio el cronograma de entrevistas tenía como plazo el mes de agosto de 2017, pero por cuestiones de disponibilidad o preferencia de las personas se ralentizaron las fechas. Con algunas personas se estableció contacto en los meses subsiguientes, a través del *chat Messenger* o de *Whatsapp*.

Es importante mencionar que las encuestas y cuestionarios fueron diseñados a partir de la información obtenida en las deliberaciones con las personas involucradas así como de la revisión de la literatura sobre el tema. Hubo palabras claves en las que se buscó profundizar tales como la emancipación porque se requiere educar desde otros horizontes de la crítica negando ser invisibilizados por las lógicas colonizadoras que se afianzan en los sistemas educativos y las instituciones (Martínez, 2020: 21). En otras palabras, que el estudiantado logre procesos de sensibilización, reconocimiento, dignificación y respeto por los demás para facilitar la humanización y dignificación con sus semejantes.

Las preguntas de la encuesta abordaban lo siguiente: ¿Nuestras audiencias son pasivas, por qué?, ¿Cómo se puede fomentar espectadores emancipados?, ¿Cómo se construye una relación de intercambio entre organizaciones culturales, artistas y público?, ¿De qué forma se estimula una identificación entre artistas y público?, ¿Cuáles son las expectativas con sus públicos fieles?, ¿De qué manera se promueve una mayor implicación (*engagement*) de los públicos en las propuestas artísticas?, ¿Qué desafíos implica permitir que los públicos hagan parte de un proceso creativo?, y ¿Cuáles son sus sugerencias para el diseño de metodologías de trabajo colaborativo con los públicos?

Quedó manifiesta una reticencia y una dificultad de interpretación en la formulación de algunas preguntas. No fue respondida la inquietud relacionada con los desafíos de integrar al público en un proceso creativo o bien las sugerencias para el diseño de metodologías que guíen un trabajo colaborativo con los públicos. Aquí cabe mencionar que lo usual es que en el proceso de creación teatral se tenga en cuenta lo que recuerda, re-crea y revive un artista no entra en juego el público sino el flujo del hacer y la voz del artista la cual puede traducirse en la existencia de una particular tendencia estético-metodológica que va a definir la estética de la creación (González y Ruiz, 2009: 129).

Por otro lado, dependiendo de las réplicas durante las entrevistas personales se tomaban en cuenta otros parámetros como los efectos del microteatro en la escena guayaquileña, las posibilidades de co-programación con las comunidades, las expectativas de los públicos o la puesta en valor de las dramaturgias inéditas que producen los grupos de teatro universitario. Al pensar estas ideas teníamos el ejemplo chileno con su *Plan Nacional de Desarrollo y Formación de Públicos 2021 - 2024* que promueve líneas estratégicas para profundizar en la implicación, co-creación y co-programación con públicos reforzando una ciudadanía cultural y el fortalecimiento de la identidad cultural. La participación cultural propicia el desarrollo de capital humano y de las comunidades, mejora habilidades cognitivas, sociales y emocionales, entre otras cosas; por tanto, si esta es baja, entonces también lo es la cohesión social (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021:73).

Una segunda tanda de entrevistas personales se dio con Fantoche Teatro, Teatro Kurombos, Teatro del Cielo, Teatro Arawa, Teatro Katharsis, Teatro Studio y una actriz independiente. Así también en junio de 2018 se coordinaron entrevistas con cuatro directores de los grupos de teatro universitario que serían los estudios de caso: Tzantza Grande, Teatro Arawa y Teatro Katharsis. En septiembre 2018 nos recibió el Grupo de Teatro ESPOL. Para estas cuatro personas se elaboró un cuestionario que indagó sobre el seguimiento o no que

se hace de sus talleristas, los detalles de la procedencia del estudiantado que se integran al grupo de teatro universitario, además explicar las responsabilidades que asumió el grupo en el desafío para atraer públicos y llegar a una retroalimentación conjunta.

En esta parte de la indagación se buscó entender quienes consumían teatro universitario, de qué manera los directores tenían identificadas algunas razones por las cuales el público participaba en sus funciones. Otro aspecto era la relevancia que tenía el teatro universitario para generar identidad, placer, conocimiento o un estilo de vida. Hoy se sabe que los consumidores acuden por necesidades básicas para combatir el aburrimiento o la búsqueda de nuevas experiencias, por necesidades sociales entendida como el entretenimiento o la relación social, por necesidades personales sean estas de formación o enriquecimiento, por necesidades emocionales como relajación o escape y por ideales de estética o trascendencia (Logroño y Llopis, 2020: 130).

El cuestionario contenía las siguientes inquietudes: ¿Considera que la oferta teatral está creciendo en Guayaquil? ¿A qué atribuye esto?; ¿Su grupo de teatro universitario está preparando montajes que se inserten en este “boom”?; ¿Qué estrategias canalizan el estudiantado que ha destacado en su clase?; ¿En su trabajo, despliegan estrategias para fomentar un interés perdurable para que sean consumidores culturales?; ¿Alguno de sus estudiantes se han integrado a su trabajo creativo por fuera del área?; ¿Sabe historias de sus egresados que sigan con este oficio en las universidades?; ¿Cuál es la procedencia e intereses de los integrantes del elenco (de teatro universitario)?

Otra parte del cuestionario abordaba estas interrogantes: ¿El estudiantado inmerso lo hacen con qué motivaciones (tiempo muerto, realización personal, hobby)? ¿Cómo lo evalúan?; ¿Qué hacen cuando le demandan tener más posibilidades de expresión?; ¿Participan de las actividades vacacionales de la institución educativa y/o generan propuestas autónomas desde sus sedes?; ¿Cuáles son las características de los participantes: edades, formación, etc.? ¿Alguna persona ha buscado ser parte del elenco?; ¿Cuentan con una sala donde estén activando? ¿En qué espacios se preparan o trabajan? ¿Trabaja fuera de las salas?; ¿De esta experiencia particular, los beneficiarios se han interesado por lo que hacen (fomenta el consumo cultural)?; ¿Qué desafíos enfrenta un creador interesado en que los públicos hagan parte de un proceso creativo?; y ¿Cuáles son las sugerencias que usted daría para el diseño de metodologías de trabajo colaborativo con los públicos?.

En el rastreo del estudiantado de los grupos de teatro universitario nos ayudó tener el respaldo de los directores aunque eso no aseguró una colaboración incondicional en el trabajo de campo. Eso produjo una intermitencia de las personas o la falta de respuesta a las

comunicaciones o citas. Fue una cuestión de paciencia para la recolección de los datos, la reconstrucción de ideas y contextos a partir de los testimonios.

En una fase paralela, desde septiembre 2017, se entabló contacto con una veintena de talleristas de Teatro Arawa, de entre los cuales siete respondieron a una encuesta de diez preguntas abiertas que fue socializado como un primer acercamiento para conocer una descripción personal o profesional, su experiencia, anécdotas y motivaciones en el laboratorio, así como detalles sobre la Creación Colectiva a la que se exponían en el cierre del proceso. Como se dijo el método de creación colectiva conlleva una relación dinámica con las personas al involucrarlas en el proceso de creación artística disolviendo de esa manera las dicotomías entre autor y espectador, entre productor y consumidor, entre director y actor para evitar que compartimente el proceso creativo, que convierte la experiencia artística en un fenómeno individual (Rizk, 2008).

Para este grupo se creó un chat en *whatsapp*, además de la comunicación vía *messenger* o correo electrónico que facilitaron la recepción de respuestas escritas o de mensajes de voz. En esa interacción con el estudiantado se les preguntó lo siguiente: ¿Explique qué le llevó a inscribirse al Laboratorio de Teatro Arawa?, ¿Cuéntenos experiencias en el laboratorio, ¿Qué lo motiva a continuar/concluir el proceso del laboratorio? ¿Qué habilidades o capacidades ha desarrollado en el laboratorio, ¿Cuáles son los desafíos que enfrenta al momento de la creación colectiva para la elaboración de la obra final del laboratorio?

Por otra parte, para noviembre 2017, los días 11 y 12 se participó del taller *Entrenamiento del actor creador* dictado por Miguel Rubio y Teresa Ralli, fundadores del grupo peruano Yuyachkani, en el marco del Segundo FIAVL. Se habla poco de los procesos creativos de los actores quizás porque tiene que ver con lo íntimo, con lo precario, con la dificultad antes que con la certeza. No son razones trascendentes, sino que son las pequeñas motivaciones, las sombras que parecen formar parte de la difícil orografía por donde transcurre el camino de un actor (Diéguez, 2009: 10).

Luego del 27 al 30 de noviembre de 2017 se hizo un seguimiento al XXI Encuentro Nacional de Teatro Universitario y Politécnico del Ecuador, de forma tal que se enriqueciera el trabajo de campo con las entrevistas a agrupaciones que hacían parte de la programación. Posteriormente, en junio 2018, se llevaron a cabo nuevas entrevistas personales no estructuradas con talleristas graduados de Teatro Arawa. En esta ocasión las cuatro preguntas que sirvieron como punto de partida de la conversación fueron: ¿Por qué recomendaría el taller? ¿Qué fue lo más importante durante el proceso del taller? ¿Puedes

mencionar alguna anécdota durante el taller? y ¿Qué cambios se han dado en tu vida cotidiana?

También se recabaron detalles con el estudiantado de Grupo de Teatro ESPOL, Tzantza Grande y Teatro Katharsis acerca del momento en que se involucraron con el grupo de teatro universitario, despertando memorias en sus trayectos, los cambios en las proyecciones para su ámbito formativo, pues encontramos casos de quienes desistieron de sus carreras universitarias para dedicarse al teatro; y cómo lidian con la remuneración para su sustento económico. Así como si se alteró o no el consumo cultural en su vida cotidiana debido a la necesidad de fortalecer su práctica teatral al observar propuestas de otros grupos, actores, actrices y directores; y las perspectivas del salto amateur al profesional.

En otro ámbito, tras una actividad de retribución tras mi estancia de investigación en el Instituto de Estudios de Ocio en la Universidad de Deusto, España, se organizó un taller de escritura colaborativa, en junio de 2019, entre el estudiantado de la carrera de Creación Teatral de la UArtes y jóvenes vinculados a talleres de teatro o grupos de teatro universitario en Guayaquil. El objetivo del taller fue la redacción de un *Manifiesto de Espectadores Activos* como una necesidad para pensar nuevas formas de construcción de ciudadanía y de la acción emancipadora que posibilita la educación y creación artística. Durante el taller las personas participantes recibieron y leyeron un texto de mi autoría donde compilaba diferentes voces de agentes culturales guayaquileños titulado *¿Nuestras audiencias son pasivas o emancipadas?*.

En la investigación tratamos de alcanzar una experticia sobre el tema trabajado para que en el registro de los hechos y la información pudiéramos llevar el control del proceso. En la construcción de cada encuesta se seleccionó lo que se iba a preguntar, los temas que se tratarían para abordar al objeto de estudio desde su perspectiva. La construcción del guion de preguntas supone el tratar de traducir los conceptos teóricos de la investigación en preguntas y respuestas comprensibles por las personas a las cuales se estudiará, por lo que conocer el lenguaje, cultura y formas de expresión de los sujetos investigados también es muy relevante. En síntesis, se requieren entonces habilidades o experticias de orden metodológico, teórico y socio-antropológico (Canales, 2006: 66).

En el taller se conformaron mesas de trabajo para reflexionar sobre eso para responder las siguientes inquietudes: ¿Qué nos configura o vuelve espectadores? ¿Qué significado tiene el teatro/actuación en mi vida? ¿Qué motivó mi formación teatral? ¿Descubrí una vocación? ¿Se trata de pasión? ¿Qué herramientas, destrezas o habilidades hemos desarrollado en la práctica escénica (en una carrera universitaria o en talleres y grupos

de teatro universitario) ¿Cómo ocurren nuestros procesos creativos colectivos? ¿El taller o grupo es un entorno seguro donde puedo decir y decidir? ¿Me siento cómodo allí? ¿He cambiado mi estilo de vida, mis hábitos cotidianos, mi acercamiento con las artes? ¿Puedes ejemplificar desafíos, dificultades o situaciones problemáticas en el proceso de formación teatral o proceso de intercambio de saberes con sus directores? ¿Mi familia apoya esta elección de vida? ¿Cuáles son sus aspiraciones/proyecciones para vivir del arte? ¿El quehacer escénico como una práctica profesional o una actividad amateur secundaria en mi vida?

Otra acción en la UArtes fue la convocatoria⁴ *Un Pie en las Tablas* pero quedó trunca por la pandemia mundial del Covid-19. En diciembre 2019 hicimos un llamado a la ciudadanía para que se involucre en un montaje escénico. Alrededor de 200 personas se inscribieron, ninguna con experiencia escénica. De estas personas, 80 acudieron a las sesiones preparatorias. Sus edades fluctuaron entre los 17 y 54 años, algunas de las cuales estudiaban en diversas carreras de la UArtes.

En el cronograma estaba previsto que a finales de enero 2020 responderían a una encuesta y que entre marzo y julio 2020 participarían de un taller de teatro, en dos jornadas, miércoles o viernes, de 17h00 a 20h00, en dos sedes distintas que forman parte de la universidad: el Edificio Tábara y el ITAE, donde estarían a cargo Marcelo Leyton y Lorena Toro, docentes de la UArtes. Destacamos un fragmento de una noticia publicada acerca de esta iniciativa:

Maité Martínez, por ejemplo, cursa el cuarto semestre de la carrera de Psicología en la Universidad Salesiana y contó que al enterarse por Instagram de la convocatoria no lo dudó y se dio tiempo. "Me pareció increíble que la Universidad de las Artes ofreciera este espacio a la colectividad. Es una oportunidad grandísima poder nutrirse de los profesores y de la grupalidad, esencial en estos movimientos artísticos", expresó. Mientras Jesús López y Daniela Dyer, quienes están en el primer semestre de Creación Teatral, coincidieron en que llegaron a "Un Pie en las tablas" atraídos por la participación de docentes con amplia trayectoria. "Queremos aprender más de las técnicas y las metodologías, y ver el proceso de aquellos con ninguna experiencia en el teatro". Con igual entusiasmo Angie Fernández, de 23 años, contó que tras suspender sus estudios de enfermería en el Tecnológico Bolivariano participar en un taller de teatro "se presentó como una nueva y gran oportunidad" (Página web de la UArtes⁵, 2020)

En el Anexo I constan las personas que participaron de la encuesta en el marco de *Un Pie en las Tablas*. Paralelamente desde la UArtes organizamos teatro foros con tres grupos de teatro universitario. El primero ocurrió el 16 de enero de 2020 en las instalaciones de Teatro Arawa para debatir sobre la obra *Ecdisis en tiempos sombríos*. Los otros dos foros

⁴ Recuperado de <http://www.uartes.edu.ec/un-pie-en-las-tablas-proyecto-que-involucra-a-la-ciudadania-en-la-investigacion-del-teatro-universitario-amateur.php>

⁵ Recuperado de <http://www.uartes.edu.ec/un-pie-en-las-tablas-iniciara-en-marzo-con-80-inscritos.php>

se realizaron a través de la plataforma Zoom: el del Grupo Katharsis fue el 3 de julio y el Grupo de Teatro ESPOL se dio el 28 de julio de 2020. En mi rol de moderadora motivé el diálogo entre el elenco y estudiantado de Nivelación de la UArtes que asistieron para reflexionar sobre las complejidades de la Creación Colectiva, las negociaciones y los aprendizajes al interior de un grupo al que lo moviliza la pasión por la práctica teatral.

Además como parte de la investigación se ejecutaron videoentrevistas con el estudiantado de los cuatro grupos de teatro universitario. Nos enfocamos en preguntarles lo siguiente: ¿Cómo lo aprendido en el grupo de teatro universitario ha repercutido en otras dimensiones de tu vida? ¿Cómo llegar a manejar la exposición ante el público en una puesta en escena? ¿Cómo se construye la narrativa de la obra desde los ensayos? ¿Cómo funciona el manejo de las emociones durante las interpretaciones teatrales? ¿Cómo influye el público en la creación teatral y definir la puesta en escena? ¿Cómo funciona la creación colectiva y la vinculación a la comunidad desde los procesos de creación teatral? ¿Cómo combinar la creación junto con las narrativas políticas para contar una historia para el teatro? ¿Cuáles son los motivos para pertenecer en un grupo de teatro universitario? Al entrar al teatro por primera vez, ¿cuál fue el mayor desafío y cómo lograste superarlo? ¿Cuáles aspectos generales y específicos son necesarios enfocarse para la interpretación de un personaje? ¿Cómo influyen las relaciones y vínculos con los compañeros del grupo universitario de teatro? ¿Cómo relaciona el cuerpo con el mensaje para lograr la puesta en escena durante la obra de teatro? ¿Qué requisitos debe tener un actor para dejar de ser aficionado y convertirse en profesional? ¿Cómo lograr que los integrantes nuevos de los grupos de teatro universitario pasen del juego dramático al teatro?

Con todos estos insumos buscamos generar un nexo metodológico entre la educación formal y la no formal, porque los grupos de teatro universitario tienen años de trayectoria y sus saberes, prácticas y conocimientos eran importantes y válidos para la comunidad aficionada por el teatro. Es decir llegamos a una reflexión sobre una práctica artística amateur que puede abrirse camino hacia una profesionalización.

Es a partir del relato histórico y de las prácticas aficionadas de gran envergadura en los 60 que se crea un sujeto político desde su desarrollo en el arte teatral, potenciando no solo su conocimiento como seres autónomos sino más importante aún su incidencia como sujetos sociales, agentes activos de un pueblo que debe reconocer y reconocerse en su identidad (Farías, 2020). También exploramos una pedagogía propia del Teatro Universitario donde se sistematizan procesos y dinámicas de creación, producción,

circulación del repertorio de los grupos. Sobre todo, entendiendo la relación teatro y universidad como espacio catalizador de integración y de un despertar vocacional.

Capítulo 3 - Contextualización del teatro en Latinoamérica y el Ecuador

3.1 Creación Colectiva en el Teatro Latinoamericano del Siglo XX

El Teatro Latinoamericano del siglo XX hizo hincapié en la Creación Colectiva como una técnica contestataria ante la opresión e injusticias sociales, lo que dio cabida a propuestas teatrales a través de las cuales los públicos fuera espectadores activos o sujetos creadores. Del mismo modo para alcanzar nuevas perspectivas se dio paso a la experimentación manteniendo relaciones horizontales en los grupos de teatro. Por esta razón se cuestionaba el criterio de autoridad tradicionalmente otorgado al director o directora. En efecto al proponer creaciones sin la centralidad directorial la tendencia fue hacia obras colectivas performativas y transdisciplinares, con precios módicos o gratuitos que facilitarían su disfrute.

Recordemos que en el siglo XIX la producción teatral latinoamericana estuvo influenciada por el teatro español de autores como Leandro Fernández de Moratín, José Zorrilla y José Echegaray, lo que reveló un abordaje temático de rasgos costumbristas que repetía tipos, costumbres y formas de lenguaje. Este influjo europeo apareció incluso a fines del siglo XX en el sainete, melodrama, rituales, teatro bárbaro, teatro urbano y en los grupos de teatro independiente, experimental y universitario.

Después de la I Guerra Mundial los nuevos planteamientos en oposición al teatro costumbrista fue que los autores comenzaron a reclamar su derecho a expresarse en cualquier estilo y forma. Otra particularidad fue la coexistencia de grupos que vivían exclusivamente del trabajo escénico, con un salario estable; y de aquellas personas que se dedicaban profesionalmente a la creación teatral, con inteligencia, talento, sensibilidad y energía sin desatender un corpus teórico o una línea ideológica.

Por otra parte, la influencia de las vanguardias europeas en el teatro latinoamericano se dio por su espíritu renovador con el desplazamiento de géneros y un acercamiento con el público. Su aparición se produjo en dos épocas: una que va desde 1901 hasta 1930, donde predominaron los ismos: futurismo, dadaísmo, surrealismo, entre otros; y otra época posterior a 1930 donde las vanguardias se constituyeron como un tema de interés en los programas universitarios de teatro.

Tengamos presente que entre 1880 y 1910 se originó el teatro modernista, después, hasta 1930, dominó una época criollista sustentada en el estilo realista-naturalista donde

aparece el teatro nacional con el sainete y las comedias dramáticas. Desde 1950 hasta fin del siglo XX llegaron las vanguardias que nutrieron al teatro latinoamericano contemporáneo como un sinónimo del teatro del absurdo y del drama grotesco que crearon los dramaturgos franceses Genet, Ionesco y Beckett (Chesney-Lawrence, 2009: 378).

Convengamos que un hito en las décadas de 1960 y 1970 es la Revolución Cubana que removió las bases estructurales de la sociedad latinoamericana, cuyas prácticas culturales estaban dominada por el colonialismo e imperialismo estadounidenses. Es por ello, que directores y dramaturgos montaban representaciones para interpretar fielmente los hechos y así educar y concienciar en valores a las clases populares.

Debido a los movimientos y técnicas teatrales importadas de Europa se alentó al proletariado como una categoría implícita del quehacer artístico de la época. La experiencia teatral se daba en el espacio público, lo que rompió con cualquier forma de diferenciación social y llevó a procesos de transformación social al agitar al pueblo a la acción pública y política, es decir, movilizarse para acabar con la alienación reinante en la región, su sociedad de clases y su público burgués, acomodado y pasivo.

En estas circunstancias todo proceso creativo tenía una actitud de compromiso frente al entorno, el hecho escénico servía para estimular los sentidos de los espectadores no solo la vista y el oído, así surgió el "espectador del involucramiento" del que hablaba Marcos de Marinis (2005), es decir una persona dispuesta a la participación o el performance, que dejaba atrás la contemplación estética o la fascinación catártica para reflexionar sobre lo simbólico. El pueblo teniendo a su disposición los medios de producción artística podía encontrar alternativas para solucionar sus conflictos, así como para construir subjetividades colectivas y compartir un sistema de creencias que legitime sus identidades.

La concepción y las técnicas del Teatro Latinoamericano se adhirieron a los postulados de Bertolt Brecht, esto fue notorio en dramaturgos como Enrique Buenaventura quien fundó el Teatro Experimental de Cali - TEC, en 1969, en Colombia; así como en el brasileño Augusto Boal, quien formuló la teoría y método estético del Teatro del Oprimido, en 1975. Para la década de 1980 emergieron otras corrientes que seguían las líneas temáticas del Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, del Teatro Antropológico de Eugenio Barba, del Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor, del dramaturgo Darío Fo y del Teatro Postmoderno, palpándose una clara influencia europea.

El surgimiento del teatro épico de Brecht y el teatro político impulsado por el director alemán Erwin Piscator eliminaron la percepción que el teatro era confuso o difícil. Así lo corroboró Chesney-Lawrence en la siguiente cita:

Los cambios que Brecht propuso se relacionan con los siguientes elementos escénicos: A) Eliminación de la “cuarta pared”; el público puede ahora imaginarse a sí mismo, ya no mira a escondidas lo que se produce en la realidad. B) Reemplazo del tipo de emoción de “empatía” por la “instrucción”, por el saber/conocer. C) Representación de las relaciones y procesos sociales destinados a influir directa y activamente sobre el espectador, con el fin de transformar la realidad. D) Nueva concepción del escenario, ahora se trata de un escenario que narra su historia. E) La representación recuerda que se trata de una narración, una realidad no sucedida. F) Nueva modalidad discursiva que, a través de la dialéctica, hace al teatro representar al hombre y a la sociedad (Chesney-Lawrence, 2009: 383)

El abordaje del teatro desde los conflictos sociales se dio con Brecht como consecuencia de las teorías elaboradas por el director ruso Konstantín Stanislavski, que concentraron la producción teatral en una dicotomía entre el ser humano y la problemática social en la relación con el actor y los espectadores. En el texto *Preparación del Actor* publicado en 1936 por Stanislavski se dice que su objetivo era hacer surgir del hombre al actor, aspirando a una interpretación auténtica que experimente en escena sus sentimientos con la ayuda de la memoria emotiva.

Al llegar la democracia, los dramaturgos latinoamericanos se encaminaron hacia una resemantización del realismo. Se fundó una escuela de Creación Colectiva por parte de Santiago García y el grupo La Candelaria, Enrique Buenaventura y el TEC junto con Libre Teatro Libre de Córdoba Argentina, creado por María Escudero. Buenaventura (2005) en su *Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC* explicó:

Durante mucho tiempo habíamos trabajado a la manera tradicional, es decir, el director concebía el montaje y los actores lo realizaban. Se aceptaba la discusión, es cierto, pero en última instancia, lo determinante era la autoridad del director. Este criterio de autoridad fue lo primero que se entró a cuestionar. Se empezó con improvisaciones que el director debía tener en cuenta para el montaje. La primera etapa del método no desterró la concepción del director, sino que permitió una mayor participación de los actores en el proceso de transformación de la concepción del director en los signos e imágenes del espectáculo. En trabajos posteriores esta participación se fue ampliando y finalmente entró en franca contradicción con la concepción del director. La improvisación se impuso como el punto de partida del montaje. Es decir, que el director dejaba de ser un intermediario entre el texto y el grupo. La relación texto/grupo se volvía, así, una relación directa. El método no podía consistir ya solamente en la improvisación y su conversión en imágenes teatrales. Debía llenar el vacío de la concepción del director. Así nació la etapa analítica del método y se fue configurando, en trabajos sucesivos, como una manera lo más objetiva posible -es decir, lo más colectiva posible- de analizar el texto (Buenaventura y Vidal, 2005: 1)

Es necesario subrayar al Teatro del Oprimido de Boal, el cual reunió ejercicios, juegos y técnicas que pretendían la desmecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro. Era un instrumento eficaz para estimular al no-actor a expresar sus vivencias cotidianas y problemas interpersonales, transformándose en un espect-actor que ve y actúa, es decir que cada vez que protagoniza una acción dramática se vuelve un sujeto creador de su vida

Boal se fundamentó en las teorías educativas del brasileño Paulo Freire al proponer métodos para eliminar cualquier barrera entre espectadores y actores, por ejemplo, aportó con el teatro-periódico, teatro-invisible y el teatro-foro donde sus espectadores entraban en escena para interactuar con el público tendiendo a un análisis de las consecuencias individuales y sociales.

Luego vino el turno del maestro polaco Grotowski y de su discípulo italiano Eugenio Barba, de Odin Teatret, que impulsaban la noción Tercer Teatro, surgido en 1976, para referirse al teatro marginal que era practicado por agrupaciones que rara vez habían podido permitirse un adiestramiento profesional.

Otro legado para Latinoamérica es el teatro callejero de Barba cuyos métodos reúnen y controlan grandes cantidades de público, usan utilería, aparecen personajes en zancos y se promueven los trueques como medio de intercambio con las comunidades. Un aspecto importante es el *training* visto como el desarrollo físico, intelectual y moral de los actores para su crecimiento personal no solo profesional, como persona y grupo.

De otro lado, resaltamos los aportes de Peter Weiss en su manifiesto de las 14 Tesis del Teatro-Documento, con las cuales exponían las contradicciones de los procesos político-sociales de ofuscación y cegamiento que estaban vigentes. Weiss hizo de la representación teatral una acción de protesta pública. El Teatro-Documento reemplazó la fábula por una historia de la vida real y verdadera, es decir renunciaba a toda invención en el escenario como una crítica al encubrimiento o falseamiento de la realidad.

Su método consistía en una investigación de materiales documentales históricos o factuales para comprender cómo sucedieron eventos similares en el pasado. Es un teatro de información compuesto de expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios que desde el presente constituyen la base de la representación (Weiss, 1976).

A la par con los cambios e innovaciones a finales del milenio, el destino del teatro estaba intervenido por propuestas multidisciplinarias, hibridaciones y relatos de libre puesta en escena. Lo que fue constatado por Parola-Leconte:

El II Congreso Internacional de Dramaturgia que tuvo lugar en el Festival de Caracas en 1992 marcó las pautas siguientes. Los autores se declaran aún rebeldes -como primera posición frente a la vida- pero contra la realidad como excusa y coartada. Aparece la incoherencia y el delirio como alternativa viable, la autobiografía como única perspectiva confiable y el individuo como mirada irónica sobre el mundo y sobre sí mismo. El espacio-tiempo rompe todos sus márgenes abriendo una solución de continuidad que comunica todas las eras y todos los personajes. El relato secuencia se fractura y se

legítima estar a la deriva; la búsqueda se privilegia sobre el hallazgo y cierta orientación del discurso habla de que el viaje es más importante que la meta. Los géneros se prestan a todo tipo de mutilaciones y mestizajes (Parola-Leconte, 2006: 293)

Por consiguiente, los discursos que transgredían la omnipotencia del poder potenciaron un teatro politizado y popular que funcionaba desde la técnica de la Creación Colectiva, lo que generó tensiones entre texto e imagen en las obras teatrales. Esta técnica era vista como una búsqueda estética y una respuesta a las necesidades económicas y culturales en Latinoamérica, mientras que en países europeos o norteamericanos servía para revitalizar el teatro.

Como resultado se habló de Teatro de Grupo en relación con el Nuevo Teatro Latinoamericano y de la noción de compañía productora de espectáculos donde primaba la autoridad del director que exploraba intensivamente un repertorio (Martínez, 2017). El Teatro de Grupo lo conformaban un conjunto estable de personas, que compartían una declaración de principios, objetivos, líneas de acción, todas tenían designadas responsabilidades y gastos de financiación para la puesta en escena. Al optar por la vida comunitaria se llegaba a los límites de la convivencia entre el arte y la vida, del contacto interpersonal y de la generosidad tal como ocurría con el grupo estadounidense de contracultura llamado *Living Theatre*.

Si bien el Nuevo Teatro Latinoamericano no se reduce exclusivamente al teatro de la llamada creación colectiva. La Creación Colectiva se caracterizó por tres aspectos: a) Utilización del teatro como instrumento crítico de la realidad social y de transformación de la conciencia social. b) Recepción e incorporación de teorías, técnicas, escuelas y estilos del teatro internacional. c) Búsqueda de los elementos autóctonos sobrevivientes de las culturas tradicionales (De Toro, 1991: 201).

Con la Creación Colectiva se trataba de escribir obras que correspondieran a la realidad no oficial de las clases desfavorecidas y suprimir un sistema de estrellas dentro de las compañías de teatro, tal como lo aclararon Maria Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Beatriz Rizk y Eduardo Gomez (2004: 102) en su texto *Teatro en Colombia*.

En definitiva, el Teatro Latinoamericano heredó dramaturgias en las que el actor tenía un papel creador basado en la Creación Colectiva, su discurso se volvió realista, sin retóricas, que incorporaba reescrituras de textos clásicos o fusionaba referentes de la cultura popular para asumir una reivindicación social. También acudió al lenguaje mediático, se valió de la parodia, ironía y cinismo contra la burguesía, experimentó con las estructuras teatrales y con las nociones de montaje y personajes a fin de establecer una relación lúdica

con los espacios y las formas de comunicación con el espectador para conocer a fondo sus problemáticas.

3.1.1 Nuevo Teatro Ecuatoriano

Para abarcar la realidad teatral ecuatoriana se tuvieron en consideración *La Estética del Teatro Ecuatoriano de fines del Siglo XX y albores del XXI vista a través de la producción escénica nacional* de Manuel Morales (2017) y *Representatividad del grupo Teatro Ensayo Gestus en la praxis teatral guayaquileña en el período 1988-2015* autoría de Virgilio Valero (2019). Debido a que no encontramos disponible bibliografía actualizada estos trabajos académicos nos ayudarán a reconstruir los hechos y protagonistas en el Ecuador y de la ciudad de Guayaquil.

Se han determinado tres etapas del teatro ecuatoriano, según Gerardo Luzuriaga (1980): los Experimentalismos entre 1955 y 1963, la Popularización entre 1964 y 1970 y, la Latinoamericanización desde 1970.

Esta última pone de manifiesto una apertura hacia los festivales internacionales y la participación en el extranjero de montajes ecuatorianos en sintonía con los métodos de Buenaventura, Boal y Brecht que concienciaban las clases oprimidas. Como parte de la Latinoamericanización aparece la influencia de profesionales que fueron exiliados por las dictaduras latinoamericanas, específicamente la de Jorge Rafael Videla en Argentina. Destacamos a María Escudero, Susana Pautasso, Arístides Vargas y Ernesto Suárez, de origen argentino, quienes dieron vida a las agrupaciones Malayerba en Quito, La Trinchera en Manta y El Juglar en Guayaquil.

Dicha clasificación es respaldada por Vallejo (2015) quien propuso que el Nuevo Teatro Ecuatoriano sea analizado en tres momentos: El primer momento ocurrido en la década de 1950 con la presencia del Teatro Íntimo de Carlos Loewenberg, el Teatro Independiente de Tobar García y el Teatro Experimental Universitario de Salguero.

Un segundo momento, a mediados de la década de 1960, tenía que ver con las actividades teatrales que condujo Fabio Pacchioni en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión - CCE. En esa década el contexto político ecuatoriano se caracterizaba por una represión anticomunista por parte de la Junta Militar que estaba en el Gobierno. Por lo que, el Teatro Popular se volcó a la experimentación de sus técnicas por la necesidad de nuevas formas de expresión en rechazo a los dogmas. Mientras que la actividad teatral en

Quito, capital del país, se redujo a un movimiento de Teatro Aficionado realizado en escuelas, colegios, universidades y centros culturales (Rodríguez, 1996).

El tercer momento, en la década de 1970, se concentró en la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador - UCE y el Primer Festival Latinoamericano de Teatro que se expresaba con el surgimiento del Teatro de Grupo, cuyo método era el trabajo artístico colectivo que desestimaba la producción comercial y la divulgación publicitaria del teatro. El Teatro de Grupo heredó los principios de *Théâtre Libre* de André Antoine, el Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski, el *Living Theatre* de Bek y Malina, desde Europa y Estados Unidos, respectivamente.

La posición de las agrupaciones y de los creadores emergentes era construir sentido y reinterpretar el mundo en su lucha contra la indiferencia sin cabida para la trivialidad de la industria del entretenimiento. Es decir, el centro de la vida escénica eran las necesidades del actor o la actriz, una persona que habitaba un mundo poético, que cuestionaba y tomaba riesgos en la búsqueda y aplicación de técnicas de expresión, de interpretación de un personaje y de presencia sobre las tablas (Vallejo, 2015: 9)

En la consolidación del Nuevo Teatro Ecuatoriano también se ve involucrado el Teatro Universitario basado en la creación colectiva y que se distingue en: Teatro Universitario Aficionado, Teatro Universitario Profesional o Semiprofesional, y Escuelas de Teatro (Gutiérrez, 2017: 13).

Lo dicho tendría relación con la creencia que antes de la llegada de Pacchioni solo existía un teatro practicado por amateurs, como si fuera un hobby sin mayor conocimiento ni causa ni formación. Mientras que el acontecer político ecuatoriano llevó a que las universidades sean un bastión contestatario a través de las federaciones estudiantiles que veían en el teatro un espacio para la denuncia social. El teatro era visto como herramienta para el desarrollo cultural al servir de apoyo en las campañas de alfabetización durante las giras barriales, a nivel nacional.

Es importante mencionar que en Guayaquil se ponían en escena comedias costumbristas, de carácter comercial, que convocaban a un público numeroso, lo que determinaría, en cierto modo, los gustos y productos culturales consumidos en Costa y Sierra. La preferencia por la comicidad conllevó un consumo efímero del *stand-up comedy*, *clown* o de las ligas de improvisación, haciendo que el teatro sea visto como lo chatarra. La estrategia de divertir al público parece contraproducente en la medida que las personas iban al teatro para ocultar su incapacidad de enfrentar una vida deprimente (Vargas, 2015 como se cita en Suntaxi, 2015: 87).

En la década de ochenta solo existían escuelas de teatro que procuraban una profesionalización de actores con rigurosos niveles de aprendizaje como la de la UCE, el Teatro Ensayo, la Compañía Ecuatoriana de Teatro, el Teatro Estudio, el Taller Teatral El Tinglado y la del Teatro Experimental Universitario Ágora. El tiempo promedio de estudios era de cuatro años y el aprendizaje involucraba las teorías de Konstantín Stanislavski, Bertolt Brecht, Alfred Jarry o Antonin Artaud (Puma, 2018: 35).

Cabe destacar que en ese contexto el teatro sufrió transformaciones debido a hechos como la crisis económica por el incremento de la deuda externa, la aparición del grupo guerrillero Alfaro Vive Carajo en las arenas del gobierno represivo de León Febres Cordero o el intento de golpe militar denominado El Taurazo ocurrido en 1987 o la muerte de Jaime Roldós, figura política de alto carisma que encarnaba el retorno a la democracia y, en cierto modo, quien pondría fin a los discursos clientelares y populistas.

En los años noventas se suscitó un alto índice de migración a países como España, además de una fuga de capitales y una desconfianza en el sistema financiero ecuatoriano, como resultado del feriado bancario en el gobierno de Jamil Mahuad y el impacto inicial de la dolarización implementada en el año 2000. Ante estas variaciones económicas y políticas, la CCE opta por alquilar sus espacios para poder subsistir, lo que obligó a sus directivos a dejaran sin auspicio a los grupos de teatro que no contaban con presupuesto ni salas propias. Además en esa coyuntura, la Junta Monetaria del Ecuador dejó sin fondos a los proyectos enfocados en la expansión teatral que eran manejados por el Banco Central del Ecuador - BCE.

A pesar de la falta de apoyo estatal para promover la formación escénica, la dramaturgia nacional, la construcción de un público escénico o el desarrollo de agrupaciones estables se conformaron nuevas compañías teatrales en Quito, Guayaquil, Manta y Cuenca (Puma, 2018: 36).

El Teatro Ecuatoriano se consolidó por medio de acontecimientos que se convirtieron en una plataforma de propuestas nacionales y foráneas como son el Festival Internacional de Teatro de Manta que sigue firme por tres décadas gracias a las enseñanzas de teatristas como Christoph Bauman y Támara Navas de Teatro de la Carpa, María Escudero de la Corporación Cultural El Tinglado y Aristides Vargas y Charo Francés de Malayerba. Igualmente el Festival Internacional Escenarios del Mundo, en Cuenca, que cumplió 13 años con sus actividades al aire libre, funciones en zonas rurales y talleres de capacitación para el estudiantado y los profesionales escénicos. Otro caso es el FIAVL que

desde 2016 por iniciativa del Ministerio de Cultura y Patrimonio - MCyP reactiva la ciudad fronteriza con programación en sus salas emblemáticas y en las calles, parques y plazas.

En suma, a partir de un análisis de la estética del teatro ecuatoriano hecho por Morales (2017) comprenderemos las motivaciones por las que se originaron agrupaciones o prácticas teatrales: Primero la cercanía del arte a comunidades que no contaban con capacidad adquisitiva, posibilidades logísticas para su desplazamiento o por la ausencia de oferta para acceder al teatro. Segundo, el desarrollo de una propuesta estética desde el compromiso social y político a través de la recuperación de la poética, de la apuesta a la calidad actoral y de su dramaturgia para que los espectáculos no sean vistos como panfletarios. Tercero la constitución de un grupo estable para generar una escuela o laboratorio teatral que permita sostenibilidad y permanencia en un espacio de trabajo propio. Cuarto la construcción de un referente teatral territorial que genere respeto, desarrollo e identidad. Y Quinto la producción de obras teatrales de calidad, tanto en sus montajes y contenidos (Morales, 2017: 119-122).

3.2 Teatro Universitario en Latinoamérica: orientación popular y compromiso social

Para iniciar el recorrido hacemos eco en las palabras dichas por Raúl Zermeño, director de la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana, durante el Primer Congreso Latinoamericano de Teatro Universitario, tomando en cuenta que aunque la esencia del Teatro Universitario iba hacia lo subversivo, algunos repertorios teatrales se inclinaban por el humor y se adaptaban a formatos como la improvisación teatral o el *stand up comedy*:

Es imprescindible que cada universidad estructure una compañía de repertorio, que la financie, que se fije un plan a seguir en cuanto al número de estrenos y cantidad de espectadores a lograr, universitarios o extrauniversitarios. Al mismo tiempo, permitirán la creación de un sistema de trabajo con tendencia a la autosuficiencia económica y nos permitirán hacer un teatro que no solape nuestras deficiencias artísticas e intelectuales, cubriéndolas con desaforamientos pseudocomprometidos, con lugares comunes como “comunicación”, “liberación”, “revolución” (Zermeño, 1975)

La experiencia mexicana permitió aclarar puntos en común en América, debe recordarse que el Teatro Universitario se originó en escuelas que no se dedicaban a la enseñanza teatral (Sánchez, 2013). El apogeo y la caída de este teatro durante la década de los ochenta se debió a su dependencia con las políticas públicas y su indefensión frente al abandono institucional (Obregón, 2010: 64). Puede decirse que entre 1980 y 1990 se formaron entre 300 y 400 grupos de teatro en todo el territorio mexicano, lo que generó

mayor producción dramática pero con una calidad muy irregular por la falta de solidez, rigurosidad o profundidad de las obras (De Ita, 1992).

Otra referencia para esta contextualización es la del dramaturgo Francisco Beverido (1985) quien describió que el patrocinio o subsidio que las instituciones de educación superior otorgaban a las actividades teatrales era uno de los rasgos para identificar al Teatro Universitario. También el autor destacó la libertad en el ejercicio de la actividad teatral, en la que intervino una selección de temas, géneros, estilos experimentales y renovados.

Beverido (1985) consideró que el Teatro Universitario se desarrolló a raíz de tres líneas principales. Primero el Teatro de Fin de Cursos que se derivaba del Teatro Escolar en los niveles de educación primaria y media; consecuentemente estaban los grupos de experimentación elemental o básica, que servían para la formación de quienes se convertirían en profesionales en las compañías universitarias, el teatro comercial o en otros segmentos.

De manera que el Teatro Escolar era para pasar un buen rato entre familiares y amistades; sus espectáculos requerían un mínimo número de ensayos entre las personas que se juntaban por casualidad para actuar; se presentaban en una única función, las obras eran farsas cómicas de autores reconocidos que tenían una producción básica carente de rigor porque el estudiantado no tenía un adiestramiento en la dicción, comprensión del texto o la actuación. El modelo a seguir era el cine nacional, dramas, comedias y series televisivas (Beverido, 1985: 39).

La siguiente línea del Teatro Universitario, según Beverido, era la llamada de experimentación elemental que se evidenciaba en agrupaciones del interior de México. Sus preocupaciones sociales y estéticas llevaban a buscar en el teatro un medio de expresión y un lenguaje propio. Aunque estas agrupaciones mostraban tenacidad desaparecieron porque la fundamentación de su trabajo no era sólida, es decir lograban un éxito relativo en sus funciones solo por el apoyo de sus seguidores.

La tercera línea expuesta por Beverido es la que equipara al Teatro Universitario con el teatro profesional, representada por la labor de la Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM, la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad Veracruzana. Se trataba de producciones realizadas por profesionales contratados ex-profeso descartando la participación de estudiantes o de maestros universitarios.

Entonces, el Teatro Universitario surgió como un reducto para que las personas discutan y transformen su realidad con los pobladores o comunidad universitaria que era interlocutora de sus obras. En cada grupo de teatro universitario, sus directores establecieron

una línea estética y unas directrices para sus metodologías que conjugaban la teoría y la práctica. Los grupos serían un espacio propicio para que germine la sensibilidad por las artes. Esto se relaciona con el decálogo de Martín Wiebel donde se resaltó que el Teatro Universitario rehuyó de la reproducción de modelos mercantiles como los que convivían con el teatro profesional. Su énfasis era la transformación de los contenidos y los modos de producción para dar testimonio de temas, experiencias históricas o de textos ignorados por la tradición hegemónica.

El Teatro Universitario en Latinoamérica puede ser pensado desde la propuesta de Wiebel al mostrarse poco ortodoxo en su práctica y distante del género del costumbrismo considerado parroquialista (Parra, 2015). En esta autodefinición, el Teatro Universitario no se sometió al director, sino que el estudiante-actor buscó su estilo a través de una puesta en escena. Al no constituir una actividad de especialistas de tiempo completo no puede tener como meta un perfeccionismo artístico.

El Teatro Universitario promocionaba la nacionalización y desarrollo del teatro, se interesaba por la realización de foros para que el público se acercara a los montajes colectivos (Aldana, 2008: 126).

Fue en 1966, en el marco del X Festival de Teatro Universitario de Erlangen, que Wiebel escribió un decálogo para informar sobre los problemas del teatro alemán. Al seguir la concepción del arte por el arte, sus diez tesis apuntaban a la experimentación estética e ideológica sin desarrollar un estilo escénico uniforme ni imitando a los divos del teatro comercial.

En el Segundo Seminario Nacional de Teatro Universitario, ocurrido en 1970, con el apoyo de la Asociación Colombiana de Universidades - ASCUN, adoptó el decálogo de Wiebel para dar sentido a su teatro, tal como citó Parra a continuación:

Se legitimaba como un tipo singular de teatro por las siguientes razones: 1) estaba formado por estudiantes que hacían teatro y no por actores que estudiaban; 2) no era una actividad de especialistas de tiempo completo; 3) no corría riesgos financieros, característicos de los grupos independientes; 4) tenía la posibilidad de adaptar obras bajo el aspecto de la crítica social; 5) no cultivaban el “seudovanguardismo” y 6) se concebían como lugar de lucha ideológica y no “una catapulta para actores ávidos de gloria” (Parra, 2015 como se cita en Afanador, 2018: 32)

En el contexto colombiano, la práctica teatral universitaria se fortaleció con el crecimiento del movimiento estudiantil ya que entre los deberes del estudiante-actor estaba incidir en las inquietudes, preocupaciones o problemas. Además de mantener un vínculo en los barrios vulnerables para la creación de grupos de teatro universitario que tuvieran en cuenta sus problemáticas. La importancia geográfica de Colombia en tiempos de revolución

no solo se debe a que fue sede de seis festivales de teatro universitario, sino que se convirtió en un canal para la difusión de ideologías de los movimientos de izquierda.

Wiebel en su Primera tesis diferenció al Teatro Universitario del teatro profesional, es decir los estudiantes que se reúnen tal vez solo por un semestre para hacer teatro, y acoplarse a una comunidad donde el placer de representar llega a lo absoluto. Mientras que en su Segunda tesis, apeló a la condición de ser estudiante-actor en una búsqueda de un estilo de actuación que no se apegue al pseudo vanguardismo o a la ortodoxia teatral, para comprender el diletantismo (Meneses, 2013).

Luego la Tercera tesis refirió que el Teatro Universitario creó un nuevo estilo para el actor, sin seguir convenciones ni copiando o imitando peculiaridades de las celebridades del teatro solo representando con sinceridad, tal como lo describió Brecht en su *Amateurtheater*.

Wiebel consideró en su Cuarta tesis la existencia de una coparticipación del estudiantado sin que exista la figura dictatorial del director para la elaboración de una puesta en escena. Es decir que actores y actrices trabajaban en grupo para buscar su proyección escénica, basándose en la investigación de la realidad y el análisis del texto.

En la Quinta tesis, Wiebel subrayó que el Teatro Universitario al no correr con riesgos financieros tenía la ventaja de elegir sus obras, es decir el estudiantado podía hacer montajes sobre sus concepciones, caricaturizando y experimentando con las diferentes formas de literatura dramática, eso les llevaría al éxito en la medida en que su orientación surgiera de la discusión dentro del grupo.

Acercándose a la noción de contexto, Wiebel asume en su Sexta tesis el deber del Teatro Universitario de hacer suyas las crisis que afectan las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales, no intentando evadir los conflictos. El arte propio de los aficionados no transmite bienes culturales sino que trata de verse como un "correctivo viviente" (Meneses, 2013: 52).

Renglón seguido, la Séptima tesis evidencia que debe saberse para quién va a darse la representación y de qué manera va a ser realizado su trabajo escénico, poniendo en evidencia las relaciones sociales y económicas por medio de técnicas propias y de un trabajo que convenga a los estudiantes.

Lo que se conecta con la Octava tesis ya que es necesario un repertorio heterogéneo que permita demostrar la intención del teatro y readaptar o reinterpretar ciertas obras desde el punto de vista de la crítica social. La esencia del Teatro Universitario no puede dejarse arrastrar por la tentación del éxito fácil ni tampoco cultivar el pseudovanguardismo.

Weibel es tajante en su Novena tesis, al estimar que el Teatro Universitario no serviría de trampolín a actores ávidos de gloria, donde la función sea destructora de ideologías. Es la misma comunidad la que debía convencerse del valor artístico del Teatro Universitario. Al final, la consolidación de un trabajo grupal delimitado enfatiza la relación del sujeto con su contexto histórico. El compromiso social cierra las tesis de Weibel:

La independencia con respecto al gusto de un público decadente, como también las condiciones políticas, nos ofrecen la ocasión de experimentar en el sentido propio de la palabra, por medio de la confrontación del trabajo con la realidad, que se encuentra en: a- El trabajo puramente artesanal, con los medios propios del teatro, y aspirando a una constante búsqueda. b- El compromiso en el plano de la crítica social, con sus posibilidades en grupo (II Seminario de Directores Universitarios, 1970 como se cita en Meneses, 2013: 52)

Ahora revisaremos lo que sucedió con el Teatro Universitario en países como Colombia, Bolivia y Venezuela para percibir la constitución de sus grupos y los lineamientos que atendían su funcionamiento, además profundizaremos en las universidades ecuatorianas, especialmente de la ciudad de Guayaquil donde se desarrolló el trabajo de campo de esta investigación.

3.2.1 Colombia: teatro militante creador de trabajos colectivos

Durante la década de los setenta, la militancia estudiantil determinó la creación un Movimiento de Teatro Universitario que a su vez creó la Asociación Nacional de Teatro Universitario - ASONATU, en 1971, con el objetivo de velar por los intereses de los grupos de las universidades y la unidad del teatro colombiano. El ASONATU enarbó un carácter pedagógico en cuanto a la búsqueda de comunicación y compromiso del estudiantado con los sectores marginados y promoviendo el intercambio de experiencias sobre las obras y el nivel artístico del espectáculo (Meneses, 2013: 58).

La relación intrínseca del Teatro Universitario con la militancia la expuso Vejarano a continuación:

Surge como consecuencia del teatro experimental, el cual se caracterizó por la búsqueda de nuevas dramaturgias, nuevos lenguajes expresivos, distintos a los valores morales y tradicionales desde donde se hacía el teatro a principios de los años 30 y 40. Lo anterior corresponde también a la idea de la modernidad, que busca, bajo una necesidad científica, actualizar el conocimiento. Esto implicó que el teatro universitario construyera espacios de diálogo en torno al teatro, y a los movimientos políticos de la década de los años 60, tanto con estudiantes de universidades públicas como privadas (Vejarano, 2020: 34-35)

El Teatro Universitario era financiado por los departamentos de Bienestar Universitario, quienes definían la contratación y despido de los directores, esto generaba preocupación en las condiciones laborales de los profesores, de su remuneración y su

derecho a ser incorporado en la nómina. Igualmente, esta instancia administrativa determinaba la prohibición explícita del montaje de obra y los recortes en el presupuesto y la participación en festivales, gestión y logística de espacios para llevar a cabo presentaciones.

Por ejemplo, el grupo de la Universidad Militar Nueva Granada - UMNG inició en 1996 un programa formativo que ofrecía asignaturas electivas que debían ser cursadas de forma obligatoria por el estudiantado para obtener el grado profesional, de esta manera se garantizaba una implicación afectiva en vivencias estéticas y se reconocía el impacto del teatro como elemento liberador y transgresor.

Al respecto, Ricardo Ruiz (2014), director del grupo, explicó que un estudiante aprendía a conocer su cuerpo, voz, emociones y sentimientos para exponerlos en un escenario y para tratarlos en su vida diaria, luego con la práctica aprendería el movimiento, rigor, montaje y entrenamiento y como esa experiencia teatral se convertiría en una persona solidaria, integra y autónoma (Ruiz, 2014: 47).

Los grupos de teatro universitario solían realizar *happenings*, *skechts* o teatro callejero, por medio de los cuales creaban obras cortas con duración de diez a veinte minutos, para exponer críticas caricaturizadas de un hecho social. Se utilizaba la pancarta y se trabajaba en la construcción de personajes estereotipados. Para alcanzar una interacción la puesta en escena se llevaba a cabo en espacios no convencionales como manifestaciones, asambleas o universidades.

El trabajo colectivo involucraba la documentación o estudio sobre un problema coyuntural, de allí se haría la estructuración de un guion para esbozar las escenas, secuencias, personajes, conflictos y se pasaba a la improvisación para pulirla en el escenario. Luego se organizaba una presentación a la comunidad para recoger sus comentarios y tras esto de realizaba un último ajuste de la obra (Barrero, 1987 como se cita en Meneses, 2013: 73).

Las contribuciones del Teatro Universitario son mencionadas por Consuelo Moure en su libro titulado *El Teatro Universitario Colombiano 1968–1975*:

1. Fue el primer movimiento escénico en Colombia que de manera colectiva, consiente y pluralista, buscó abordar críticamente aspectos vivos de la realidad nacional.
2. Fue el primero en colocar la escena y con aliento dignificador, personajes populares poniendo en primer plano la vida de obreros, campesinos o empleados colombianos.
3. El creador de trabajos colectivos y al ser el primer teorizador y realizador de espectáculos abiertos, flexibles, populares y con temáticas nacionales.
4. Fue el primero en abandonar las salas convencionales, oficiales o privadas (...) para dialogar teatralmente con el público popular.
5. En los eventos de masa, manifestaciones asambleas o congresos, el teatro universitario, estaban en primera fila para expresar su solidaridad o animar a los participantes, pero también anunciaban y denunciaba por medio del arte atropellos, explotaciones o violación de derechos.
6. El teatro universitario eliminó los jurados, los organizadores burócratas o las limitaciones de participación. Creó los foros con el público.
7. Estableció seminarios abiertos y periódicos para teorizar sobre el arte teatral (Moure, 1989 como se cita en Afanador, 2018: 31-32)

Pese a que el Teatro Universitario se volvió un espacio para que el estudiantado pudiera levantar sus voces, críticas y consignas ideológicas pero no llegó a ser una actividad con logros consolidados por lo que tuvo que desaparecer en 1973, por un lado, debido a la expulsión de los elencos de las instituciones universitarias o por el encarcelamiento y tortura de líderes estudiantiles como una medida para contrarrestar el crecimiento de los movimientos populares. Y por otro lado, al ser interrumpida debido a la llegada de la televisión (Parra, 2015).

3.2.2 Bolivia: teatro aplicado para la formación artística

La situación del Teatro Universitario en Bolivia tuvo una gran época en el periodo comprendido entre los años 2000 y 2014 pese a que su presencia en el ámbito nacional no fue ni dinámica ni intensa ni polémica. Saavedra (2015) refirió que los grupos de teatro universitario proponían sus propias coordenadas aun cuando se encontraban bajo la figura de un proyecto educativo y artístico en el seno institucional (Saavedra, 2015: 138).

La mayoría de las universidades estatales, en la década de 1980, diseñaron políticas culturales mediante el Departamento de Extensión Universitaria que atendían al lema: Universidad para el pueblo, cobrando protagonismo los encuentros de teatro universitario, en los que se demostraba la capacidad organizativa del estudiantado pues to que tenía experiencia en la promoción teatral. De esa forma se animaba a la consolidación del Movimiento de Teatro Popular borrando tanto las fronteras de agenciamiento institucional como las líneas entre lo paternalista y lo autónomo en el territorio boliviano.

Los talleres universitarios se desarrollaron a partir de las carreras de Derecho, Comunicación o Psicología para remediar una carencia de formación artística, también cumplieron la función de generar nuevos públicos y de reeducar a los sectores populares, convirtiéndose en una herramienta comunicativa para los movimientos políticos.

El Teatro Universitario pudo entenderse como una forma de Teatro Aplicado, es decir aquel que promovía el uso de espacios educativos, organizaciones civiles o ámbitos privados para servir a la práctica teatral. Como paso previo, el Teatro Escolar brindó una proximidad del estudiantado con las artes, a pesar de las limitantes que conllevaba que sus facilitadores fueran docentes de Lenguaje o de Literatura cuya tendencia era la comedia, los estereotipos y sociodramas.

Un referente fue el Teatro Experimental Universitario de San Andrés - TEU, que se mantuvo entre 1952 y 1969, cuya filosofía era que el elenco tenía que conocer los aspectos

técnicos, artísticos y literarios previo al montaje de una obra en caso que alguien se ausentara y hubiera que reemplazarle, nadie era imprescindible. Una característica del TEU fue la alternabilidad de la dirección artística y cumplimiento de obligaciones, lo que permitía armonía y cohesión grupal (Rivadeneira, 2008: 100).

Otro referente fue el taller de la Universidad Católica, fundado en 1968. A sus convocatorias se sumaba estudiantado de otras universidades cuando no existía suficiente demanda. Su metodología de trabajo era vivir una experiencia completa en la creación teatral, trabajo actoral y dramático, investigación, puesta en escena, representación y el marketing para enganchar al público con sus obras (García, 2019: 211).

Entre los pros y los contras de los talleres universitarios estaba el involucramiento del estudiantado, ya que existía un contrato tácito para que tuviera un buen rendimiento académico como condición impuesta por los directores para mantenerse en los talleres.

La juventud que participaba de los talleres era vista como entusiasta y aficionada que recibía un aprendizaje equilibrado entre la creación e interpretación actoral y cuyos resultados estarían expuestos en una muestra anual. La tendencia hacia la creación colectiva y la experimentación fue lo predominante, tanto en la producción de textos dramáticos como en la dirección, existía una responsabilidad creativa no solo como actores sino como directores o creadores.

También se registraron casos de estudiantado que no eran apoyado por su familia debido al preconceito que el taller no tenía una finalidad real ni productiva y por tanto se temía que el teatro pudiera ser una actividad perjudicial para el estudio regular (García, 2019: 212). En contraparte, hubo personas que abandonaron su carrera universitaria para dedicarse a tiempo completo al quehacer teatral.

Por tanto, el Teatro Universitario brindó un espacio de recreación artística y ocio para alejarse de la realidad cotidiana y era un ámbito formativo que incentivaba a una profesionalización como actores, actrices, directores o dramaturgos. El estudiantado que completó los procesos en los talleres se mostró proactivo, con mayor seguridad en sí mismos, con mejores capacidades creativas, críticas y de resolución de problemas. Era inevitable el liderazgo y el trabajo en equipo, la responsabilidad y el respeto a las diferencias. Sobre todo, el sentido de pertenencia con la universidad y su involucramiento en las actividades culturales de la ciudad, convirtiéndose en un nuevo público (García, 2019: 213).

3.2.3 Venezuela: teatro para la educación cívica

El Teatro Universitario cobraba sentido como un centro de formación de vivencias que debía formar conciencias, crear madurez y lucidez (Márquez y Prado, 1995: 121). Este espacio permitía que el estudiantado tuviera un encuentro consigo mismo y con otras personas para manifestar sus inquietudes, voluntariamente. El Teatro Universitario posibilitaba una educación cívica, de acuerdo con Andrade, Lezama y Perera (2015) porque el estudiantado mostraba compromiso con las actividades institucionales y desarrollaba su sentido de identidad con la institución probablemente porque la mayor parte de su jornada estudiantil lo hacían dentro del campus.

En Venezuela se distinguieron dos variantes de Teatro Universitario, la primera que estaba compuesta por un elenco que asumía la representación de la universidad bajo el patrocinio de la Dirección de Cultura, y la segunda conformada por los grupos que estaban organizados y financiados por el estudiantado de diferentes escuelas o facultades de la institución académica.

Con los grupos de teatro universitario el estudiantado aprendía las técnicas de actuación al incorporar sus conocimientos en la ejecución de un montaje, lo que llevaba a que los grupos fueran más dinámicos que el sistema tradicional de una escuela de teatro. La condición tácita que imponían los directores de los grupos era la puntualidad, respeto, disciplina, rigor e iniciativa.

Desde 1940, el Teatro Universitario - T.U. permaneció como movimiento en la Universidad Central de Venezuela - UCV siendo un teatro contestatario, de protesta, revuelo y agitación, que fue edificado al ritmo de las coyunturas sociales, políticas y económicas y que no descartó un acercamiento a la profesionalización. Este tipo de teatro se destinaba a la divulgación del hecho teatral, lo cual implicaba la pre-producción, producción y postproducción, así como las jornadas de estudio y reflexión de las piezas teatrales, esa fue la aspiración del T.U.

La práctica teatral fortalecía el autoestima del estudiantado no solo por el reconocimiento inmediato que recibían del público, sino porque se mejoraba su confianza al tener plena conciencia de sus capacidades. Otro de los motivos por los cuales el estudiantado se quedaba en los grupos de teatro universitario era para superar el miedo escénico; las personas aplicaban en su vida cotidiana las herramientas aprendidas en las obras y en el convivio grupal demostraban seguridad en la defensa de un punto de vista y en la apertura a las críticas.

Cada estudiante tenía igualdad de oportunidades para la dirección del grupo o para asumir las interpretaciones, su libertad creativa estaba en dependencia con el

autoconocimiento de sus cuerpos, la adaptación a las poses y a los sentimientos de los personajes de las obras.

Por ejemplo, en el Teatro de Operaciones de Ingeniería - TO-I, el estudiantado de la Facultad de Ingeniería de la UCV, desarrollaba una sensibilidad artística al suplir la falta de materias humanísticas dentro de su itinerario formativo. El grupo se caracterizaba por la Creación Colectiva y por la toma de espacios públicos o no convencionales para realizar actuaciones repentinas, tomando por sorpresa a los transeúntes, en concordancia con las ideas de Augusto Boal. Así lo recordó Henry González, miembro fundador del TO-I:

Si bien existía la figura del Director, ésta era Sui géneris. Yorlando Conde no fue nunca el director clásico de una obra tradicional, aquel que tiene la última palabra de lo que se dice, sino que cada uno de nosotros era el director en la medida en que el montaje iba tomando forma; ciertamente con la impronta que da el director, pero también la que van dando los actores, y el mismo público con el que nos estamos presentando, así que eran frecuentes los foros luego de cada función. Después se hacían reuniones de discusión; se evaluaba el impacto de la obra; la ejecución individual, no sólo como actor, sino que veíamos al que se había hecho el loco para no cargar la utilería, al “exquisito”, que llegaba tarde, nada más que para la función y muchas cosas más. Revisábamos, peleábamos, y volvíamos a comenzar a ensayar, a veces desde cero otra vez. Así se iba puliendo la obra, haciendo las mejoras, lo que era un proceso constante, porque una obra de teatro jamás está terminada. Teníamos un rígido sentido del deber y la fidelidad a nuestros principios; nos exigíamos ser cada vez mejor personas; dejar los vicios; (Drogas, cigarrillos); respetar a nuestras compañeras; dejar atrás el machismo; buscar una vida sana, ecológica, ser buenos estudiantes, buenos amigos, solidarios en las buenas y malas. Nuestra vida diaria debía ser un fiel reflejo de lo que decíamos desde las tablas (González, 2013)

En cambio en la Universidad Metropolitana - UNIMET estaba el del grupo Thespis, creado en 1982. Sus integrantes eran estudiantes y egresados procedentes de carreras de Derecho, Psicología y Artes, de la misma institución o de otras universidades. Era un elenco estable que en escena mostraban rigor absoluto en la preparación del cuerpo y de la voz, fue adquiriendo un perfil profesional bajo el lema de “profesar el teatro” por ello se les asignaba una retribución económica (Márquez y Prado, 1995: 173).

3.2.4 Ecuador: teatro de la autogestión hecho por amateurs

Para dar a conocer las vivencias y aportes el Teatro Universitario en Ecuador recurrimos a la *Antología del Teatro Universitario del Ecuador. Vivencias y aportes en el proceso de formación integral* de Inés Zapata (2012). La autora determinó que los grupos de teatro universitario tuvieron su origen en las organizaciones estudiantiles, a menudo relacionados con sectores de tendencias izquierdistas como los sindicatos.

Según Zapata (2012) el teatro en las universidades ayudó a dar cumplimiento a la misión institucional en tres ámbitos: la formación integral, la incidencia en la comunidad universitaria y la afectación social con la comunidad.

En el primer ámbito se refería a que un estudiantado expuesto a la práctica teatral desarrollaría armónicamente habilidades de improvisación y de modulación de voz en público. El teatro se volvería una antesala para el desenvolvimiento laboral pues enseñaba a resolver problemas en equipo, por otro lado, las destrezas investigativas que se potenciaban en el análisis de los personajes facilitarían la redacción de trabajos académicos.

El segundo ámbito radicó en la incidencia del teatro en la comunidad universitaria puesto que se la educa y se la va acostumbrando a dar valor al quehacer artístico, siendo testigos de la inversión de tiempo, esfuerzo y recursos en los montajes presentados. De hecho la programación teatral que se ofreció en el campus transmitía la idea que las artes están al alcance de cualquier persona para aumentar su sentido crítico.

En el tercer ámbito se refirió a la afectación social al conocer las necesidades reales de la colectividad para alcanzar una vinculación lo que se concatenó con el trabajo actoral de los grupos de teatro universitario pues ese entrenamiento facilitaba la identificación de comportamientos humanos y líneas de pensamiento en el cotidiano.

El Teatro Universitario que se había gestado y afianzado en los centros de educación superior era percibido como un espacio de formación de públicos por el acercamiento a la comunidad estudiantil que usualmente desconocía o no solía asistir a funciones de teatro por iniciativa propia. Sin precedentes, el Teatro Universitario se constituyó en un factor motivacional que produjo liberación de las personas a través del trabajo grupal, improvisación y dramatización. Todo este descubrimiento potenciaba el proceso formativo integral del estudiantado, de allí la preocupación en los claustros académicos para que el quehacer teatral fuera una alternativa pedagógica.

Serían grupos aficionados o profesionales cuyos integrantes pertenecían a diferentes carreras y eran de diversas edades. Aunque en muchas universidades es reglamentario que sus integrantes sean únicamente estudiantes matriculados de su institución. En mayor medida la conformación de los grupos era temporal. Dicha inconstancia ocurría porque desapareciendo las motivaciones iniciales que les llevaron a agruparse. Existieron tendencias políticas o estéticas que generaron tensiones irreparables que ocasionaron una ruptura como por ejemplo llevando a la salida del director y el grupo se resistió a iniciar un nuevo proceso con otra persona. Pero también por la evolución misma de sus integrantes. En un principio eran estudiantes solteros y que, al graduarse o salir de la universidad asumieron responsabilidades que les impidieron seguir en el grupo.

A pesar que la naturaleza del Teatro Universitario sea lo amateur podría devenir en un teatro profesional con dedicación, esfuerzo estético e investigación que sostuviera

temporadas en cartelera no solo montajes de una noche. El amateurismo era una premisa para la conformación del estudiante-actor porque el estudiantado casi siempre llegaba a los grupos de teatro universitario buscando un complemento y equilibrio psico-emocional que le permitiría relajar sus tensiones (Chaviano, 2015: 106).

La postura de Chaviano tomó como referencia la metodología aplicada en los grupos de teatro universitario de la ciudad de Loja. Según el autor en las sesiones con el estudiantado se les presenta los conceptos básicos de la improvisación teatral, se los va relacionando con el espacio imaginario, así también se los va despojando de inseguridades para entrar en el juego donde objetos y actores que adoptan personajes ficticios. La finalidad de las sesiones es que las personas se apoyen en el otro para responder a cualquier propuesta en escena, y que sea capaz de construir apertura con su grupo para superar cualquier falla al estar en confianza.

Dicho lo anterior, mencionaremos que en las décadas de los 1960 y 1970 las universidades estatales eran las que generaban el arte desde las federaciones de estudiantes. Si bien hubo periodos en los que las casonas universitarias de cada provincia fueron el único gestor que permitía acercar el teatro a los territorios manteniendo una oferta sostenida gracias al presupuesto canalizado desde los departamentos de Cultura (Morales, 2017: 118).

Tengamos en cuenta que en el organigrama institucional, unos grupos de teatro universitario pertenecían al Departamento de Cultura y eso les daba la categoría de grupos artísticos representativos; otros, a Bienestar Estudiantil o Universitario categorizándoles como un servicio de la universidad cual si fuera un club para que sus estudiante accedan a un pasatiempo. Hubo grupos que dependían del Rectorado, del Vicerrectorado Administrativo o de un área de Vinculación con la Comunidad. Esto último se entendería porque en la Ley Orgánica de Educación Superior - LOES, aprobada en 2010, se determinó que como requisito previo a la obtención del título de tercer nivel, el estudiantado debía acreditar servicios a la comunidad para beneficiar a sectores rurales y marginados de la población.

A partir de la segunda mitad de la década de 1980 hasta inicios del siglo XXI, en las universidades se adoptó a los grupos de teatro universitario como un ente institucional. Los rectorados o vicerrectorados asumieron la contratación de los directores bajo contratos administrativos de diversa índole, debido a la ausencia de una normativa que los reconocía un escalafón.

El pago de los directores era mínimo mientras que los costos de montaje y difusión corrían por cuenta del grupo de teatro universitario. Situación diferente se daba cuando

llegaban invitaciones para participar a festivales nacionales o internacionales, en esas circunstancias las autoridades universitarias se responsabilizaban, al menos esporádicamente, por la movilización, alimentación u otros recursos.

Señalaremos unas iniciativas institucionales que permitieron vincular, difundir, promover, desarrollar y compartir experiencias en torno al teatro universitario, así como incentivar la investigación y el abordaje de un proceso creativo dentro de las producciones teatrales. Se trató del Encuentro Nacional de Teatro Universitario - ENTUN, organizado desde 2009 por la Carrera de Educación Artística de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Técnica de Manabí - UTM y la Universidad Estatal del Sur de Manabí - UNESUM. Una posterior fue la ocurrida del 29 al 31 de agosto de 2017, en Guayaquil, llamado el Primer Encuentro de Teatro Universitario - ENTU, que fue liderado por el Departamento de Vinculación con la Sociedad de la Universidad Laica Vicente Rocafuerte - ULVR.

A su vez cuando cambiaban las autoridades en las universidades se ponían en riesgo a los grupos de teatro universitario, podía asegurarse su permanencia o llegar a su disolución debido a esa dependencia institucional. Existieron casos de grupos que con el pasar de los años se constituyeron como un organismo independiente para consolidarse en el ámbito profesional.

Entonces los grupos de teatro universitario se instituyeron según las políticas internas de las instituciones y de las épocas. Por ejemplo, un grupo de teatro universitario formado por un interés institucional e impulsado por las propuestas de estudiantes y docentes fue el Teatro Universidad Católica de Santiago de Guayaquil - TUC, que inició en el año 1981 con la dirección de Ernesto Suárez, de El Juglar, cuatro años después asumió Virgilio Valero, quien rearmó el elenco porque el estudiantado había desertado, así fue que se dio cabida a personas externas a la universidad. Esa flexibilidad del ingreso duró hasta 1994 cuando el rectorado exigió la participación exclusiva de sus estudiantes.

Desde allí se mantuvo un ritmo de ensayos semestrales pero esta continuidad se vería truncada en 1997 cuando se produjo una reestructuración en los Departamentos de Difusión Cultural y Bienestar Estudiantil, lo que trajo como consecuencia la disolución del grupo. Posteriormente el director argentino Carlos Ussher, desde 1998 hasta 2003, sostuvo el grupo hasta su separación por causa de un proyecto escénico independiente en el que conformó un elenco interuniversitario dedicado a la ayuda solidaria con el nombre de Sin Preámbulos.

De otro lado, acerca del funcionamiento interno de los grupos de teatro universitario estaban determinados por las necesidades de los directores y directoras, quienes solían requerir explícitamente trabajar con grupos homogéneos. El número de horas mensuales que dedicaban a los ensayos podía llegar a 20, con un promedio de dos horas semanales. Lo común era que ensayaran durante las tardes, incluso los sábados y domingos cuando se acercaba el estreno de una obra. Durante las vacaciones, los grupos realizaban talleres intensivos. Inferimos que los horarios eran tan flexibles como la dinámica de cada universidad, incluyendo el uso de los espacios físicos para los ensayos, el tipo de contrato que tenían los directores del grupo y la gestión del tiempo del estudiantado.

En el plano emocional del estudiantado de los grupos de teatro universitario coexistió una presión familiar que llevó a deserción. Lo artístico no era considerado como una actividad productiva que se equiparable a otro tipo de profesiones. Se asociaba al teatro con un vicio, donde el estudiantado era proclive a la promiscuidad sexual y la bohemia. El peso de los prejuicios de las familias se volvió una limitante.

Con todo en el ambiente universitario germinó una práctica artística amateur estimulada por una pasión. Era en la universidad donde las personas lograban involucrarse voluntariamente con la actividad escénica, lo que les posibilitaba probar metodologías y lenguajes, dinámicas grupales, autogestión y producción teatral, sin costos adicionales a sus estudios de pregrado, bajo políticas retributivas asociadas al bienestar estudiantil. Algunas universidades tenían un sistema de incentivos que incluía algún tipo de exoneración de matrículas de corroborarse un buen récord académico, otros beneficios podían ser las becas y reconocimientos por la labor artístico-cultural. Sin embargo se registraron casos de autoridades inflexibles que provocaron que el estudiantado suspenda su participación en encuentros escénicos por falta de permisos o justificación por inasistencias.

3.2.4.1 Guayaquil del siglo XX y el Teatro Universitario

Para adentrarnos en la realidad del Teatro Universitario en la ciudad de Guayaquil conozcamos las complejidades a las que se enfrentó la actividad cultural, así como las particularidades de la producción escénica local que incidió en la Cuenta Satélite de Cultura para ponderar el impacto nacional que tuvieron las artes en la economía ecuatoriana y con ello en la aplicación de políticas culturales. Para 2021, Ecuador proyectó como meta un incremento del 2,4% al 3,5% la contribución de las actividades culturales al Producto Bruto Interno - PBI.

Guayaquil, cantón de la provincia del Guayas, es una de las ciudades puerto que tiene el Ecuador y que destaca por su densidad poblacional al albergar 2`644.891 habitantes, de acuerdo con un reporte del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos - INEC, en octubre 2017. La provincia del Guayas está compuesta por 26 cantones, que son: Alfredo Baquerizo Moreno, Balao, Balzar, Colimes, Coronel Marcelino Maridueña, El Empalme, El Triunfo, General Antonio Elizalde, Isidro Ayora, Lomas de Sargentillo, Milagro, Naranjal, Naranjito, Nobol, Palestina, Pedro Carbo, Playas, Santa Lucía, Simón Bolívar, Salitre, Yaguachi, Daule, Eloy Alfaro (Durán), Samborondón y Guayaquil.

Otro aspecto en Guayaquil fueron los 20 años de administración municipal a cargo del Partido Social Cristiano - PSC que evidenciaba una ideología cívica que permitió una privatización del espacio público, así como un reparto de terrenos en comodato para una élite artística que justificaba las contribuciones municipales para la cultura. Lo cual demostraría que la Municipalidad no tenía como prioridad la asignación de estímulos que permitieran la creación, producción y circulación de productos culturales locales, de largo aliento, y que optimicen la utilización de equipamientos culturales para un uso abierto de salas para ensayos y presentaciones de forma gratuita.

Inició con la concesión de un espacio a Jaime Tamariz de la productora Daemon para el manejo de seis salas de microteatro en La Bota, una plataforma de 6.000 metros cuadrados habilitada desde 2017 al interior del Malecón del Salado para la programación de microteatro, teatro, *stand up comedy*, escultura, danza, artes plásticas, músicas, entre otras manifestaciones y géneros artísticos. La Bota es parte del proyecto municipal GuayArte impulsado para el fortalecimiento del desarrollo del arte urbano, artístico y comercial de la ciudad mediante el uso del espacio público peatonal. Otro de sus espacios se llamó Las Tablas y su encargado era el actor Francisco Pinoargotti.

En mayo 2017, el Municipio entregó en comodato una casa patrimonial del Barrio Las Peñas a la Fundación Albert Paulsen, manejada por Carlos Icaza, editor de La Revista de diario El Universo, para montar una escuela de actuación especializada en la técnica Meisner; ese lugar está dirigido por el actor Marlon Pantaleon. Después, en mayo 2018, vendría la cesión de un terreno para Muégano Teatro, por un lapso de 25 años. Esta propiedad se ubica en la zona rosa de Guayaquil y su presencia es estratégica porque se quiere generar una ruta turística en el centro. Muégano es un grupo independiente que nace en 2005 de la mano de Santiago Roldós y Pilar Aranda.

Para el año 2020, se sumó otra edificación patrimonial cedida por el Municipio a la Corporación Zona Escena, espacio que lidera el actor-coreógrafo Jorge Parra y que viene

programando por 20 años el Festival Internacional de Artes Escénicas Guayaquil - FIARTES-G, y el Encuentro Internacional de Danza Fragmentos de Junio que lleva 15 ediciones.

Guayaquil es una ciudad donde artistas, creadores y gestores sobrevivían en una economía informal sin un amparo de la seguridad social ni un régimen salarial determinado. Estas personas asumieron varios roles en su trabajo artístico conviviendo con la precarización laboral. Al trabajar por cuenta propia, al ser independientes, las personas buscaban ocupaciones paralelas como docentes o talleristas u organización de festivales, ferias u otros eventos para obtener ingresos. En sus emprendimientos culturales tenían a la autoconvocatoria y autogestión como una estrategia de financiamiento; y cuando sucedían fracasos se debía a la imposibilidad de cubrir costos de mantenimiento de sus espacios, salas o locales.

A su vez, artistas, creadores y gestores tenían una formación autodidacta, desde sus saberes empíricos fueron visibles algunas deficiencias para la gestión, comercialización o distribución de sus obras. Lo que puede comprobarse en los resultados de una encuesta nacional denominada *Medición de condiciones laborales e ingresos de trabajadores de la cultura*, realizada en julio 2020, por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA que hace parte de la UArtes. Entre las características de quienes trabajan con las artes, creatividades y culturas, las formas de aprendizaje son por autoaprendizaje (5,94%), por talleres y cursos (21,39%), por una licenciatura o ingeniería (15,32%) y 14,49% por estudios con un maestro. El segundo tema se relaciona con el vivir del arte, el hecho que las personas sean multitareas o lo que se llama pluriempleo en un entorno de inestabilidad laboral.

En Guayaquil no existían centros de formación actoral o dramaturgica, por lo que el teatro local estaba influenciado por intelectuales y profesionales exiliados de las dictaduras en Latinoamérica. A partir de esta influencia se exploraban géneros y estilos, por ejemplo un teatro comercial para garantizar la taquilla o un teatro aburguesado dirigido a un público reducido o un teatro de temas cotidianos y costumbristas de carácter popular.

Eran escasas las compañías de teatros consolidadas en Guayaquil, diríamos que no termina de cuajar el asociativismo en la escena local. La pelea era el derecho a vivir del arte, superando así la visión de la cultura como una actividad gratuita que surgía de manera espontánea, voluntarismo o apoyo de benefactores. O que se dejaría de promover el eventismo y la espectacularidad de eventos improvisados para alcanzar un fortalecimiento de audiencias, públicos y comunidades, así como de su accesibilidad y participación.

En este sentido, organizaciones como la CCE y sus núcleos provinciales tenían una deuda con el fomento de la cultura, pues se ha perennizado un sesgo centralista y paternalista en su estructura que prueba las limitaciones en el desarrollo del sector y la desconfianza de sus miembros inscritos en el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales - RUAC, así como de alcanzar injerencia en las Asambleas Provinciales. Así mismo la creación de la UArtes, en 2013, con la intención de reivindicar e impulsar el quehacer artístico y su relación con la validación de la trayectoria profesional, desde noviembre de 2018, para que las personas pudieran obtener un título de licenciatura.

De otro lado, artistas, creadores y gestores guayaquileños desistían en la participación de concursos estatales porque les resultaba desgastante rellenar formularios, completar evidencias para demostrar idoneidad y manejar la jerga burócrata para persuadir sobre sus propuestas. A veces la percepción era que la abundancia de procesos dificultaba la equitativa asignación de fondos pues pareciera que solo determinadas personas resultarían beneficiarias, o sea que año tras año se concentraba la entrega de recursos y que por ende se marginalizaban ciertas prácticas artísticas y culturales.

Subrayamos una entrevista a Melvin Hoyos quien estuvo a cargo de la Dirección de Cultura de la Municipalidad por un periodo de 25 años. En el diálogo Espinoza Bazán (2014) dejó entrever un sesgo regionalista del Gobierno y de su Coordinación Zonal 8:

Dentro del Gobierno Central, se centra mucho más la cultura en la Capital porque el regionalismo hace que todos los intereses cojan y converjan en la Capital. ¿Qué sucede? Poco a poco, va perdiendo la ciudad ese carácter de ciudad culta que había tenido hasta que definitivamente se convierte solo en una ciudad comercial y esto es uno de los aspectos más negativos que tiene el desarrollo de Guayaquil porque es una involución que se para en el año de 1992 cuando el Ing. León Febres Cordero coge y le da un giro a todo en la ciudad y comienza a darle impulso a la parte cultural, a la parte urbanística, a la parte infraestructural, y comienza a limpiar la ciudad y darle los servicios básicos. Esto genera un cambio dentro de la personalidad de los guayaquileños y hace que nuevamente los productos culturales comiencen a adquirir un espacio (Espinoza, 2014: 75)

Tengamos presente que los principales problemas en el sector de las artes escénicas del país están relacionados con: Infraestructura, Capacitación y formación, Investigación y producción de contenidos, Difusión, Producción y gestión, y Formación de públicos, según el reporte *Ecuador, territorio de las Artes y Creatividades 2014-2017*, editado por el MCyP.

La escasa infraestructura en Ecuador se debería a la poca inversión para generar o dinamizar espacios de creación e investigación corporal, aun cuando existen espacios administrados por entidades públicas que se encuentran subutilizados, abandonados o subcontratados. Con lo cual el debilitamiento de las salas independientes y la dispersión de los públicos llegaría a limitar la experimentación, creación e innovación, por ende retrasaría o detendría el desarrollo de los procesos escénicos. Aquí el debate vuelve a la centralización

de los recursos gubernamentales. En el imaginario ecuatoriano la idea es que existe un trato privilegiado para artistas extranjeros y que los beneficiarios de los fondos públicos pertenecen a las grandes ciudades como Quito, Guayaquil y Cuenca.

Luego sigue siendo un problema la escasa profesionalización y la inexistencia de mecanismos de reconocimiento para legitimar la educación no formal hecha en talleres o laboratorios escénicos. Esto tendría incidencia en los ingresos económicos y en el subempleo de artistas. Este punto se concatena con la falta de bibliotecas especializadas o recursos para sustentar procesos de investigación en/con/para/sobre las artes. Así como el difícil acceso a los medios publicitarios para la difusión de la producción escénica con lo cual históricamente no se ha visibilizado la necesidad de crear un público crítico que experimente íntegramente sus derechos culturales.

Enseguida para comprender a los hacedores de teatro en Guayaquil destacamos tres etapas expuestas por Valero (2019). La primera, etapa del *Entusiasmo: 1988 - 1999*, se debía al posicionamiento de agrupaciones estables como El Juglar y el Teatro Experimental Guayaquil, también a la conformación de Sarao, Gestus o Kurombos. Al posicionarse, su tarea primordial era difundir su labor artística, crear, producir obras y formar actores. Al respecto de la formación de actores, en el año 1993 el Centro Cívico de Guayaquil ofertaba una Escuela de Teatro y paralelamente se había habilitado otra escuela en la Facultad de Comunicación Social - FACSO, de igual manera existían entidades como la CCE y el Municipio que implementaban concursos de literatura para incentivar la escritura teatral.

Luego en la etapa de *Supervivencia: 2000 - 2010* se inició un teatro político no partidista y propuestas escénicas que mixturaban danza aérea, telas, *clown*, impro, *performance* o microteatro. Como dato relevante, en el año 2000 la UCSG y la Universidad de Especialidades Espíritu Santo - UEES lanzaron una oferta académica de pregrado relacionada con las artes. Y después en el año 2004 se creó el ITAE con el respaldo del BCE.

Y la tercera etapa denominada *Diversidad de criterios y poéticas de transición: 2010 - actualidad* resumió las estéticas teatrales guayaquileñas en: *vodevil* cual teatro de variedades, comedia burlesca y teatro popular. A pesar de la preeminencia del teatro costumbrista, manifestaciones experimentales y apogeo del formato de microteatro. Para este momento tendrían cabida festivales de teatro por lo que sería necesario una gestión de las salas. Cabe reiterar que en la UArtes constaba la carrera de Creación Teatral.

Para concluir en lo referente a la producción escénica de Guayaquil podría asociarse con la irregularidad de los públicos que terminan experimentando repertorios, unas veces

muy buenos y otras, poco satisfactorios. En una de las entrevistas exploratorias, el director de teatro Hugo Avilés, asesor en la CCNG, nos explicó:

En estos tiempos lastimosamente estamos mal acostumbrando al público a que las temporadas no sean sostenidas sino que sean más breves. Yo asumo que he ido al teatro porque he pagado menos por ver menos. La gente compra teatro al granel, por libra o por gramos, no está mal como una opción de consumo, tampoco está bien como un fomento a lo artístico. Los espectadores apuestan por la brevedad de los espectáculos porque hay un componente que es la vivencia social, es como ir al estadio, al hipódromo, una quinceañera, al centro comercial, no es precisamente una garantía de calidad. Para los elencos es muy fácil hacer un montaje de microteatro en tres semanas que hacer una obra explorada, que uno se embarca sin saber cuando termina porque estás indagando en una tesis artística, pero cuando la moda de la oferta no coopera, a ningún colectivo artístico le resulta tomarse todo ese esfuerzo para estar dos funciones en cartelera, sin recuperar los costos de la producción. Me da la impresión que estamos haciendo las cosas, a tontas y a locas, en dos semanas aplastaste la licuadora y te salieron obras que te alcanzan para tres vasos. Es válido, lo que pasa es que hay que hacer lo otro, sin pereza y sin pretensiones que con eso te vas a comprar el carro del año. Avilés, Hugo (2017) crítico teatral y dramaturgo. Guayaquil: 4 de julio

En junio de 2014, el Teatro Sánchez Aguilar - TSA, con el apoyo de las municipalidades de Guayaquil y Samborondón, encargó a la empresa Negocios & Estrategias la encuesta *El consumidor de artes escénicas del Gran Guayaquil* para cubrir una muestra de 2000 personas que habían asistido al teatro en menos de dos años. Ante los resultados, la cuestión era reflexionar porque la comedia alineada con la propuesta de *stand up comedy* reflejaría la idiosincracia porteña y la necesidad de supervivencia frente a los problemas de la cotidianidad, pero también sobre la intermitencia de la producción, es decir una oferta irregular o que se satura en unos meses conllevó a un consumo desordenado de las audiencias. En septiembre 2014, Confluencias Revista de Artes Escénicas y Musicales No.1 publicó:

El 83% de una muestra de 2000 personas encuestadas no va al teatro. Del 17% que sí han asistido al teatro en menos de dos años, el 45% manifestó que fueron al teatro cuando eran niños y recuerdan sensaciones de emoción y diversión. Sin embargo, un poco menos de la mitad confiesa que actualmente no asiste al teatro de forma recurrente debido a la “oferta insuficiente”. Es decir debido a la desinformación se tiende a creer que la oferta cultural es nula o inexistente. Y aunque los teatros con mayores posibilidades inviertan en papelería, en pauta en medios impresos, radio y televisión hay personas que continúan sin saber cuándo se realizan los eventos culturales (Confluencias, 2014: 23)

3.2.4.1.1 Teatro Arawa

La Universidad de Guayaquil - UG se creó 1883 con la misión de generar, difundir y preservar conocimientos científicos, tecnológicos, humanísticos y saberes culturales de forma crítica, creativa y para la innovación social, fortaleciendo profesional y éticamente el talento de la nación y la promoción del desarrollo, en el marco de la sustentabilidad, la justicia y la paz.

Esta universidad alberga a casi 67.000 estudiantes en diecisiete facultades. Ha vivido dos intervenciones por parte del Consejo de Educación Superior - CES en 2013 hasta 2016 y otra en 2018 hasta la actualidad, por presuntas irregularidades administrativas, académicas y financieras. Fue en esa crisis que Teatro Arawa terminó adscrito al Departamento de Vinculación a la Comunidad, luego al Vicerrectorado hasta que determinaron que en el organigrama institucional harían parte de la Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio, un área recién creada (Diario El Telégrafo, 2017)⁶.

Con la intervención estatal el grupo de teatro universitario perdió su autonomía financiera, "tan solo tenemos para pagos de Instructores de los talleres de teatro universitario", expresó Juan Coba, a la vez que reveló que desde el año 2004 logró un nombramiento como Director del Teatro Universitario con un sueldo que fluctúa entre los 1.000 y 2.000 dólares, por su antigüedad laboral.

Coba desde la UG inició el Encuentro Nacional de Teatro Universitario y Politécnico del Ecuador - ENTUPE, en diciembre de 1996, que fue un factor de impulso para la práctica teatral porque en septiembre de 1983 creó la Asociación Nacional de Teatro Universitario y Politécnico del Ecuador - ANTUPE como lo señaló la revista El Apuntador⁷.

La ANTUPE duró aproximadamente hasta el año 2012 logró debatir sobre problemáticas en la búsqueda de estrategias de subsistencia dentro de las universidades y la profesionalización del trabajo teatral. Coba mencionó que si la permanencia de un grupo de teatro universitario flaqueaba, la directiva se trasladaba al sitio para apuntalarlo porque la convicción era luchar por un espacio para la constitución integral del estudiantado (Diario El Telégrafo, 2016)⁸.

En el año de 1996, Coba le planteó al rector de la UG, León Roldós, llevar a cabo la primera edición del ENTUPE en su afán de propiciar una red de trabajo con grupos de teatro universitario, nacionales e internacionales, donde tuvieran un espacio pedagógico para recibir talleres y conferencias. En el año 2004, el Consejo Universitario le entregó un espacio al grupo, como lo explicó el Entrevistado P1 en una entrevista exploratoria:

Cuando nos la entregaron esto se manejaba como una especie de escuela, en ese entonces nos permitían cobrar un valor. Ahora eso está prohibido, es gratuito para los estudiantes de la universidad, pero con determinados gastos que ya corre por su cuenta. La sala solo tenía paredes, pero poco a poco se ha ido convirtiendo, y planteamos que ya no sea solo para nuestros ensayos, sino una sala para

⁶ U. de Guayaquil regulariza agrupaciones culturales. 7 de agosto de 2017. Recuperado de <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/u-de-guayaquil-regulariza-agrupaciones-culturales>

⁷ Grupo Arawa. Revista El Apuntador. Recuperado de <https://www.elapuntador.net/portal-escenico/grupo-de-teatro-arawa>

⁸ Juan Coba: El teatro como cómplice de la emancipación. Bertha Díaz. 28 de noviembre de 2016. Recuperado de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/186/34/juan-coba-el-teatro-como-complce-de-la-emancipacion>

presentarnos nosotros o grupos que nos quieran visitar. Estamos un poco vedados en cobrar, por lo tanto los grupos quieren participar, pero quieren cobrar algo. Pero está prohibido. Estamos en un proyecto que queremos plantear para que nos permitan un cobro. Una parte que quede para la universidad, y otra para los grupos que se presenten. Entrevistado P1 (2018) fundador de Teatro Arawa. Guayaquil: 16 de junio

Por tanto, ENTUPE incentivó la creación de nuevos grupos, capacitó profesionalmente a los actores, directores y promotores de teatro y estimuló el trabajo investigativo de las producciones escénicas hacia una mayor calidad y presencia estética (Diario La República, 2015)⁹.

No obstante el ímpetu político que caracterizó a Caba se vio velado por acciones condescendientes del decanato de la UG que pretendieron que se use a los grupos artísticos que él había creado desde la Facultad de Psicología, para simpatizar e imponerles al estudiantado el criterio institucional haciendo caso omiso de la autonomía, necesidades y deseos del estudiantado para ser críticos de su entorno.

Caba, de profesión sociólogo, llegó a la práctica teatral al inscribirse en la Escuela de Teatro de la CCNG en la década de los setenta, que estaba dirigida por Marco Muñoz con el apoyo de Beatriz Parra, Dora Durango, Ana Miranda, Jorge Vivanco, Carlos Rojas y Hugo Salazar. Poco después que cerró la escuela, en 1976, en plena dictadura militar, Caba se vinculó con la lucha organizada y terminó preso por supuesto entrenamiento guerrillero y adoctrinamiento comunista cuando las investigaciones del caso mostraron como evidencia sus libros de Boal y del revolucionario soviético Lenin.

Desde el año 2003, Caba organizó el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano - ENTEPOLA, una réplica de un evento chileno que nació como una herramienta de formación y transformación social, educativa y cultural para el pueblo durante la dictadura de Pinochet. La versión en Guayaquil se realizó en las fiestas patronales celebradas en el mes de julio. La dinámica era involucrar en la comunidad del Guasmo Sur, quienes daban alojamiento a las agrupaciones invitadas, según Caba comentó:

Al comienzo los dirigentes nos pedían obras con las que la gente se ría porque tienen la visión de lo que ven en la televisión. Pensábamos que si cedíamos, ¿cuál era nuestro objetivo? Hubiera sido consumir lo mismo. Llegamos a la conclusión de que preferimos tener menos personas a hacer concesiones y que se replique lo mismo de siempre (Diario El Telégrafo, 2016)¹⁰

⁹ XIX Encuentro Nacional de Teatro Universitario y Politécnico. 23 de noviembre de 2015. Recuperado de <https://www.larepublica.ec/blog/cultura/2015/11/23/xix-encuentro-nacional-de-teatro-universitario-y-politecnico/>

¹⁰ El Entepola lleva 13 años de teatro popular en el sur de Guayaquil, 24 de julio de 2016. Diario El Telégrafo. Recuperado de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-entepola-lleva-13-anos-de-teatro-popular-en-el-sur-de-guayaquil>

Teatro Arawa se ha caracterizado por su formación ecléctica y autodidacta como resultado de talleres, festivales, encuentros o giras, de igual forma su producción escénica demostró su compromiso con la memoria e historia que inscribió su repertorio en lo que Peter Brook llamó Teatro Tosco con lineamientos del Teatro Épico de Brecht, el Teatro del Oprimido de Boal y la Creación Colectiva de Buenaventura y García. Arawa sería un teatro popular que no le rehúye al panfleto, al cual le denominan “neoplanfleto”, al que lo conceptualizan como un teatro no solemne, con alto contenido dramático, en el que las máscaras y los muñecos son fundamentales (Morales, 2017: 75).

Anualmente, Teatro Arawa difundía convocatorias abiertas para un Laboratorio de Teatro Universitario. Las personas que participaban desde la creación colectiva van entrelazando historias que cada uno escribió, lo que daba como resultado un ejercicio escénico cerrado y completo al finalizar un semestre de entrenamiento corporal, vocal, creativo y crítico. Al respecto, el Entrevistado P1 recordó en una entrevista exploratoria:

Nosotros capacitábamos a los estudiantes, estaban uno, dos, tres años, y yo veía que luego se iban, era como algo estéril. Se iban. Luego hubo una transformación en la Universidad, ya con el abogado León Roldós en esa época. Yo lo planteé la idea de un grupo estable, un grupo planta, con presupuesto, con local, un lugar de ensayo, y luego convertirlo como una sala; aparte del taller con estudiantes. Pero ya el taller de teatro se viene manejando desde el año 83, en ese momento lo hacía yo solo, no había un grupo como tal. Ya en esta última etapa, en estos últimos seis o siete años, es que ya volvimos a retomar, ya con la participación de los compañeros de Arawa, cada uno dentro de su área, es así como más o menos lo estamos manejando. Entrevistado 1 (2018) fundador de Teatro Arawa. Guayaquil: 16 de junio

El laboratorio era un aporte gratuito de la UG que debía tener todo futuro profesional porque a través del teatro fortalecía el autoestima del estudiantado. Normalmente el proceso del laboratorio comprendía una primera etapa, de mayo hasta noviembre, de allí se presentaba un ejercicio escénico. Aunque el compromiso se extendía hasta el mes de julio del año siguiente. Los productos terminados por el estudiantado eran exhibidos en las ediciones de ENTUPE, Entepola, festivales universitarios nacionales, casas comunales de sectores marginales, colegios o asociaciones de trabajadores.

Al momento de las inscripciones al laboratorio se enlistaban cien personas aunque llegaron a inscribirse hasta 250 personas, indiferente de la cantidad se daba una selección minuciosa. A medida que avanzó el laboratorio se aplicaban métodos como la observación directa de guiones hechos por sus antecesores, el registro anecdótico de sus emociones, sentimientos y aprendizajes y de diarios de campo donde constaban anotaciones del proceso individual del estudiante. En el camino solo tres o cuatro personas finalizaban, las otras personas afianzaron su gusto por las manifestaciones artísticas.

Desde el año 2006 el elenco estable de Teatro Arawa lo conformaban Juan Antonio Coba (hijo), Aníbal Páez y Marcelo Leyton, todos profesores de teatro en escuelas, colegios o universidades que se juntaron a Juan Coba.

En una investigación realizada por Juan Antonio Coba (2020) se comprobó la incidencia de los talleres de teatro ocurridos entre los años 2014 y 2018. Recordemos que el objetivo de Teatro Arawa era que el estudiantado desarrollaría juicios que le permitan romper modelos mentales de su contexto social y facilitaría desenvolverse con seguridad en la toma de decisiones y en su expresión corporal y verbal. Sin embargo, una de las problemáticas evidentes era que la mayoría de los participantes poseían un déficit en el desarrollo del pensamiento crítico por lo que no conseguían analizar las lecturas de las obras literarias y textos teóricos teatrales.

Se ha notado que los estudiantes llegan con muchas falencias, evidenciadas al momento de expresar sus ideas, escriben comentarios con poco análisis, pobreza léxica, escasos referentes y una lectura limitada, consecuencia de una educación con falta de estrategias educacionales (Coba, 2020: 9)

En los talleres, el estudiantado revisaba lecturas como *Preparación del Actor* de Stanislavski, *El Espacio Vacío* de Brook y *El Teatro y su Doble* de Artaud para aprender que la voz, trabajo físico, ensayos y el trabajo sobre el texto serían insumos para que sus gestos, palabras, actitudes, relación con los otros y el público entre en la convención. Así también para entender que el oficio teatral buscaba permanentemente un compromiso como productor, actor y espectador, Juan Antonio Coba describió:

Se propone desde el juego la búsqueda de habilidades; convirtiendo el espacio en un lugar libre para la manifestación y el encuentro con el otro. Por otra parte, desestructura lo cotidiano e inconscientemente, manifiesta inquietudes con sus propios referentes, logra discernir desde la discusión y aborda propuestas de su realidad e idiosincrasia. La lectura activa y participativa es otro aporte que fortalece el encuentro con el pensamiento crítico (Coba, 2020: 15)

3.2.4.1.2 Teatro Katharsis

Era un grupo asociativo lúdico que dependía de las extensiones sociales¹¹ en las que operaba la Vinculación con la Sociedad de la Universidad Politécnica Salesiana - UPS Sede Guayaquil y que se encontraba adscrito al Departamento de Comunicación y Cultura.

La UPS nació en 1994, cofinanciada por el Estado, teniendo la ciudad de Cuenca como matriz. Su misión era formar honrados ciudadanos y buenos cristianos, preferencialmente de los sectores populares, para contribuir al desarrollo sostenible local y

¹¹ Las líneas operativas de la Vinculación con la Sociedad son: a. Prácticas y/o Pasantías Pre-profesionales. b. Formación y Actualización. c. Servicios Especializados. d. Movilidad estudiantil y docente. e. Redes de cooperación. f. Extensiones sociales (cultural, pastoral, proyectos)

nacional. A diciembre del año 2019, la UPS contó con una población de 26.433 estudiantes, de los cuales 25.332 pertenecían a las carreras de grado y 1.101 profesionales como estudiantes de los programas de posgrado. De ese total, 8.658 estudiantes se ubican en la Sede Guayaquil.

Una actividad que la UPS promovió y ejecutó cada cinco años la Caravana Cultural, actividad que reunía a los grupos de Asociacionismo Salesiano Universitario - ASU en Cuenca, Quito o Guayaquil para que mediante la expresión artístico cultural expresaban el sentir y habilidades del estudiantado (Informe del Rector, 2019: 93)¹².

La ASU cumplió un rol complementario en el proceso formativo al promover actividades de desarrollo académico, humano, vocacional, deportivo, comunicacional, cultural y socio-político. Los grupos ASU están integrados por 2.606 estudiantes, 682 localizados en la Sede Guayaquil con 85 animadores culturales distribuidos por sede.

Debe considerarse que en la UPS el estudiantado al concluir su carrera se entregaban certificaciones de conocimientos, habilidades, capacidades, aptitudes y actitudes que han logrado cultivar a través de su participación en el ASU, mínimamente por un lapso de cuatro semestres académicos. En concordancia con el Reglamento del ASU debe tener un mínimo de cinco integrantes y al menos el 80% del grupo de teatro universitario deben ser estudiantes de la UPS, además de participar y representar a la universidad en las actividades institucionales. El grupo debía crear un ambiente cálido, acogedor y alegre en apego a un código de convivencia elaborado por sus integrantes. Así también ejecutaría y evaluaría una planificación grupal en la que se impulsaba la autogestión de recursos económicos y la rendición de cuentas.

Por ejemplo, el cobro de entradas para las obras permitía recaudar dinero que iba a una caja común para solventar gastos como la adquisición de maquillaje, sin lucro. La UPS recomendó que desde el año 2019 se dejaría de cobrar entradas por lo que Katharsis espera poner en valor el trabajo artístico al recibir donaciones que pudieran ser distribuidas en los proyectos sociales de la institución.

Dos veces al año, Katharsis lanzó una convocatoria para un Taller de Introducción al Teatro, que ocurriría en la sala de teatro de la UPS. El director del grupo Gabriel Gallardo acotó en una de las entrevistas exploratorias:

Nos ha ocurrido con bastante frecuencia que del público nace la inquietud de formar parte de la agrupación motivados por lo que vieron. Siempre que terminamos la función se acerca el público para preguntar cómo hago, yo quisiera ser parte de lo que ustedes están haciendo. Le indicamos cuando se

¹² Recuperado de <https://www.ups.edu.ec/documents/10184/25102/2019+Informe+del+Rector/474ed559-061a-4189-ba2f-6c318487888a>

abre la convocatoria, le pedimos los datos, y explicamos que damos un taller básico de teatro antes de formar parte del grupo. El taller trata de nivelar el movimiento escénico, hay gente que viene con otro tipo de expectativas, por lo general lo que nos marca el medio o la televisión. Entrevistado P2 (2018) director Teatro Katharsis. Guayaquil: 16 de junio

En general se inscribían 20 con un tope de 60 personas, destacando estudiantes de Comunicación Social; de ese conglomerado al menos dos personas se quedaban para integrar el elenco, sobre todo mujeres con inclinación por el teatro, que desconocían donde formarse gratuitamente pues en Guayaquil costearse un taller de dos días tiene un costo de 300 dólares. En cuanto a la dinámica grupal, el Entrevistado P2 puntualizó:

No orientamos hacia la formación de actores profesionales, sí es algo que se va dando, excelente. Vemos esto como parte pedagógica, pero hay chicos que se han animado y que ven en esto una posibilidad para vivir y para sobrevivir, a veces. Nos pasa que intentan en la universidad que chicos que tienen una capacidad especial se integren al elenco pero eso requiere otro tipo de profesionales. Los que vienen de fuera son los que más se quedan, son permanentes, se caracterizan por ser gente que ha tenido la inquietud pero no sabe a quien acudir, no tiene los medios para costearse un taller de dos días que cuesta 300 dólares, después de esos dos días murió la experiencia. Son gente de recursos económicos limitados, mayormente mujeres, que ven en el teatro una posibilidad. Entrevistado P2 (2018) director Teatro Katharsis. Guayaquil: 16 de junio

Durante el mes del taller se nivelaba en cuestiones básicas de la técnica, ejercicios lúdicos para generar conexión entre participantes a través del juego dramático. Al cierre de la experiencia se pedía generar un trabajo individual con base y simultáneamente se solicitaba un trabajo grupal basado en la Creación Colectiva. La fase siguiente es dedicarse al montaje de una obra. En esa convivencia con los antiguos miembros de Katharsis, se vinculan nuevas personas para funcionar como grupo. Los integrantes dejaban de ser ajenos al punto de crear una especie de segunda familia. Un montaje demandaba de una dedicación mínima de tres meses, con ensayos diarios. En ocasiones el estudiantado de la UPS colaboraba como *community managers* del grupo, eran tareas para la consolidación del público, así lo describió el Entrevistado P2:

Ha sido difícil consolidar un público, mantenerlo es más complicado todavía. Cuando el público deja de escucharte, de sentirte, la memoria es frágil, nos ha costado volver a recuperarlos. Recuerdo que hubo alguien que manejó la página pero era un chico que tenía las ganas inmensas, hacia las publicaciones con errores ortográficos, cosas que no eran dables para publicarse y que no había tiempo para supervisar. No tenemos pasantes, hay una desconexión con las escuelas de la UPS, cuando se ha pedido algo es más burocrático, es una persona que se ve obligada a ayudar en una temporada específica. Por otro lado, nos ha tocado ir desde la preventa, hemos tenido la grata experiencia que algunos regresan para otro espectáculo. Es nuestra trincherita. Llegó un momento en que vimos que gran parte de la recaudación había sido por venta en boletería, fue una sorpresa. Creo que el público ha visto algo en nuestro trabajo que le ha gustado, es un público muy diverso de jóvenes pero también de muchos adultos. Entrevistado P2 (2017) director Teatro Katharsis. Guayaquil: 15 de agosto

La mayoría de los antiguos miembros de Katharsis se han graduado, algunos llevan entre seis y siete años en el elenco, tiempo durante el cual aprendían a producir un

espectáculo desarrollando destrezas en el manejo del sonido y las luces, elaboración del vestuario, tareas de tramoyistas o de maquillaje. Como no siempre todo el elenco estaba en escena, Katharsis se manejaba como una organización en la que cada quien asumía una responsabilidad. Lo cierto es que quien recién empezaba el grupo no se le confiaría ciertas funciones hasta que adquiriera práctica y supiera lidiar con encargos complejos.

Tigrero, Leyton, Saona, Suárez y Toro (2020) demostraron que los grupos de teatro universitario no era un club de amigos ni un juego o pasatiempo. "Cuando trabajamos la disciplina, pasión y entrega que exijo de los chicos es la misma que se le hace a un profesional porque el esfuerzo a través de la práctica es la base de todo" (Tigrero, Leyton, Saona, Suárez y Toro, 2020: 78).

Conviene subrayar que fue en el año 2007 que Gallardo tomó las riendas de Katharsis. Sin embargo el grupo que nació por iniciativa del estudiantado bajo el nombre de Caras Vemos. Gallardo lo rebautizó para consolidar la identidad del grupo dentro de la institución.

Katharsis era un grupo en permanente experimentación que manejaba el humor desde la denuncia social, cuyas obras no se quedaban en un solo género. Según Gallardo el repertorio del grupo tenía un 50% de obras inéditas. Se hacía teatro convencional, adaptando obras de formato largo de dramaturgos ecuatorianos, especialmente de José Martínez Queirolo (Pipo). Estas obras podían crecer tanto en la puesta en escena como en la parte actoral, situación que no funcionaba en la concepción de los microteatros locales con los que competían los grupos de teatro universitario para atraer públicos en Guayaquil.

Gallardo comenzó su preparación en el año 2000 con un taller dirigido por Miguel Silva en la CCNG, esa etapa duró nueve meses hasta que se constituyó el grupo de teatro Arutam en el 2002, lo que le permitió seguir cimentando su práctica teatral por un lapso de cinco años mientras estuvo activa la agrupación. Gallardo, de profesión comunicador social, cuya madre Teresa Cárdenas fue integrante de Teatro El Juglar, tuvo entre sus maestros a Pipo por eso en su honor anualmente organizaba un festival llamado *Una cita con Pipo*. Y entre sus planes estaba una antología de obras no publicadas del autor.

La influencia de Pipo, fallecido en 2008, es notoria, era un exponente del teatro ecuatoriano por eso alcanzó gran difusión y aceptación, quizás esto se debió a lo que explicó Paulina Rodríguez en su análisis titulado *El Teatro de José Martínez Queirolo, una cuestión de vida o muerte*:

En la redacción - texto - de sus obras, JMQ utiliza un lenguaje coloquial, sencillo, sin palabras rebuscadas; sus diálogos son directos, sobrios, fluidos; sus monólogos amenos, divertidos, ágiles; las palabras precisas para transmitir sentimientos, acciones; siempre fiel al estilo de cada obra y a la

psicología- forma de ser – de los personajes. Usa palabras de doble sentido, juegos de palabras, invenciones, parodias de otros lenguajes que derivan en humor, contradicciones, embrollos, subtextos (Rodríguez, 2010 como se cita en Gallardo, 2020: 48)

Gallardo (2020) aseveró que la dramaturgia de Queirolo posibilitaba la educación para el teatro incluso recordó que la mayor parte de las obras que estuvieron bajo su dirección fueron montadas por estudiantes de colegios o universidades. La tendencia actual era repetir este repertorio en los grupos de teatro universitario y en los grupos profesionales guayaquileños, esto tendría relación con las características pedagógicas:

A semeja en aspectos formales al Teatro Político de Piscator como por ejemplo en la decisión consciente de hacer un trabajo casi didáctico, la situaciones extraídas de la cotidianidad que son interpretadas por nóveles, el uso del estilo realista expresionista, la denuncia social y la protesta contra quienes están en el poder oprimiendo a las clases más desprotegidas; aunque en varios textos se pueda percibir pensamientos de izquierda, se aleja del marxismo que prima en el teatro de Piscator (Gallardo, 2020: 52)

3.2.4.1.3 Grupo de Teatro ESPOL

Este grupo creado el 15 de agosto de 1979 es parte del Programa Formativo Integral para la comunidad politécnica. A partir del año 2018, entró a formar parte del área de Cultura y de la Unidad de Bienestar Estudiantil y Politécnico - UBEP de la Escuela Superior Politécnica del Litoral - ESPOL. Dicha institución se creó el 29 de octubre de 1958 en Guayaquil, su modelo de vinculación con la sociedad está diseñado para que se enmarque en los programas de las unidades y centros de investigación. Tanto los proyectos como los servicios y las actividades específicas de vinculación derivan en prácticas preprofesionales empresariales o comunitarias, de acuerdo con las resoluciones emitidas por el Consejo Politécnico¹³.

Es importante mencionar que desde hace cuatro décadas la ESPOL contó con proyectos como los Lunes Culturales, las Tertulias Politécnicas, La Cuarta Pared, ESPOL Saluda a Guayaquil, CLACK Cine Foro, ESPOL en Sonido y Movimiento, y ESPOL en tu comunidad. Así como con seis grupos artísticos: Ballet Folklórico, Ballet Neoclásico, Coro ESPOL, Sonidos del Sol, La Rondalla, Teatro ESPOL.

Como parte de la UBEP el estudiantado del grupo de teatro universitario se beneficiaba con Becas de Distinción en Actividades Científicas Tecnológicas de Innovación, Culturales y Artísticas. Además podían recibir conocimientos y práctica en dicción,

13

Recuperado de <https://www.dspace.espol.edu.ec/bitstream/123456789/35839/1/Resoluciones%20C.P.01%20agosto.2016.pdf>

vocalización e interpretación; es decir que el desarrollo como actores o actrices involucraba capacidades cognitivas a través de técnicas teatrales. Y obtener experiencia en el dominio escénico, conducción y animación de eventos en vivo o televisados y en la producción teatral, como lo explicó el director del Grupo de Teatro ESPOL, Johnny Shapiro Luna en una de las entrevistas exploratorias:

Lo que queremos primero es elevar el criterio de lo que es cultura, del concepto artístico, de todas las propuestas que recibimos en el medio. El estudiante politécnico que viene a nuestras aulas, aprenda a ser más exigente con sus artistas, con su propuesta y así vamos a mejorar el nivel cultural. Es parte del programa de estudio que ellos asistan a eventos, generalmente vamos juntos, porque esta profesión del teatro exige tanto que nunca se termina de aprender; tanto de estudiantes como maestros estamos retroalimentándonos constantemente. Entrevistado P3 (2018) director Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 17 de septiembre

El director ha hecho televisión y su formación es como comunicador social. Dirige el grupo desde marzo de 2016 con el deseo de contribuir a la formación de públicos, partiendo por la comunidad politécnica a la que se le facilitaba un proceso educativo complementario que calaba tan hondo que se dieron casos de estudiantes que una vez graduados seguían ligados al quehacer teatral, dentro y fuera del alma mater.

Recordemos que uno de los antecesores fue el guayaquileño José Martínez Queirolo quien estuvo 20 años con el grupo hasta su fallecimiento en el año 2008, luego estuvieron como sustitutos algunos de sus discípulos como Benicio Fuentes.

El grupo de teatro universitario estaba conformado por estudiantes politécnicos, profesores, colaboradores y personal externo de la ESPOL. El grupo disponía de una sala para sus ensayos donde impartían aspectos teóricos, expresión corporal, mientras que en el auditorio del campus Gustavo Galindo presentaba sus montajes. Los días de encuentro del grupo eran los lunes, martes y miércoles, entre las 17:00 a 19:00.

Las admisiones de actores y actrices se realizaba por inscripciones voluntarias y audiciones convocadas a través de las redes sociales de la ESPOL, aunque últimamente han tenido que prescindir de esa antesala para aumentar el número de integrantes del grupo. Con cada nueva camada de estudiantes, la metodología de trabajo de Shapiro era integrarles en el montaje, dándole reglas, técnica, movimientos y un marco teórico.

3.2.4.1.4 Tzantza Grande

La Universidad Casa Grande - UCG fue creada en 1999 en Guayaquil. Su oferta académica se vincula con las Ciencias Sociales. Entre sus 28 programas de Responsabilidad Social Universitaria y Vinculación con la Comunidad consta "El Teatro y yo" que busca

promover el teatro, a través, de la ejecución de proyectos de formación a docentes de colegios, apoyar la formación de profesionales del área, realización de tardes de té-atro y articulación con las actividades en los programas Kerosen y Teatro Tzantza Grande, éste último tiene como finalidad montar y poner en escena las obras y proyectos escénicos que vinculan al estudiantado, docentes, creadores y artistas locales.

El nombre Tzantza Grande respondía a la búsqueda de formas de expresión, donde no se admitía un pensamiento limitado. El término tzantza se refiere a la reducción de cabezas como parte de un ritual de guerra hecho por el pueblo Shuar, se une a la palabra grande, por representar a la UCG; esto se convertía en una contradicción y metáfora que posibilitaba variadas interpretaciones.

Este grupo inició a sus actividades en el 2004 porque algunos estudiantes de diversas carreras de la UCG tenían la decisión y disponibilidad de hacer teatro. Estaba bajo la dirección de Marina Salvarezza, una actriz italiana que además lideraba el Teatro Experimental Guayaquil, desde 1984, donde apostaba por un repertorio de teatro clásico.

Salvarezza llegó a Ecuador en 1977 a raíz de su matrimonio con un ecuatoriano. En Guayaquil se encontró con un desarrollo incipiente del teatro. En su formación acogió las técnicas de Brook, Grotowski o Barba. Trabajó con los directores Ernesto Suárez, de Teatro El Juglar, y con los ecuatorianos Franklyn Ormaza, José Martínez Queirolo y Eduardo Solá Franco. Además protagonizó puestas en escena con la titiritera Anita Von Buchwald Pons, Lucho Mueckay, Virgilio Valero y Bernardo Menéndez.

Al respecto de Tzantza Grande contó con un espacio de ensayo en la institución, sus obras tenían una duración mínima de una hora que solían ser presentadas en el TSA, el Teatro Centro de Arte - TCA o en La Bota. Sobre los inicios del grupo, la Entrevistada P4 explicó en una de las entrevistas exploratorias:

El primer montaje demoró casi tres años de preparación, antes de poder estrenar una obra, que fue dedicada a Jose Martínez Queirolo que se llamaba "La conquista no ha terminado todavía". Fue un gran éxito, con el autor sentado en primera fila, ovacionando a los actores, así que fue muy hermoso. No había la carrera de Comunicación Escénica, por lo tanto eran alumnos de Multimedia, de Comunicación pero también de Administración, de Relaciones Humanas, las que se metieron a actuar. Y con estas personas se arrancó. Eran 15 de la universidad, del grupo fijo, y seis que aceptaron solo para ese montaje y después intervinieron en otros montajes, no de forma continua. Entrevistada P4 (2018) directora Tzantza Grande. Guayaquil: 4 de junio

En el año 2009 cuando la UCG inauguró la carrera de Comunicación Escénica, algunos de sus estudiantes se unieron a Tzantza Grande, tal como anotó la directora:

Yo creé la Facultad porque estaba harta del curso de tres meses, de otro taller de dos meses. No es una formación esa. Tiene que tener una formación concreta, yo sé que no se necesita una formación específicamente, pero para ser actor se necesita un cierto grado de cultura. Antes no se lo podía decir porque se lo mandaba al cursito, al tallercito, o hacer una cosa afuera. Eso hace 10 años era así. En

cierto sentido esto es lo que sí ha mejorado en la ciudad es que hay un curso completo donde por lo menos un actor puede tener una formación básica, y saber en lo que se mete. Entrevistada P4 (2018) directora Tzantza Grande. Guayaquil: 4 de junio

El grupo mantenía una convocatoria abierta para ser parte del grupo de teatro universitario, logrando la intervención de amigos o parientes del estudiantado que tenían vocación teatral. Lo predominante en el repertorio de Tzantza Grande era la dramaturgia de Pipo, así como autores de la dramaturgia ecuatoriana sin desentenderse de los clásicos mundiales como Pirandello, Moliere, Brecht. Destacamos que en la ciudad Salvarezza impulsaba el Festival José Martínez Queirolo. El grupo buscó libertad para crear obras a partir de un texto de terceros, en un montaje fresco y reflexivo sin caer en lo didáctico. El estilo de Salvarezza se caracterizaba por el toque farsesco en textos de historias universales para reflejar el vínculo con lo local (Morales, 2017: 72).

En Tzantza Grande las personas llevaban entre ocho o nueve años haciendo teatro, esto debido a que era estudiantado se inició sus estudios en la carrera de Comunicación Escénica. Dada la experiencia del grupo se conoció que eventualmente algunas personas llevaban propuestas personales a las salas de Microteatro.

Quienes integraban el grupo lo hacían por pasión, vocación o deseo personal pues no les movilizaba los incentivos institucionales sino que sacrifican su tiempo libre, después de las clases, para dedicarse al teatro. En unas de las entrevistas exploratorias, el Entrevistado P5, ex integrante de Tzantza Grande, dijo:

Un espacio de integración para conocer compañeros de otras promociones y carreras que difícilmente nos habríamos encontrado en otras circunstancias. También fue un espacio de recreación, que resultaba como un respiro dentro de las actividades de clase. En algunos casos propició el descubrimiento de nuevos talentos por así llamarlo, pero de lo que recuerdo ninguno de ellos siguió una carrera artística, con excepción de los estudiantes que sí estudian la carrera de artes escénicas. Entrevistado P5 (2019) ex integrante de Tzantza Grande. Guayaquil: 11 febrero

Finalmente, dependiendo del montaje, del tiempo y de las circunstancias de las obras, la directora recurrió a otros actores o actrices como apoyo en la puesta en escena:

Yo considero que hay un grupo fijo de siete personas, los otros son eventuales, según el montaje. Yo con ese grupo puedo ir montando varias cosas. Y los otros son por el tipo de obra que estoy montando. Yo pienso que en Guayaquil no tengo grandes actores que me pueden hacer papel. Yo prefiero escoger una obra, y cuando leo la obra ya me imagino los actores que posiblemente podrían representar determinado personaje. Los convoco si veo que ellos pueden, hago la obra, si no, cambio la obra. Yo normalmente trabajo con profesionales, personas que ya han definido su nivel de profesionalidad, no con personas que están en la búsqueda. Entrevistada P4 (2018) directora Tzantza Grande. Guayaquil: 4 de junio

Capítulo 4 - Caracterización del estudiante-actor en grupos de teatro universitario

Una persona aficionada al teatro universitario se encontraba cursando una carrera de licenciatura en una universidad pública, privada o cofinanciada por el Estado, generalmente su edad fluctuaba entre los 18 y 25 años, eran jóvenes en dependencia económica de sus familias. Dicha dependencia solía determinar la elección de una carrera universitaria redituable en profesiones clásicas por lo que el estudiantado no siempre estaba a gusto con lo que estudiaba, sin embargo seguía el consejo de sus madres o padres porque se les exigía la obtención de un título, lo que llevaba a remarcar un prejuicio asociado a las profesiones artísticas como Pedagogía, Literatura, Comunicación eran puestas bajo sospecha en el sentido que no aseguraban una subsistencia económica.

De esta forma, el estudiantado se acercaba a los grupos de teatro universitario cuando enfrentaba circunstancias como un escape. Al momento de inscribirse en el grupo cada estudiante tenía la oportunidad gratuita de despertar su interés por el aprendizaje teatral, aunque no tuviera conocimientos previos, la ventaja era que la persona estaba impulsada por su curiosidad.

Para el estudiantado la alteración de su rutina les motivaba a aprender, a volverse receptivos con los conocimientos básicos impartidos en los talleres de teatro o durante los *castings*, entendidos como una antesala para pertenecer a un grupo de teatro universitario. Existiendo la predisposición, hacer teatro se volvía una experiencia placentera y satisfactoria, por tanto se le adjudicaba a la práctica teatral un valor terapéutico.

Al respecto, ver al teatro como una terapia podía entenderse como que cada estudiante dedicado a un p^énsum dentro la carrera que no necesariamente le interesaba ejercer profesionalmente, hacía del teatro su válvula de escape ante tensiones provocadas por metas inalcanzables, sea por un bajo rendimiento académico o por la presión familiar para que un estudiante se convierta en alguien económicamente activo, que retribuyera la inversión consiguiendo un empleo lo más pronto para asumir con los gastos del hogar.

El grupo de teatro universitario se convertía en un espacio de contención ante los problemas académicos, familiares, económicos o vocacionales. Al interior del grupo cada estudiante creaba lazos de confianza, respeto, afecto y amistad con otros pares, con quienes podía revelar sus tormentos, tristezas, traumas o dudas.

La complicidad emergía debido a la convivencia en el grupo, se lo asumía como una segunda familia, dejaba entrever algunas semejanzas en las historias de vida del

estudiantado, por ejemplo, durante los ensayos se daba una identificación y empatía, una idealización del director o directora como consejera y maestra sabía a quien se acataba, sin mayor cuestionamiento.

Se daban casos de estudiantes que referían que la práctica teatral les ayudó a superar el miedo escénico cuando les tocaban exposiciones orales en el aula, además de quienes acreditaban en el desarrollo de habilidades de expresión, mejoramiento en la dicción y seguridad en sí mismos. Estos casos eran reafirmados por colegas de clase que les decían que por dedicarse teatro eran quienes debían dar la cara al momento de hacer públicamente exposiciones o discursos.

Por otro lado, estaba la transdisciplinariedad de perfiles del estudiantado inscrito en los grupos de teatro universitario. De ramas e itinerarios variados acudían a las convocatorias de talleres o *castings*. Esa mezcla, aparentemente azarosa, revelaba que para hacer teatro se podía ir construyendo un gusto y hábito, por lo que la permanencia o renuncia de la práctica teatral en la universidad estaba sujeta a factores como la gestión del tiempo.

Entre las razones constaba asumir responsablemente los estudios universitarios tanto como la práctica teatral, es decir cumplir con las jornadas de ensayo sin descuidar el rendimiento académico. Tener disciplina y la convicción que la participación en el grupo de teatro universitario no era un pasatiempo o actividad pasajera. La práctica teatral exigía puntualidad, perseverancia y entrenamiento para comprender que la clave de todo ejercicio escénico o puesta en escena era el rigor.

Así también el trabajo en equipo implícito en el hecho teatral se traducía en que cada estudiante velaba para que todo funcionara como los aprendizaje de textos, la colaboración en tareas de iluminación, escenografía, sonido y vestuario hasta la resistencia física para llegar a un montaje potente. Se buscaba que fueran jóvenes multitarea con capacidad de gestión para asumir la difusión en la comunidad universitaria, en el sentido que la publicidad boca a boca o el uso de redes sociales permitía que las funciones de teatro se tuviera certeza de un público fijo, exceptuando las ocasiones en que se trataba de presentaciones programadas por la universidad lo que garantizaba asistentes.

La exigencia del estudiantado de los grupos de teatro universitario era ser un público que entrenara una mirada crítica sobre las propuestas, puestas en escena, actuación, temas, además de la lectura de bibliografía sobre dramaturgia o investigaciones de teatro. Los ensayos del grupo de teatro universitario se daban dos o tres veces por semana, con un promedio de tres horas. Los espacios para ensayar eran salones de usos múltiples sin las adecuaciones técnicas.

En el caso de Teatro Katharsis disponía de un auditorio equipado en donde podían realizar presentaciones regulares pagadas, el boleto no superaba el precio de diez dólares y cada integrante asumía la venta anticipada de entradas. La recaudación de la taquilla iba para un fondo común que permitía cubrir gastos para futuros montajes. Teatro Arawa, Tzantza Grande y Grupo de Teatro ESPOL no podían cobrar por sus funciones debido a normativas internas de la institución de educación superior. Por lo que se vivía en un ambiente de gratuidad que llevaba a la autogestión como una alternativa para conseguir escenografía o vestuario. Los directores hacían todo lo posible para que el grupo no desapareciera del organigrama institucional. A veces el grupo enfrentaba poco o nulo presupuesto. Lo que sí, las autoridades universitarias solían cubrir el traslado, alimentación y alojamiento del grupo cuando se trataba de giras o intervención en eventos interuniversitarios fuera del campus.

En tiempo de exámenes o de escritura de trabajos de titulación se volvía insostenible para el estudiantado un equilibrio entre su rutina de estudios y las responsabilidades con el grupo de teatro por lo que allí sucedía el abandono de la práctica teatral. Las prioridades cambiaban o la presión familiar subía llevando al estudiantado a una encrucijada cuando les recordaban del riesgo de su futuro profesional al dedicar su tiempo al teatro. Una parte del estudiantado terminaba desistiendo, otra parte recibía el apoyo incondicional de sus familiares, quienes llegaban a ser sus fanáticos en cada función que tenían. Es decir que al notar los beneficios del teatro en la persona se respetaba su voluntad de continuar con la práctica teatral.

Dentro de casa y el aula eran notorias las transformaciones del estudiantado. Eran personas menos introvertidas o nerviosas con mayor autoconfianza, algunas llegaban a tener popularidad y ampliaban su círculo social. El estudiante era autodidacta, tendía a la investigación, era proclive a una lectura crítica del contexto. Se notaba un mayor compromiso y responsabilidad en sus tareas y en sus actos, había un esfuerzo por revisar detenidamente los contenidos de su pénsum, destacaba por tener buena memoria y por la participación en discusiones. Igualmente diversificaba su consumo cultural y preferencias, pasaba menos horas frente al televisor para aprovechar otra gama de manifestaciones artístico-culturales ofertadas en la ciudad.

La universidad velaba porque el estudiantado de los grupos de teatro recibiera un reconocimiento simbólico por su labor, siendo representante de la institución en eventos académicos o en festivales especializados era visto como un modelo a seguir, ya que era motivo de orgullo en la sociedad. Ser parte del grupo de teatro universitario era un rol *ad honorem*. El mérito estudiantil les posicionaba dentro la universidad.

La dinámica de los grupos de teatro universitario no estaba estandarizada en sus formas de ver y hacer teatro. Muchas veces su repertorio se ceñía a obras clásicas o dramaturgia de origen guayaquileño, lo cual se corroboraba en lo expuesto por Coba (2020) en una investigación sobre la creación colectiva en Teatro Arawa:

Los estudiantes, deben leer obras de teatro y los textos elegidos por la dirección del taller varían de acuerdo a la necesidad que demande el grupo, tratando que se toquen temas que realmente estén vinculados con su momento presente y contexto, teniendo como una base de textos dramáticos los siguientes: Tartufo de Moliere, Ubú Rey de Alfred Jarry, Prometeo encadenado de Esquilo, Hamlet de William Shakespeare, Lisístrata de Aristófanes, Casa de muñecas de Henrik Ibsen, Ocho monólogos de Darío Fo y Franca Rame, Esperando a Godot de Samuel Beckett, Nuestra señora de las nubes de Arístides Vargas, El Enemigo del Pueblo de Henrik Ibsen, entre otros (Coba, 2020: 25)

En relación con la dramaturgia destacaba la predilección por José Martínez Queirolo. Recordemos una investigación de Gallardo (2020) en la que detalló que una de las características de dicho dramaturgo era su simplicidad en el lenguaje textual por lo que sus obras tuvieron demanda entre nóveles y profesionales.

Varias generaciones han tenido su primer acercamiento al teatro por medio del análisis literario de las obras de Queirolo en su etapa de adolescencia [sin duda ha influido en su popularidad] (Gallardo, 2020: 46)

En general, los grupos de teatro universitario no contaban con un elenco estable, cada semestre se renovaban sus integrantes. El estudiantado que permaneció en los grupos hablaba del despertar de una vocación, una pasión por la práctica teatral, esto generaba que algunas personas se mantuvieran en el grupo incluso una vez que egresaban y obtuvieran su título universitario. Para no perder la continuidad con el grupo destinaban su jornada nocturna a ensayos regulares puesto que trabajaban durante el día. En otras ocasiones se asumían como formador de formadores, al ser personas experimentadas, “antiguos” como se dice en la jerga teatral, ayudaban a los principiantes en los talleres o lideraban ejercicios o improvisaciones durante los ensayos.

Existieron estudiantes que se catapultaron hacia la actuación en canales de televisión, que encontraron un nicho de mercado rentable donde construir su nombre como actor o actriz, lo que les facilitaba contrataciones y les visibilizaba como un nuevo talento de la pantalla chica. También hubo quienes emergieron como grupo independiente sin filiación con universidades, dedicaban un tiempo significativo sin pretensión que se volviera un trabajo ni mucho menos que les diera una consagración en la escena local. Estas personas vieron la posibilidad de alcanzar un ingreso monetario por ejercer una práctica en la que tenían habilidad, probaron aceptación del público al presentar sus propuestas en las carteleras de microteatro o en espacios escénicos no tradicionales.

De otro lado, notamos si dentro del grupo de teatro universitario destacaba tendría más probabilidades de ser recomendado para algún trabajo ocasional. Se podría decir que la sombra de los directores era lo que servía de aval y espaldarazo para que un estudiante pudiera conseguir un *casting* y quizás un papel en alguna obra. Algunas veces el trabajo creativo del estudiantado fue premiado en festivales al interior del país.

Al tratarse de una educación no formal, la práctica artística amateur en las universidades podía ser criticada ante la falta de refinamiento del estudiante y de sus propuestas poco maduras. Aquí surge el tema de la profesionalización. Cuando una persona se inició desde un saber empírico solía potenciar un talento y oficio realizando cursos cortos o intensivos ofertados por reconocidas figuras de la actuación para perfeccionar una técnica y estilo que moldee el quehacer actoral.

De allí que sea destacable la gratuidad de la educación en artes como un espacio donde las personas puedan aspirar a una formación profesional y que la universidad desde sus departamentos de Bienestar Universitario o de Cultura brinden oportunidades para que el estudiantado de todas las carreras tengan una aproximación con el teatro.

4.1 Estudiante-actor en su iniciación

Según el Entrevistado G2, de 22 años, estudiante de Creación Teatral en la UArtes, el aprendizaje de teatro desde la educación formal y lo no formal le dio otra visión, en el taller de Teatro Arawa podía montar obras mientras que en la universidad tenía que esperar llegar a los semestres profesionalizantes. En este aprendizaje en simultáneo aunque “yo venía totalmente ya fundido” él se entregaba en las jornadas con el grupo de teatro.

En Teatro Arawa se inscriben anualmente alrededor de 60 estudiantes, de diferentes itinerarios educativos, sin conocimientos previos sobre la práctica escénica, pese a esto ni todos se ajustaron a las “reglas” como el hecho de cumplir con el horario establecido para las sesiones, ya que si alguien acumulaba tres atrasos o faltas queda fuera. Otras veces algunas personas llegaban a desistir por no conseguir acoplarse al ritmo del entrenamiento; el taller suponía una preparación física intensa para que quienes culminarían el proceso estén en capacidad de resistir la puesta en escena de la obra.

Era el involucramiento con la experiencia de cada estudiante lo que determinaba quien decidía quedarse o desistir del proceso con Teatro Arawa, es decir que entre mayo y noviembre surgían diferentes circunstancias favorables o no para que la persona se afirme en las sesiones de trabajo. En casi siete meses de duración del taller se fortalecían vínculos

con los directores: Juan Coba Caiza y Juan Antonio Coba. Dicha proximidad grupal diluía figuras de autoridad, por ejemplo, se creía que Juan Coba era alguien muy estricto, pero luego se daban cuenta que era un sabio consejero, un guía a quien convenía dar oído.

La difusión de los talleres de teatro universitario al interior de la institución de educación superior no siempre abarcaba a todas las facultades, por lo que no todo el estudiantado estaba informado de esa oferta extracurricular, era la publicidad boca a boca lo que permitía las inscripciones. Cuando las personas se inscribían lo hacían motivadas por una necesidad personal de retomar una praxis que realizaban en su etapa colegial o en otros espacios informales. Los motivos de ingreso se debían al tiempo de ocio, "no tenía nada qué hacer, el tiempo que tenía libre venía acá y no pude terminar en ese tiempo porque justo me dieron cupo en el ITAE" (Entrevistado G2, 2019).

La forma en que la práctica teatral atravesaba a las personas podía notarse en los cambios de aptitudes durante el entrenamiento como era el hecho de perder el miedo en diferentes ámbitos. El estudiantado usualmente se expresaba con timidez, "yo era como que muy cerrado incluso para convivir con el otro" (Entrevistado G2, 2019). Cada tallerista aprendió a discernir la trascendencia "dentro de lo físico, la constancia, la persistencia y el trabajo" en las tablas, (Entrevistado G2, 2019). La metodología permitía una exploración desde el autoconocimiento y una práctica autodidacta exigente.

De otro lado, para algunas personas la referencia del trabajo escénico la constituía la programación televisiva, "uno se alimentaba de lo que veía en la TV", siendo representaciones estereotipadas de actores o actrices que por su fama estaban en las carteleras de las salas de microteatro de Guayaquil. "No sé si seguir yendo a los eventos porque tengo miedo de seguir encontrándome con algo publicitario y pagar por eso o encontrar buen teatro" (Entrevistado G2, 2019). En tiempos de ebullición del microteatro y de producciones televisivas populares se podría vislumbrar que dichos mercados serían una opción para poner a circular productos escénicos de los grupos guayaquileños que generarían un ingreso económico a las personas involucradas.

El proceso de Teatro Arawa planteaba a cada estudiante una vivencia y responsabilidades que comprendían una producción escénica, es decir trabajo en equipo colaborativo a la hora de resolver en el escenario, de aportar en la construcción de un discurso reflexivo sobre obras o las lecturas recomendadas así como cuando se solicitaba escribir individual y colectivamente el guion teatral. Las relaciones personales se manejaron con respeto, no se daba cabida a burlas o insinuaciones mal intencionadas, esto permitía que el entorno del taller sea seguro, teniendo libertad de expresarse, donde existía confianza al

establecer cualquier interacción, se planeaban encuentros fuera del ámbito del taller, dichas reuniones facilitaba una complicidad.

Ahora bien en el Grupo de Teatro ESPOL, los tres casos que revisamos son los de Entrevistada G6, una madre soltera de 25 años que estudiaba Diseño Gráfico Publicitario al igual que Entrevistado G7 que tenía la misma edad y estaba en la misma carrera universitaria, mientras que y Entrevistada G8, de 23 años se estaba formando en Ingeniería Química.

La situación en los grupos de teatro universitario tenía algunas semejanzas, el estudiantado o las personas externas a dicha institución de educación superior pasaban por una audición, hacían una prueba de ortografía, de lectura y de actuación a pesar de no ser necesarios los conocimientos teatrales. El estudiante-actor que se unía al grupo de teatro universitario recibía gratuitamente una formación que si tuviera que pagarla le significaría un desembolso de 150 o 200 dólares.

En el grupo se tenía la oportunidad de ir a giras en las provincias llevando el arte a personas que necesitaban de una esperanza, “veo la sonrisa de un niño, veo que está viendo algo diferente a los problemas familiares, es un escape de la realidad, ellos nos ven y admiran. Para mí ahí se cumplió mi propósito por el cual estoy asistiendo al elenco” (Entrevistada G6, 2019).

Otro ejemplo era Entrevistado G7 quien trabajaba realizando *performances* de *cosplay* eso detonó su apego con el teatro para “aprender nuevos trucos para poder desplazarme bien en el escenario”. Una vez que supo que la ESPOL trasladaba su oferta de teatro universitario del campus central a otro él hizo el intento para experimentar las clases introductorias que conllevaba un protagonismo e interés por investigar, “todas las cosas hay que hacerlas bien, de la mejor forma y para eso se necesita ensayo, constancia y todas las ganas del mundo” (Entrevistado G7, 2019).

Entonces quienes se integraban al elenco de la ESPOL tuvieron como motivación el aprendizaje del teatro, instruirse para ser un mejor persona y profesional legitimado por un certificado que entregaba el director del grupo, Johnny Shapiro, como su maestro. En la experiencia teatral surgían conexiones con otros elencos como los de Teatro Arawa y Teatro Katharsis, “hemos visto a los chicos actuar y hemos tenido la oportunidad de presentar también en su teatro, con ellos tenemos una relación más que con nadie, nos conocemos mucho y hemos tenido esos intercambios de ideas, de pensamientos y de técnicas” (Entrevistada G6, 2019).

Otras motivaciones para integrarse al grupo de teatro tuvieron que ver con el uso de instalaciones o con un estímulo económico para obtener una beca que cubra sus estudios de

licenciatura. “Las técnicas teatrales son una herramienta que facilita la expresión, la llegada con el público, sea para impartirle algún contenido o para venderle un producto, da un mecanismo más refinado, algo más asertivo” (Entrevistado G7, 2019). En el grupo de teatro el rol del director es vital para el estudiante-actor avance a la acción, por eso en cada ensayo o entrenamiento se despejaba la mente “porque la mayoría venimos cansados de vivir” por las preocupaciones cotidianas y ante eso le corresponde promover la colaboración, “tratamos de ser siempre una familia unida” (Entrevistada G8, 2019).

En la metodología de trabajo en el Grupo de Teatro ESPOL, lo común era que se escuchara al “maestro” Shapiro para saber lo que había pensado sobre la obra o sobre las presentaciones que serían preparadas por los seleccionados para caracterizar los personajes y “repetir las escenas hasta pulirlas”. Aunque no se trataba de actores profesionales en el grupo de teatro debía hacerse bien lo que uno se proponía, “se necesita ensayo, constancia y todas las ganas del mundo, yo soy de esos que cuando estoy caracterizando me salen mejor las líneas” (Entrevistado G7, 2019).

En la ESPOL el estudiante-actor aprendía haciendo aunque lo hiciera incorrectamente el afán no eran juzgar sino crear un ambiente hogareño para corregir, “a mí me gusta la dinámica que se lleva a cabo porque nos enseñan teóricamente las partes del escenario, usar términos nuevos, dar una visión de nuestros gestos y ademanes al público y al mismo tiempo podemos interactuar con nuestros compañeros en escena” (Entrevistado G7, 2019).

El director del grupo era reconocido como alguien meticuloso, “el profesor es muy duro”, si el estudiante-actor hacía algo mal “él está ahí constante” para que se vocalizara correctamente, para que no se hicieran movimientos torpes ni se perdiera la postura en el escenario. El director insistía en que se entrenara la voz y para ello era indispensable leer y narrar bien. Al respecto, no estaba acostumbrada a la lectura de libretos ni al uso de la puntuación en estos formatos por lo que se le dificultaba hacer pausas y aprender el sonsonete en las escenas, “siempre hay algo nuevo que aprender, otras maneras de decir lo mismo y eso es lo que hace el profesor, por si acaso alguien no lo pueda entender, no todos somos como robots” (Entrevistada G8, 2019).

Para el estudiantado el quehacer teatral les producía una transformación personal, “si yo quiero algo lo puedo hacer con esfuerzo, yo puedo hacer más de lo que estaba dispuesto a hacer” (Entrevistado G7, 2019), gracias al teatro se ganaba seguridad y se iban subsanando los problemas de postura, de coordinación o de introversión al tener que desplazarse en el espacio de entrenamiento, “la vocalización acá es algo obligatorio, no puedes intentar hacer

teatro si no proyectas la voz” (Entrevistado G7, 2019). Incluso podría decirse que la persona se volvía más organizada, sabía definir sus prioridades y afrontar las situaciones, era notorio su cambio de actitud y de personalidad.

Cuando se admitía a la persona en el grupo de teatro la relación con el director era “casi como un padre para mí dentro de un ambiente de compañerismo donde van chicos que nos gusta subir a un escenario” (Entrevistada G6, 2019). Otro aspecto destacable fue que el director era “mi consejero y yo he optado por seguir sus consejos” y el grupo de teatro evocaba un “ambiente bonito, en lo personal me siento bastante incluida” (Entrevistada G6, 2019).

En el proceso colectivo el director enseñaba literatura, política, ética y cultura general para que el estudiante-actor supiera nutrir los debates con el grupo, “el artista es aquel que está encargado de cultivarse, el artista es el que ha podido dar ese grito de decir esto está bien, el sistema está corrupto, eso es lo que nos está enseñando tener esos ideales del arte, no privatizarlo” (Entrevistada G6, 2019). O como decía “nunca hacer nada sin retribución en el sentido de que el artista debe valorar su trabajo y uno tiene que ver como hacer que su profesión rinda para que pueda vivir” (Entrevistado G7, 2019).

Sobre todo el director era “una mezcla de conocimiento, él no se guarda nada, todo lo que él sabe trata de transmitirlo. Hay actores que usan el método de Stanislavski, pero acá no, él básicamente lo que quiere es que nos sintamos naturales en escena” (Entrevistada G6, 2019). En esta libertad creativa el estudiante-actor no elegía su personaje sino que el director del grupo se lo disponía, “al principio sentía incomodidad y lo decía pero por qué este personaje, no me gusta, después me puse a pensar que esta vida teatral es saber interpretar, entonces si a uno no le gusta algo aprende a asimilar la situación y superarla” (Entrevistado G7, 2019).

De esta manera, a Shapiro se le debía lealtad, “el asunto es no olvidarse de la persona que los ayudó” por la oportunidad brindada para vincularse con el grupo de teatro universitario de la ESPOL. Tomemos como ejemplo a quien nunca supuso que pertenecer al grupo de teatro reforzaría su prestigio, “yo puedo decir que el incremento en cierta forma en mi popularidad me ha abierto puertas porque gracias a eso también he recibido llamados para hacer pequeñas cosas” (Entrevistado G7, 2019).

En el elenco, el estudiante-actor vivenciaba la confianza y el respeto pese a las complicaciones que se presentaban debido a la diversidad de opiniones, edades y procedencias, “el profesor ayuda a unirnos nos trata a todos por igual, puedes tener dos o

cinco años ahí, es lo mismo que el que tiene un día” (Entrevistada G6, 2019). Las personas que eran fijas en el elenco no pertenecían a la ESPOL, este aspecto nos llevó a analizar que la gestión del tiempo se volvía una limitante para que el estudiantado pudiera dar continuidad a las prácticas artísticas amateurs.

Para su colega las enseñanzas del director del grupo se alineaban a un respeto entre todos, “la confianza es una cuestión de decirlo todo al aire libre. Ser sinceros si tenemos alguna molestia, él nos motiva a mejorar porque hay cosas que no se pueden improvisar” (Entrevistado G7, 2019). Por eso se mira al Grupo de Teatro ESPOL como una segunda familia, “se sienten bien porque no es algo forzado, es algo voluntario”, por ejemplo Figueroa pretendía estar involucrado con el grupo “todo el tiempo que Dios me lo permita”.

Particularmente en su experiencia no cree que se debía tener algún dominio del teatro para poder estar en un elenco y por ende subiendo al escenario para dar vida a una obra. Aunque tenía muy presente que según el director “el tiempo mínimo para una persona poder considerarse como actor es de tres o cuatro años” (Entrevistado G7, 2019). Por tanto en el testimonio “me considero un actor inicial porque a pesar de la experiencia el teatro es una carrera tan enriquecedora, todos los días hay algo nuevo que poner en práctica” (Entrevistado G7, 2019).

Lo curioso del Grupo de Teatro ESPOL era su capacidad de expansión porque recibía constantemente nuevos integrantes esto generaba que en los entrenamientos se repitieran nociones del quehacer teatral, “se vuelven a escuchar cosas que tal vez no quedaron claras, siempre aprendo algo nuevo”, esta idea se conectaba con el hecho que “el actor tiene que ser autodidacta, los directos solo dan pautas y herramientas” (Entrevistada G6, 2019). Advertimos que en la investigación de sus personajes era consciente que ante una basta gama de caracterizaciones “algunos son más difíciles que otros, algunos me han costado muchísimo. Yo digo no será que no soy tan buena actriz o será que no. Yo he aprendido que todo es la práctica”.

En definitiva, en el campo escénico ha dejado ataduras personales y se ha peleado con personas que no le apoyaron en su pasión por el teatro, “la pasión es actuar, es salir a un escenario”. Estas declaraciones se reafirman mientras siga en la ESPOL pertenecerá al elenco y al grupo de folklore de la universidad porque cuando sea su turno de trabajar habrán restricciones de tiempo, “el teatro es una pasión dentro de mi vida” (Entrevistada G8, 2019).

4.2 Estudiante-actor y su permanencia

Del análisis de los retratos sociológicos del Entrevistado G4 y Entrevistado G5 nos permitieron ubicarlos en la fase de Permanencia, ambos casos correspondían a Teatro Katharsis. Tenían una carrera profesional en el ramo de la Ingeniería comercial y de la Economía, sus edades era 22 y 32 años, respectivamente.

Entrevistado G4, habitante del sur de Guayaquil, encontró en la UPS el espacio idóneo para desarrollar sus estudios universitarios inclusive logró una beca estudiantil. Pudo verse como la comodidad de la ubicación de la universidad fiscomisional y de su hogar le facilitó su decisión de incorporarse a Teatro Katharsis. Como antecedente el Entrevistado G4 había estado en un grupo de teatro de corte religioso, lo que le facilitó su aprendizaje pues “la base técnica es la misma” (Entrevistado G4, 2019). Por otro lado, el Entrevistado G5 mencionó que en su época pagó 50 dólares para recibir el taller de teatro y que tuvo como instructores a Ángel Bayona y Cristian Ríos, “estaba en un momento de mi vida en el cual necesitaba oxigenar mi mente, trabajaba en el sector público, es un mundo de saco y corbata” (Entrevistado G5, 2019).

Para llevar a cabo su práctica artística necesitó de una iniciación, que duró tres meses. En Teatro Katharsis se realizaban ejercicios como el de la memoria emotiva, que era una manera de transmitir emociones al público, así como los ejercicios para la construcción de personajes donde se aprendía a analizar cómo caracterizar al personaje desde su forma de expresarse, vestirse y comportarse.

La iniciación era supervisada por “los antiguos”, ex estudiantes de la UPS que permanecen en el elenco de Teatro Katharsis, estas personas al ser experimentadas evaluaban los trabajos del estudiantado que estaban formándose. Calificaban el potencial de la creación hecha individual o colectivamente, el factor relevante era que la dramaturgia fuera atractiva para el público, que hicieran un monólogo que atrape. Destacamos que las obras individuales generalmente toman como referencia los textos del dramaturgo José Martínez Queirolo. El aspecto que se calificaba en la creación colectiva tenía que relación con el manejo del espacio, sincronía e interacción durante la puesta es escena; “te dan la libertad de elegir un poema en el cual puedas tú mismo hacer una puesta en escena, la producción y todo ese tema” (Entrevistado G5, 2019).

Lo curioso del estudiantado que estaba en la iniciación era que sus colegas de clase los percibían como quienes tenían facilidad de palabra y que eran notorios los cambios en su personalidad. A Quito le decían que era “labioso, el que tiene el don de la palabra” (Entrevistado G4, 2019). Luego de practicar teatro dejó de ser introvertido, según él “la luz que te da el teatro es que puedes hacer todo, puedes jugar, puedes ser tú mismo”

(Entrevistado G4, 2019). Esto reflejaba un prejuicio con las personas dedicadas al teatro pues se les asumía con capacidad de improvisación de un discurso convincente y que por tanto podían sacar la cara en el aula cuando tenían el turno para hacer exposiciones grupales.

Muy diferente era la situación para aquellas personas que como Entrevistado G5 no pertenecían a la UPS, “era el bicho raro porque todo el mundo se conocía ahí”. El Entrevistado G5 era de mayor edad en el grupo de teatro eso lo mantenía distante de los otros integrantes, pero una vez que concluyó su proceso y fue reconocido como un “kathártico” notaba como las personas que recién llegaban no se mostraban totalmente comprometidas, unas llegaban tarde a los ensayos, “yo a las personas nuevas trato de tratarlas bien para que continúen en el proceso porque en los últimos tres talleres ha habido gente que no sigue, no hay una motivación después de la gran presentación” (Entrevistado G5, 2019).

A sabiendas que la gestión del tiempo era determinante para que el estudiantado no pierda su interés, en el caso del Entrevistado G4 la situación se volvía una dicotomía porque le importaba rendir durante los entrenamientos con el grupo de teatro a la vez que cubrir las actividades requeridas en su carrera universitaria. Sin embargo no siempre conseguía lidiar con las responsabilidades y las fechas de entrega de las tareas en las asignaturas que tomaba. En las ocasiones que Teatro Katharsis hacía giras se obtenían permisos y prórrogas especiales cumplir con las tareas.

Esto develó una de las principales causas por las que el estudiantado desistió de una práctica artística y del peso de las recomendaciones de la familia para que la persona luchara o no por hacer teatro paralelamente a la dedicación en sus estudios universitarios. Vemos entonces como la preparación del estudiante-actor estaba limitada por las preocupaciones cotidianas lo que nos permite recordar que los grupos de teatro universitario no formaban actores o actrices ya que para una profesionalización era indispensable una dedicación absoluta.

En el año 2015, Teatro Katharsis pasó por un altibajo “porque había pocas personas, no se estaba haciendo obras y había esa necesidad de cuando tú haces teatro, esa energía tan linda que quieres seguir sintiendo” (Entrevistado G5, 2019). La irregularidad de las personas en el grupo podía boicotear una obra ya que se descompletan los personajes especialmente porque se estaba preparando montajes de gran formato, esas actitudes podían desanimar a los integrantes activos, “terminas tú diciendo pudiese estar haciendo algo más productivo” (Entrevistado G5, 2019). Igualmente ese comportamiento irregular llevaría a que la camaradería o el trato en el grupo fuera en “otros estándares no en un forma tan distendida”.

Cuando el Entrevistado G4 integró oficialmente Teatro Katharsis se le mostró la planificación anual del grupo, allí se explicaba el repertorio con el que se contaba. Para las preparaciones de una obra podían tomarse entre un mes o mes y medio si lograban ensayar continuamente aunque podía ocurrir que como parte de la agenda institucional se les solicitara llevar a cabo otras presentaciones cortas, “los sketch no están a la orden del día, toca montarlos” para presentarlos en los “Miércoles Culturales”, en los colegios o asilos, recordó el Entrevistado G5.

Como elenco se repartían actividades, por ejemplo se concentraban en la elaboración de la escenografía para tener una ambientación modesta que no excediera del presupuesto. También seleccionaban el vestuario apropiado para las obras y constataban el normal funcionamiento de luces y sonido para que su función fuera agradable para el público. Todo este proceso creativo colectivo reforzaba el vínculo del elenco y garantizaba una producción de calidad.

En Teatro Katharsis cuando se hacía una propuesta con la técnica de creación colectiva, “partimos de una idea, se asignan los roles y cada persona va aportando en función del momento y tiene una gente externo que va direccionándolo, pero te puede salir cada cosa y tratas de rescatar lo que veas que pueda servir y lo vas completando con el humor del guionista” (Entrevistado G5, 2019).

De otro lado, en la trayectoria del Entrevistado G4 estaba su relación laboral, tenía que ejercer su profesión sin dejar de hacer teatro. Eso provocó otra dicotomía porque eran inevitables los atrasos o ausencias en los ensayos. Si bien en el grupo de teatro existió flexibilidad y los tiempos se acomodaban a la disponibilidad de las personas, para que no se rompiera la disciplina requerida por el director se había consensuado que debía avisarse con suficiente anticipación que alguien no estaría presente. Destacó que nunca el elenco se quejó ni criticó su impuntualidad o sus faltas más bien le brindó contención y de daban ánimo ya que notaban su cansancio tras la jornada laboral.

En cambio para el Entrevistado G5, su participación en el teatro era una cuestión de costo-oportunidad, un sacrificio por algo que le encantaba, “es una decisión de cada uno, de cuanto quiere exigirse para poder seguir formando parte, hay gente que cuando empieza a trabajar tiene que desconectarse completamente del grupo porque no puede” (Entrevistado G5, 2019).

La buena comunicación con el director así como el respeto de los códigos establecidos dentro del grupo de teatro disuadían cualquier fricción. Entre las anécdotas que recuerda el Entrevistado G4 estaba el hecho que sus compañeros sentían nerviosismo antes

de cada función, eso los llevaba a explotar por situaciones mínimas como las arrugas en el vestuario o porque el maquillaje se les había estropeado.

La UPS como política institucional cubría el 50% del presupuesto de cada montaje realizado por Teatro Katharsis, de allí que el porcentaje faltante se lo completara con la autogestión. Mientras le fue permitido se gestionaba recursos con la recaudación de taquilla, ese dinero se distribuía en el elenco, “una pequeña retribución o ayuda que incluso sirve para descontar lo de la movilización y alimentación durante los ensayos” (Entrevistado G4, 2019). Para que el elenco pudiera llenar la sala, un auditorio con aforo para 300 personas que estaba en la UPS, cada estudiante-actor debía vender 30 entradas. Esa meta la lograba a partir de la persuasión a los colegas de su círculo laboral, a quienes les reiteraba que no se trataba de un apoyo económico sino que él necesitaba escuchar su crítica sobre la obra.

En Teatro Katharsis su director Gabriel Gallardo era visto como un gran improvisador en sus actuaciones, él se subía al escenario en las obras, dedicaba un espacio personalizado para hablar sobre los personajes y así dar un retroalimentación de rol de cada estudiante-actor. Además se ganaba la admiración del elenco cada vez que gestionaba recursos para que un estudiante-actor pudiera acudir a capacitaciones o cursos de actualización sobre teatro.

El director les pedía que no se conformen con el aprendizaje del grupo de teatro sino que buscaran perspectivas alternativas si era lo que les apasionaba. “Siempre nos ha inculcado de que seamos autosuficientes, el grupo mismo se ordena para poder hacer sus escenografías, producir sus sonidos, organizar sus luces, todo el elenco apoya siempre bajo las direcciones de Cristian Ríos” (Entrevistado G5, 2019). Vemos que los antiguos integrantes de Teatro Katharsis como era el caso de Cristian Ríos es un pilar para el manejo del grupo. “con él desarrollé una afinidad mucho más fuerte, me invitó a formar parte de la obra, él y yo” (Entrevistado G5, 2019).

4.3 Estudiante-actor hacia la profesionalización

En el análisis de los relatos en Teatro Arawa ubicamos al Entrevistado G1 y a la Entrevistada G3, un psicólogo y una ingeniera comercial que estudiaba Comunicación Social, cuyas edades eran 24 y 30 años, respectivamente. Luego de su paso por Teatro Arawa integraron un grupo independiente llamado Hipocenteatro en el que participó otro tallerista de Arawa: Andrés Andrade. Dicho trío ganó un concurso convocado por el FIAVL en su

edición 2018 con la obra *Frágil trasbordo de un reflejo*¹⁴, que habían escrito y producido dos años antes. "Tres historias que hablaban de represión, cómo nuestros padres desvalorizan que estemos dentro del arte, el teatro" (Entrevistado G1, 2019).

Para impulsar a Hipocenteatro, la Entrevistada G3 asumió el liderazgo del grupo, ella organizaba todo mientras que Andrés se encargaba de las relaciones públicas y el Entrevistado G1 los temas publicitarios. "Aceptarnos tal cual era cada uno de nosotros. Era tácita la ayuda. Siempre preguntábamos cómo estás con tus tiempos, cómo estás con tus cachuelos. Creo que sirvió mucho los ejercicios de integración, que nosotros tuvimos, eso reforzó los vínculos de amistad" (Entrevistado G1, 2019).

Se podría decir que en Teatro Arawa se cumplen tres etapas, "el adiestramiento físico, el cultivar la mente para crear algo y al final, ya es la muestra de todo ese proceso" (Entrevistada G3, 2019). Dichas etapas suponen rigor físico en escena y dominio de posturas corporales en base a ritmos lentos, melódicos o caóticos. "Pasó de una rutina ha algo más informal pero manteniendo el rigor, la disciplina, más que todo esa resistencia física con los ejercicios, porque sino no jalábamos en escena" (Entrevistado G1, 2019).

En el taller siempre se hacía análisis de lecturas, además "todos los días escribir un diario de cómo nos sentíamos en la cuestión de hablar frente al público, de improvisar frente a nuestros compañeros por más ridículo que nos pareciera" (Entrevistado G1, 2019). Este documento era confidencial, entre el estudiante-actor y su director.

La metodología en el taller "era entre ensayo-error, nuestra manera de hacerlo, nunca era tú has esto o tú aquello" (Entrevistado G1, 2019), a la búsqueda de consensos sin imposiciones de sus directores, pues éstos van permitiendo que los talleristas tengan confianza para proponer, tomar decisiones y ser capaces de autoevaluarse en las improvisaciones, en el armado del guion o en el tratamiento de los personajes. Así es que se construía el compromiso en el grupo, cuando cada quien se esmeraba y era honesto en una práctica que le daba alivio, comodidad, libertad y felicidad, sobre todo era capaz de notar la evolución personal que ha sufrido en el taller, "llegas a casa lo reflexionas y dices wow! ha habido un cambio" (Entrevistado G1, 2019).

Ese cambio se volvía más notorio cuando alguien tenía que terminar una preparación académica que "no era realmente algo que quería como una vocación" en

¹⁴ La sinopsis de la obra indicaba las decisiones impuestas podrían cambiar el rumbo de un deseo o convertirnos en seres vacíos, las malas decisiones pueden afectar terriblemente lo que podría haber sido un buen recuerdo, el seguir un círculo en espiral, repite historias en un tiempo diferente, coarta la oportunidad de encontrar nuevos caminos, cegando y enmudeciendo el verdadero deseo. Una foto familiar lo dice todo o no, salir, volar, encontrar, amar, romper, elegir... Las decisiones impuestas son ajenas y solo eso, ajenas (Coba, 2020: 43)

contraposición a la experiencia teatral donde se descubría un equilibrio emocional, "Se que me fatigaba pero era un desestresor, a parte que lo disfrutaba. Para mí el teatro era como mi desahogo" (Entrevistado G1, 2019).

El teatro cobraba importancia para el estudiantado desde una aproximación simple que llevaba a que las personas piensen detenidamente sobre su consumo cultural, se les invitaba a replantearse por qué les gustaba lo que ven o escuchan, por qué decidían pagar por un producto cultural, a quiénes reconocían o distinguían como protagonistas de una escena cultural y artística, qué implicación tenía el trabajo escénico y especialmente cómo su práctica artística amateur era consecuente. Al poner en consideración dichos aspectos, el estudiantado avivaba intereses, optaba por dedicar su tiempo incluyendo en su rutina el consumo de oferta cultural, permitiéndose formar una opinión sobre las propuestas y sus creadores.

Cuando el estudiante mostraba predisposición y apertura por nuevas voces salía de un aislamiento, de una alienación impuesta por los *mass media* y las redes sociales, se hacía cargo de un consumo diverso, tenía la potestad de filtrar contenidos banales o estereotipados para poner en valor las artes y su rol en la sociedad, conscientes del esfuerzo y trabajo que existía en cada producción, que no se trataba de una profesión de cuerpos bellos como se acostumbraba a ver con los talentos de televisión sino del desarrollo de habilidades cognitivas y emocionales, del aprovechamiento de un roce social que posibilite la creación de una red.

El estudiantado no se reconocía como consumidores habituales de arte o cultura antes del proceso del taller, "no iba para nada, luego de los 22 años estoy más pendiente de obras en La Fábrica, Teatro Sánchez Aguilar" (Entrevistado G1, 2019), otras veces simplemente no destinaban su tiempo para esas actividades, "no es que no me gustara, antes tenía otras prioridades, pero ahora ya me busco el tiempo de ver cosas recomendadas" (Entrevistada G3, 2019).

Ese interés por aprender la manera en que se ejecutan otras obras, porque sentían la necesidad de absorber diversos productos finales que se ponían en escena en Guayaquil, "quiero ver cómo me lo transmiten a mí, por eso yo iba; que tanto tiempo y compromiso le pusieron a esto" (Entrevistado G1, 2019). En definitiva, era por el impulso de los directores de los grupos de teatro universitario que el estudiantado toma mayor conciencia del arte, "prácticamente a amar el teatro. No ser un consumidor sino un pro-consumidor" (Entrevistado G1, 2019).

El ambiente familiar influyó en el gusto que se va cultivando por el teatro, "me estaba atrapando, enamorando el hecho de hacerlo, cuando te sientes cómodo como tu segundo hogar, se podría decir, fue uno de los motivos por los cuales yo empezaba a hablar más, a pesar de todas las críticas malas que puedo recibir de parte de mamá, papá" (Entrevistado G1, 2019). La presión familiar apuntaba a que la persona se enfocara en los estudios de licenciatura para que consiguiera un empleo.

Existía a quienes les asustaba la exposición mediática, "me fui metiendo, enamorando del proceso, de la forma de dar del teatro" (Entrevistada G3, 2018). Por ejemplo, fue en el estreno de *Frágil Tránsito de un reflejo* cuando una de las talleristas supo que el teatro marcaría sus pasos siguientes, "en ese momento me di cuenta que es lo que amo y me encanta" (Entrevistada G3, 2018) porque incluso ese cierre del taller le resultaba más emotivo que la conclusión de sus estudios de maestría. "Yo ya había estado en el ITAE, yo ya tenía cierto criterio crítico, sobre clases de teatro y no podía irme a hacer sátira, doble sentido y cosas así, yo tenía que buscar algo de la línea, quería un teatro bueno como Arawa" (Entrevistada G3, 2019).

Otras personas asimilaban la valentía para enfrentar ciertas situaciones que antes evadían como era la escritura, "redescubrir ese gusto por escribir historias que era la mejor forma de hablar es contar algo de uno" (Entrevistada G3, 2018) aun cuando se recibieran muchas correcciones. En paralelo estaba la exigencia por la lectura para agudizar la comprensión y la curiosidad, "es la sed de saber qué dirá otro autor, cuál es su estilo, que diferencia hay entre el uno y el otro" (Entrevistada G3, 2018).

Para los casos analizados en Tzantza Grande tuvimos a la Entrevistada G9 y a la Entrevistada G10, ambas fueron discípulas de la directora Marina Salvarezza no solo dentro del grupo de teatro universitario sino en el grupo profesional denominado Teatro Experimental Guayaquil. "Tzantza era cuando estamos trabajando los chicos de la UCG pero somos el Teatro Experimental Guayaquil cuando hay gente de fuera o actores con los que trabaja Marina" (Entrevistada G10, 2020).

Según la Entrevistada G9 el estilo de la directora era clásico, su método de enseñanza era la lectura del libreto y dar todas las indicaciones para que cada actriz o actor hiciera los movimientos y acciones que ella determinaba. Solían tener ensayos en horario nocturno, el estudiantado que no optaban por el teatro universitario se presentaban en *castings* para la televisión.

La directora era vista como una "escuela" de la que aprendió cada detalle de la actuación, la que le inculcó el respeto por el otro. La cercanía que logró con la directora era

tal que se creía que existía favoritismo dentro del grupo de teatro, sin embargo solo era cuestión de confianza para asignarle los personajes protagónicos de las obras. El trasfondo de esto es que en la trayectoria de vida de López había hecho la promesa a su padre de ser la mejor porque él no había planeado que su hija estudiara esa carrera sino Diseño Gráfico, “necesitaba hacerlo, era un compromiso”. Esa deuda también la tenía con su directora a quien le demostraba diariamente su lealtad y gratitud, “no le podía fallar hasta el día de hoy”.

De forma semejante, la Entrevistada G10 llegó a ser la asistente de la directora por un lapso de tres años, luego se involucró con el elenco de Sarao, “allí valoré la libertad de no tener pertenecer, que el compromiso es hacer arte, divertirse, después ya me di cuenta que no” (Entrevistada G10, 2017). Reconoció que la directora era percibida como “bravísima, súper estricta”, su figura era imponente para dar seriedad a los ensayos y que las personas tuvieran disciplina, “Marina era como mamá gallina y nosotros los pollitos”.

En todo caso cuando las personas se iban retirando de Tzantza Grande se debió a que no podían sostener un trabajo riguroso en el escenario, tampoco eran puntuales y se mostraban irresponsables cuando se les asignaba una tarea, entendida no solo para la actuación sino para temas de utilería, vestuario, entre otros.

Podría argumentarse que la falta de madurez era un factor para desistir de Tzantza Grande. Además que en el grupo se daba un ritmo vertiginoso de producción teatral a veces no bastaban los tiempos destinados a los ensayos por lo que los integrantes tenían que ser diestros para resolver en escena, “tener cancha en las tablas” (Entrevistada G9, 2019). Al permanecer un periodo extendido junto a la directora estaba habilitada para saber supervisar a nuevos integrantes, es decir su deber era el acompañamiento en los ensayos para que fluyeran los ejercicios de dicción, corporalidad y memorización. La experiencia teatral le ayudó a vencer su miedo escénico, le permitía sentir la magia, “yo entro en escena y soy el personaje, Melissa se queda en la puerta”.

Agregamos que el teatro era algo que quería hacer, “se volvió para mi una terapia o un hábito que sin eso no soy yo, yo me muero, es que no sobrevivo” (Entrevistada G10, 2020).

En tanto que la experiencia en el Teatro Experimental Guayaquil, el vínculo de amistad entre el estudiantado que había pasado la prueba en Tzantza Grande era muy fuerte, “pura química”, era un espacio de contención, un “lugar de escape y su pedacito de cielo” (Entrevistada G9, 2019). Era notorio el grado de profesionalismo con el que debía manejarse junto a actores y actrices como Priscila, Elena, Santiago o Fabo, con quienes convivía en las diferentes producciones.

En el grupo profesional se seguían los parámetros de la directora, solían presentar obras en la Feria del Libro o en el Centro Comercial Village Plaza. Como se trataba de estudiantes de los últimos semestres algunos tomaban otros senderos para perfeccionarse en su carrera dentro de una universidad privada donde habían estudiado Comunicación Escénica. Por ejemplo hubo quienes llevaron sus montajes a las salas de microteatro.

Particularmente, la Entrevistada G9 intentó independizarse pero no se sentía segura de actuar en la televisión, consideraba que el formato televisivo no le permitiría explorar sus habilidades para llegar a un trabajo de calidad y le demandaría invertir demasiado tiempo en las grabaciones y en la espera por un pago que no llega en las fechas pactadas. Todo esto se relacionaba con la idea que tiene de “cuidar su nombre” en los roles que le asignen para no refrendar “una payasada o tontera” donde se malinterprete su trabajo actoral. En los canales de televisión de Guayaquil los roles protagónicos eran asumidos por reinas de belleza o personas que surgieron de *realities shows*.

Otras causas por la que buscaba independizarse eran por un lado, salir de la sombra de su directora, en la escena local la directora de teatro Marina Salvarezza era reconocida mientras que su joven elenco no alcanzaba esa fama, “no saben quién soy, nosotros no tenemos un nombre”. Por otro lado, lo que se recaudaba con el Teatro Experimental Guayaquil era intermitente, no le aseguraba un ingreso fijo a López, “es imposible vivir de la taquilla” (Entrevistada G9, 2019). En la coyuntura que generó el boom de los microteatros, el público guayaquileño prefería pagar poco para reír con comedias instantáneas hechas a su medida, la gente iba por “novelería” para tomarse fotos

La Entrevistada G10 contó que fue una de las impulsoras de Tzantza Grande, eran jóvenes entusiastas que convencieron a Marina Salvarezza para iniciar con el grupo de teatro universitario donde se podría ingresar a través de una audición y donde cada persona apoyaba el reclutamiento de otros colegas de la UCG. No había certeza al inicio pero fueron quedando las personas idóneas, “eso nos llevó a hacer amistad, el compromiso venía desde el corazón, no importa si nos tenemos que quedar hasta las dos de la mañana, se armó un ambiente familiar” (Entrevistada G10, 2020).

En Guayaquil solo existía el Instituto Superior Universitario de Estudios de Televisión - ITV pero hacia falta un lugar para que el estudiantado pudiera adquirir saberes sobre las artes vivas como ocurre en la actualidad con la carrera de Creación Teatral de la UArtes, que es una universidad pública.

Tzantza Grande podría verse como una salida profesional para el estudiantado de la UCG que necesitaba foguearse en el escenario. El repertorio del grupo de teatro explotaba

la dramaturgia de José Martínez Queirolo y libretos de obras infantiles. La mecánica de la directora era entregar el guion a las actrices o actores para que se lo aprendieran “los roles se daban un poco al azar y en los ensayos se va construyendo la obra” (Entrevistada G10, 2020).

Por tanto, la directora veía el perfil de cada estudiante-actor para analizar su capacidad de improvisación, de memoria y de disponibilidad para los ensayos así decidía a quien le daba un personaje. Según Moncada, la directora usaba CDs para los ensayos de las obras, “en mi época hacíamos dos o tres personajes presentábamos cuentos cortos, cuando volví a Tzantza como invitada yo notaba que la estructura iba cambiando en cada ensayo con los nuevos porque la música de los CDs no se respetaba y los roles estaban fijos” (Entrevistada G10, 2020).

Le propuso al estudiantado que hicieran un teatro más experimental o corporal para indagar dramaturgias que no solo pusieran en escena a Queirolo sin embargo el tema no quedó en nada, según dijo porque “no nos hubieran tomado en cuenta sin el hecho que estuviera Marina en el grupo” (Entrevistada G10, 2017). Posteriormente Moncada promovería su proyecto personal llamado Teatro Onírico de la Niña en el año 2016, “lo que me interesa es lo colaborativo, ha sido complejo porque no tengo una formación específica, me gusta la multidisciplinariedad más que el teatro convencional o tradicional” (Entrevistada G10, 2017). En palabras de Moncada, “siempre lo que me motiva es la pasión de los demás” por eso su proyecto era un teatro “que raye en lo absurdo, psicológico, semiótica, poesía, crítica, que es una comedia, una sátira, abierto a todo público” (Entrevistada G10, 2017).

4.4 Retratos sociológicos

4.4.1 G1 | Teatro Arawa

De 24 años de edad, es parte de Hipocenteatro junto a la Entrevistada G3 y Andrés, este elenco surgió en 2016 una vez que sus integrantes concluyeron su proceso formativo en el taller de teatro que convoca anualmente Teatro Arawa de la UG.

En el último año de la carrera de Psicología en la UG se enteró de la convocatoria por recomendación de un compañero, le causó sorpresa la existencia de un espacio así dentro de su institución educativa. El taller de teatro lo dirige Juan Coba y Juan Antonio Coba, es gratuito, está abierto a la comunidad universitaria, su convocatoria se lanza en marzo de cada año.

Al involucrarse en la edición 2016 del taller se pensó como un lienzo en blanco pues su noción de teatro solo se limitaba con lo que consumía en la televisión. El taller le generó pensamiento crítico para discernir entre los que eran contenidos buenos y útiles, y los que no; las enseñanzas del director, le llevaron a reflexionar y recontextualizar sobre la importancia del teatro hasta amar esa práctica.

Antes de los 20 años no asistía al teatro, fue desde su involucramiento en el taller que se preocupó de revisar las carteleras de los espacios culturales de la ciudad, se interesaba por ver los productos finales de diferentes actores o actrices para diagnosticar que el tiempo y compromiso invertidos en las obras, quería ver que tanto amor eran capaces de transmitirle pues buscaba identificarse porque él estaba aprendiendo lo que eso implicaba, la “sacadera de madre” del trabajo escénico.

En los seis primeros meses del taller, es decir de marzo a agosto, había quince estudiantes, todos se juntaban de lunes a viernes para ensayar una rutina de ejercicios de resistencia física, de 10 a 14 horas; luego con el pasar de las semanas, hubo bajas, algunos estudiantes se fueron retirando por problemas personales, usualmente no conseguían organizar sus tiempos con los horarios fijados o no se adaptaron a la disciplina exigida en el taller.

La rutina cotidiana del taller resultaba un tanto informal porque se daba cabida a la conversación grupal pero manteniendo el rigor en la ejercitación de los ritmos y de la integración; sabiendo de antemano que el entrenamiento corporal era fundamental para resistir una puesta en escena. En ocasiones, eran desafiados a improvisar, sacar algo referente al tema que habían estado practicando en la jornada, pensar en una transformación creíble. Al final se iban a comer juntos, esa convivencia los cohesionaba como grupo y reforzaba los vínculos de amistad.

Dentro de los ensayos fue evidente el cambio en el comportamiento, el teatro le ayudó a soltarse, la confianza que progresivamente se tejía entre sus compañeros le llevó a interactuar, a explayarse de mejor forma, a “hablar como un perico”, ser más sociable siendo el que toma la iniciativa en una conversación; atrás quedaba el joven callado y cohibido que se inscribió al taller, pues él también sabía que una parte vital del psicólogo es saber expresarse asertivamente.

De hecho con la práctica teatral venció el miedo escénico que le provocaba hacer exposiciones en el aula; sus amigos de la carrera, lo veían entusiasmado cuando les contaba sobre el taller de teatro, algunos se interesaron y llegaron a inscribirse aunque no

concluyeron el proceso, no para todos resultaba fácil distribuir sus tiempos y lograr ser disciplinados.

Advirtió que cuando se tienen dos ocupaciones, un trabajo y una carrera, se debe ser organizado. Por eso, a su regreso a casa, se dedicaba a hacer los deberes hasta la madrugada, aun cuando tenía que levantarse temprano para sus clases que iniciaban a las ocho de la mañana, el intervalo de la tarde lo aprovechaba para hacer trabajos grupales, ya que los ensayos eran a la noche. Siempre estaba pendiente de mantener un buen promedio; en efecto, le otorgaron un reconocimiento económico por su excelencia académica.

En la complejidad de la actuación, reconoce lo importante que es ser minucioso como le enseñaron sus directores, por ejemplo el director de teatro era quien estructuraba la escena, creaba la imagen o corporalidad, te decía la forma de mirar a la otra persona para hacerlo lo más natural posible. Mientras que el hijo del director de teatro era más metódico y rígido con la intención, el movimiento de las manos o del cuerpo. Ambos tienen un punto de vista para concienciar a las personas a convertirse en proconsumidores.

En su metodología un pilar fuerte es la integración grupal, porque si el grupo no consigue cohesionarse no funciona porque se da cabida a algún malestar que dificulta trabajar. Además, les enviaban varias lecturas con sus respectivos análisis, recuerda un libro que cuestionaba el hecho de recurrir repetidas veces a un recuerdo para evocar una emoción puede llevar a su desgaste. Otro aspecto en el taller consistía en escribir un diario para descargar todo lo que se sentía durante su estancia en Teatro Arawa, de las emociones en juego al momento de escribir, las sensaciones al momento de hablar públicamente o de exponerse al ridículo ante los demás en las actividades de improvisación.

En los meses definitivos, de septiembre a octubre, quedando solo tres de los quince estudiantes que se habían inscrito tenía dos prioridades, por un lado, concluir su tesis, y por otro, no dejar en *stand by* el montaje final. Se optó entonces por una jornada nocturna de ensayos, de 19 a 22 horas, para no interferir con la escritura de tesis, se citaban los sábados y domingo para completar el proceso del montaje que se exhibiría en el ENTUPE, organizado por Teatro Arawa, cada noviembre.

La manera de llevar el proceso creativo era una cuestión de ensayo-error, se probaban las ideas que cada quien proponía hasta llegar al consenso, nunca hubo imposición, nunca se dijo tú has esto o tú has aquello, lo que importaba era que funcionara en escena; si se equivocaban no importaba, eso generaba confianza y ayudaba a perder el miedo a lanzar propuestas a los directores.

Cuando se presentaba al personaje, cada quien tomaba decisiones sobre la forma en la que hablaría o los movimientos que haría, los directores se dedicaban a pulir la intencionalidad para evitar que se vea mecánico. Hubo unas semanas en las que se saltaban el ejercicio físico, iban directamente al repaso de los diálogos, del guion, eso dificultó la resistencia, tuvieron que retomar el calentamiento hasta que el cuerpo se acostumbra, todos los días hasta “cogerle el golpe”, así definieron una fecha para hacer una “quemada”, es decir un pre ensayo para ver que cosas tenían que corregir de cara al montaje. En ese punto se hacían autoevaluaciones para pensar en qué habían ido evolucionando, para reflexionar interiormente sobre los cambios que cada quien tuvo.

Si bien las edades entre los tres eran diferentes: el Entrevistado G1 tenía 24 años, Andrés de 28 años y la Entrevistada G3 sumaba más de 30 años, resultó fácil acercarse y congeniar, sobre todo luego de conversar sobre sus vivencias personales, situaciones que les habían “roto”, eso hizo un “click” entre ellos, empezaron a preocuparse por el otro manteniendo un chat grupal.

Cada quien tenía en claro sus especialidades: la Entrevistada G3 era una líder innata, les ayuda a moverse en temas de gestión y coordinación; Andrés como relacionista público, mientras que el Entrevistado G1 era el encargado de la parte publicitaria. Pero también sabían de sus debilidades, por ejemplo la impuntualidad alteraba los tiempos de todos durante los ensayos, ante ese problema se ingeniaron decirle que sus encuentros ocurrían una hora antes de lo previsto para que pudiera llegar a tiempo.

En otras ocasiones se alargaban los ensayos porque a uno le fallaba la memoria, como no tenía retentiva con el guion, al grupo le tocaba repetirle incesantemente el texto hasta que saliera bien la escena. Esa ayuda tácita construyó una reciprocidad en el elenco, el pensar en cómo ayudar al compañero, además de ceder y ser flexible en los casos cuando surgían “cachuelos”, esos trabajos esporádicos forzaban a una reorganización de sus tiempos, pero todo era tolerable en tanto que existiera el compromiso, saber que los demás estarán ahí.

La práctica teatral causaba fatiga era inevitable disfrutarla, sentir felicidad en cada ensayo servía como desestresor, era como jugar, ser un niño nuevamente que no tenía que preocuparse por muchas responsabilidades, siendo libre podía reír, jugar sin ninguna formalidad. El teatro resultaba un desahogo, su novia hasta le decía que parecía más aliviado sin tanto estrés por tener que enfocarse en la Psicología, ella conocía que a él siempre le llamó la atención las Artes y Humanidades, que la carrera que estudiaba no le gustaba ni llenaba, por lo que el teatro generaba su equilibrio emocional.

Básicamente el Entrevistado G1 se encontraba en una etapa crítica, notaba la frustración y enojo consigo mismo por tener que forzarse a un gusto adquirido, no a una vocación. Sin embargo temía que si dejaba a medias una carrera en la que había estado involucrado por algunos años le iba a carcomer esa decisión, él sentía una obligación con la Psicología.

Entendió que se estaba enamorando del teatro, ese gusto lo atrapó porque Teatro Arawa le hacía sentir cómodo, era un segundo hogar. Se mantuvo constante y comprometido pese a las dificultades o las malas críticas que recibía de sus padres, para ambos el teatro era una pérdida de tiempo, que no le iba a dar un trabajo a diferencia de la Psicología donde obtendría una remuneración. Le tocó lidiar con muchas discusiones tensas, quería dar crédito al argumento de sus padres pero estaba necio en el teatro porque lo movilizaba una pasión, que emergía cuando estaba en las tablas, cuando transmitía esa felicidad, amor y esmero que le significaba cada puesta en escena.

De igual forma una vez que se graduó como psicólogo tuvo que buscar un empleo para subsistir, pues “a mamá y papá les apestas en la casa”. Cree que a estas alturas, sus padres han visto como resultado positivo que Hipocentatro haya ganado el premio a la mejor obra de Teatro Juvenil del FIAVL 2018, este reconocimiento lleva a que respeten más su trabajo.

Justamente, la obra que surgió se tituló "Frágil Traslado de un Reflejo", donde se contaba tres historias de sentimientos de represión por la desvalorización de una práctica artística, o sea caminos no escogidos sino impuestos por la familia. La Entrevistada G3, quien estaba en una lucha constante por estudiar teatro luego de concluir una carrera de ingeniería que no le interesaba, lo representó en un ambiente de la Segunda Guerra Mundial donde un padre militar estaba avergonzado de tener un hijo de oficio sastre que aspiraba ser actor, en vez de seguir sus pasos en la vida castrense por eso lo reprochaba continuamente. En tanto, que Andrés representó una historia sobre una violación que había mantenido silenciada durante mucho tiempo. Y la historia del Entrevistado G1, obviamente se situaba en la relación con sus padres que lo redireccionaron a estudiar algo lucrativo ajeno a las artes.

4.4.2 G2 | Teatro Arawa

Al graduarse de bachiller a sus 17 años, el Entrevistado G2 se vinculó al taller de teatro universitario de Teatro Arawa, de la UG, siguiendo la recomendación de uno de sus

hermanos, estudiante de Diseño Gráfico y Sistemas Multimedia, en la UG, quien le dijo: “Hay un teatro dentro de la UG que abre cursos para teatro”.

Al contactar a Juan Coba, director de Teatro Arawa, supo que la UG exigía que el taller solo beneficie a su comunidad universitaria, "era jodido para los que no eran de la UG pero Juan intentaba que se dé a todos, nomás, abierto”, aunque consiguió inscribirse no pudo culminar el proceso del taller, estuvo tres meses porque recibió una notificación del ITAE, que había obtenido un cupo en la carrera de Teatro.

En todo caso, durante su primera clase en el taller de Arawa, en junio 2014, se sintió intimidado porque no llevó la ropa adecuada para el entrenamiento, además que no fue puntual. Vive en la Isla Trinitaria en la zona sur de Guayaquil, sin embargo "no conocía la ciudad", estaba aprendiendo a desenvolverse solo sin las indicaciones de sus hermanos.

Desde ese momento, se preocupaba de llegar a tiempo y adaptarse a los horarios pautados con los talleristas, "el taller comenzaba seis y media y yo estaba desde las cinco y media de la tarde", esa costumbre la mantuvo también en la segunda ocasión que hizo el taller, es decir, en 2017 cuando consiguió culminarlo. La rutina del grupo era verse tres veces a la semana, martes, jueves y sábados, de seis y media a ocho y media, dos horas. Los sábados se extendía una hora y media más, aproximadamente.

Considera que aunque fue incompleta la primera experiencia con Teatro Arawa le facilitó decidir por su carrera universitaria, "me ayudó apegarme más, a saber cómo era el funcionamiento, el entrenamiento, cómo se desenvolvía dentro de todo este entorno". Sintió que las cuarenta y cinco personas con las que ingresó "eran nuevos, no sabían mucho de teatro", a diferencia de la siguiente ocasión en que retomó el taller "había muchas caras conocidas, como que había crecido más este bichito del teatro, como dice Juan", quizás por ello le sorprendían la formas en las que esa camada sabía resolver en escena los ejercicios.

Al cotejar su experiencia con Teatro Arawa recuerda que al cabo de la segunda semana de junio 2014 la cantidad de personas con las que estaba en el taller fueron disminuyendo, "bajamos como a treinta, esos se mantuvieron hasta la presentación del 29 de mayo, de la Casona". Los directores del grupo cada mayo homenajean la memoria de universitarios guayaquileños que murieron masacrados por su reclamo de una democratización de la educación superior.

En su transición del ITAE a la UArtes, una vez que homologó materias para pasar a la carrera de Creación Teatral, en 2014. Es importante destacar que cuando postuló al ITAE lo hizo a escondidas, "mi papá no sabía nada", y su mamá le repetía “con eso que es de artes ustedes se van a volver más locos”, sin embargo tuvo apoyo en su entorno familiar. En su

año de estudios en el ITAE, ya había aprendido sobre la necesidad de llegar anticipadamente a sus clases, "allí era casi una hora antes estar afuera callados"; así mismo le enseñaron a tratar a sus profesores como compañeros que están compartiendo una información que poseen.

Los aprendizajes y metodologías distintas generaron un "cambio muy brusco, porque fue haberme dado contra la pared". Refiere que se adaptó ya que en la UArtes "pasas gastado mentalmente" porque el pènsun tiene varias materias teóricas de tronco común, mientras que las horas destinadas a la práctica eran solo tres, "cosa que en el ITAE eran de lunes a viernes, de la una de la tarde a las seis de la tarde".

Por ejemplo tuvo dificultades para aprobar materias teóricas como Historia del Arte, "en el segundo parcial me puse más pilas, la profe vio que yo estaba más metido, a la final saqué 8,8 igual me ayudaron con esas dos milésimas que faltaban". En otras veces, tenía que ausentarse para viajar por las presentaciones junto a Teatro Arawa, circunstancias como esas han determinado altibajos en su rendimiento académico en la UArtes por "no saber cómo lidiar cuando a veces se chocaban".

Cuando reanudó su aprendizaje con Teatro Arawa, en marzo 2017, fue una etapa sobrecargada por las obligaciones estudiantiles y el entrenamiento exigente que demandaba el taller, al punto que quedó lesionado su pie. Tenía a su alcance la práctica y posibilidad de participar en montajes, "aun no me considero mayor actor pero estoy intentando, es más enriquecedor cuando se fracasa, como dice Brecht". El Entrevistado G2 hizo énfasis en diversificar su aprendizaje, "no me pienso quedar solo hasta que me gradúe con esas herramientas y después de graduarme recién buscar algo que hacer".

Ese segundo intento le hacía sentir incomodidad por no saber cómo ocurriría esa experiencia, "fue un poco como que evolucionando esta confianza y esta comodidad dentro del espacio". Es en el taller de Teatro Arawa y no en "tantos años en la academia" donde sintió la libertad de hablar, "es mucho mejor que dentro de la universidad". Ciertamente que en la convivencia se daban peleas durante los ejercicios, porque entre los talleristas hubo quienes se "creían líderes", que a su vez pensaban que "su palabra era su única verdad y la de los otros no existía". Señala que ese ambiente conflictivo se mantuvo hasta el mes de julio en la víspera del ENTEPOLA.

A los talleristas se les dificultaba ser puntuales, durante los ensayos algunas personas llegaban pasada una hora de la prevista, fue así que se dieron retiros entre quienes reincidían con los atrasos, ya sea porque estaban involucrados en otros proyectos, porque no se organizaban con las responsabilidades de adquiridas en sus carreras o "porque no era lo

suyo, muchas veces tampoco es decisión de ellos”. Recuerda que "en junio, luego entre los que fueron quedando, llegaban un poco más a la hora, de vez en cuando sí tenían tropiezos”.

La filosofía del taller era ayudarse entre todos y no juzgar el trabajo del otro, o sea, aceptar lo que hacía cada compañero, porque cada quien tiene una perspectiva sobre cómo hacer o ver el teatro. Entre las tareas solicitadas estaba asistir a funciones que estrenaban en Guayaquil, para esas actividades los talleristas se trasladaban en grupo o iban por su cuenta.

Al Entrevistado G2 le pasaba que se encontraba con sus amigos de la UArtes quienes le decían si se iba a sentar junto a ellos o se iría con los de Teatro Arawa. Este hecho también se daba en el espacio del aula, cuando sus amigos “en joda” le molestaban y ponían apodos porque pasa más tiempo con éstos, le subrayan: “ya no pasas entre nosotros, tú tienes otro tipo de entrenamiento, tú ya has montado obra, nosotros todavía no”.

Cada tallerista debía escribir un diario que servía de guía para anotar sentimientos e ideas que surgieron tras haber estado en el estreno de alguna obras de teatro. Durante las sesiones del taller se generaba un diálogo grupal sobre aspectos que impactaron, sus ligaciones con el contexto o bien detalles que pasaron por alto de las obras, "vi, sentí esto, me pareció que habló de tal tema, que esto está movilizándolo esto”.

En los ensayos, el hijo del director de teatro les daba una hora de ejercitación física, desde marzo hasta agosto, “al principio era un poco caótico, era como que teníamos que tener mucho más cuidado con la percepción, estar mucho más atentos dentro del espacio”, porque la sala quedaba muy estrecha para el entrenamiento de 45 personas.

Posteriormente en septiembre, "nosotros mismos nos encargábamos de nuestro calentamiento” sin necesidad que el hijo del director "estuviera atrás de nosotros”, de cara a la presentación de la obra que crearon juntos llamada *Olas de una memoria a la deriva* que se estrenaría en el marco del ENTUPE que ocurre cada noviembre.

En el taller siempre se respetaba el ritmo de cada tallerista, "aún si hubiese alguien que supiese algo más" el trabajo era colectivo sin resaltar nadie como líder, "nos comprometemos a ayudarnos más entre todos los que van quedando”. Comenta que bajó de peso por la rigurosidad del entrenamiento "trabajar con tus compañeros, esta evolución de compromiso y de estar entre todos complementándonos, nos ayudaba a seguir y a no decaer”. Quedó satisfecho con el nivel físico alcanzado, "creo que eso se ve muy proyectado en la obra final que hicimos”.

No daba cabida al agotamiento muscular, a veces coincidían sus clases prácticas de la UArtes con los ensayos en Teatro Arawa, "yo venía ya totalmente ya fundido" pese a ello impulsaba a su elenco para "darle con todo”, sacarse "esa pica de haber seguido un proyecto

más largo”, sin darle importancia a la fatiga y haciendo hincapié en la puntualidad, él era el “cascarrabias” del elenco.

Olas de una memoria a la deriva es una de las obras en las que más se ha enfocado, “con la que más me he encariñado porque hay textos míos” por eso quisiera ponerla en circulación no que “se quede ahí” como ocurre con ejercicios de su universidad. La obra trata sobre fragmentos de incomodidades con la religión, la familia, la libertad, entre otros aspectos, “cosas que desde chico te han dicho, te han impuesto”.

La obra fue escrita en colectivo junto a Tania, Alejandra, Clara y Carola, esta última se separó del grupo, ella tenía formación en danza, suele participar en obras costumbristas con temáticas montuvias, “es muy trabajadora a pesar de que tiene sus contratiempos, ella apoyaba mucho el trabajo físico”. Sobre las integrantes el Entrevistado G2 menciona que se caracterizaban por su persistencia en todo lo que se proponía realizar en escena, “era como esa fuerza que nos falta”. Tania era una de las mayores que por segunda ocasión completa el taller de Teatro Arawa. Mientras que sobre Alejandra dijo que tiene gran destreza corporal, “a veces siento que ella puede explotar mucho más y lo ha demostrado pues es muy potente pero es muy apegada al cristianismo”.

Para agosto 2017, el elenco buscaba consolidarse no solo cuando se veían en Teatro Arawa por ejemplo en la etapa de armado del texto “esto más allá de un teatro parecía, como una casa, como si fuera un karaoke: “no, aquí va esto”; sino en otros momentos de esparcimiento “yo decía chicas hay que armar convivio, no sólo dentro del teatro sino por fuera del teatro como dice Dubatti”.

En Teatro Arawa, el Entrevistado G2 desarrolló constancia, persistencia y trabajo, aspectos importantes para todo actor. Aunque el aprendizaje que recibía en el ITAE cree que era más riguroso sabe que el entrenamiento del taller le dio otro punto de vista. Especialmente le permitió enfrentar sus miedos y vencer la timidez, “hablar con el otro, hablar para mí mismo, decirme tal cosa, ver que puedo hacer esto, perder el miedo”.

Podía jugar sin límites ni condicionamientos en las tablas, teniendo presente un dicho que le repetía el director: “si tú llegas a las mil ciento un veces que no puedes, ahí puedes decir que no puedes, pero si dentro de ese transcurso has podido, sólo te falta un poco más de constancia intentándolo”.

Aviva su pasión haciendo, estudiando y viviendo el teatro, aunque todavía no sabe a dónde llegará en este camino, “sinceramente cuando yo inicié consideraba sólo la opción de ser actor”, sin embargo ha experimentado la escritura de obras y la posibilidad de impartir un taller de teatro para niños en su barrio como parte de las pasantías que le exige la UArtes.

Para su formación, se habituó a intentar ir a todos lados, ver todo teatro, últimamente asiste a las obras programadas en Muégano Teatro, aunque también lo invitan a ver obras de pequeño formato que le resultan publicitarias, "hay cosas que verdaderamente no voy porque hay algo que todavía no me convence mucho, que es el microteatro".

Trabaja en un taller de baterías propiedad de su papá, ubicado en el cantón Playas; "mi papá me ha enseñado, no me quejo, más allá que sea un trabajo humilde ha llegado a gustarme tanto como el teatro que es como mi otra función". Si el dinero que gana no basta para pagarse un máster en Brasil está dispuesto a "quedarme un año sin estudiar y trabajar en lo que me venga, tanto en el taller como en algunos otros proyectos". Mientras tanto está tomando un curso de idioma portugués en la UArtes.

Actualmente lo que le inquieta es el grado de comprometimiento de sus compañeros del elenco de *Olas de una memoria a la deriva* para posibles participaciones en festivales como el de Loja, "si queremos llegar a un festival así, debemos tener constancia, no sólo entrenando, no sólo ensayando, porque yo no me quiero centrar sólo en eso, también por ahí de vez en cuando que salga una presentación".

Eso conlleva otra preocupación, al no ser estudiante de la UG se dificulta la gestión de viáticos para cubrir sus traslados, tiempo atrás tuvo que figurar como "artista invitado" para recibir apoyo en una presentación de Teatro Arawa, fuera de la ciudad. Admite que esa dependencia económica puede tornarse un impedimento pues "hay compañeras que nunca tienen plata" por eso ve necesario tener "una forma extra de financiamiento para poder viajar".

4.4.3 G3 | Teatro Arawa

Estudia en la FACSO, de la UG, en 2016 se vinculó al taller de teatro universitario de Teatro Arawa después de una búsqueda incesante, se decía a sí misma "o hago esto antes de morir o muero en el intento". Previamente estudió durante un año en el ITAE, pero por motivos de salud no concluyó la carrera, "lamentablemente ahí no hay chance de enfermarse, tuve que perder mi año con el dolor de mi alma, con el corazón partido". Posteriormente se licenció en Ingeniería Comercial.

Fue durante su segunda carrera que sintió que su experiencia estudiantil podía ser diferente, no de absoluta dedicación académica, "quiero aprovechar ahora que ya tengo título, qué puedo ejercer libremente, que no tengo esa presión". Curiosamente, en la FACSO se encontró con colegas que al igual que ella habían salido del ITAE, "estaban en

Comunicación, en Turismo, en Publicidad, o sea un montón que por A o B fallamos, todos los que habíamos salido por A o B circunstancias”.

En ese periodo se inscribió en un curso dictado por Aníbal Paéz, integrante de Teatro Arawa, les llevó a la presentación de una obra resultante de los talleres de teatro universitario, "pero yo no sabía que Arawa daba talleres sino yo hubiera salido corriendo de donde Aníbal y me habría metido acá". Tras esa función, persistió en su idea de buscar en internet capacitaciones continuas de teatro, allí se fijó que en la página de facebook de la UG se promocionaba una convocatoria de taller de teatro universitario. Dijo “¡qué! esto existe, mandé la información. El correo era punto ar, yo digo esto es argentino, no entendía nada”.

Cuando le respondieron de su aceptación en el taller, tenía que hacer frente a una situación íntima que la atormentaba, que la había llevado al límite de pasar encerrada en su hogar por casi tres meses. En los primeros días del taller "estaba aterrorizada de que esta persona se acerque, llegue ahí, me busque, me espere afuera o quién sabe qué actitud tenga".

Sin embargo, fue mayor el miedo de perder la oportunidad del taller, se envalentonó no solo para sus desplazamientos sino también para activarse físicamente, "nos hacían trotar por el Malecón", esa ejercitación ayudó a palear "un proceso muy fuerte de depresión, fue un cambio muy brusco, ya que obviamente ellos, los directores, no saben". La Entrevistada G3 lidiaba con una rigidez personal y una coraza infranqueable. Igualmente ese entrenamiento fue llevadero por lo experimentado en el ITAE, "yo ya sabía cómo es este tipo de teatro, sabía que me iba a esforzar mucho”.

Acceder a la formación teatral era una necesidad personal, "tenía que sacarme esta espinilla"; recuerda que desde la escuela y el colegio tuvo inquietudes con el teatro, "participé en algunas obras, tuve una buena profesora que es Omaira Moscoso”. Luego al comenzar su vida universitaria se alejó de esta práctica artística, "decidí dejar atrás eso que a mí me encantaba, viví trabajando en relación de dependencia durante muchos años, tenía un buen sueldo”.

Esa separación en la época colegial tenía su razón de ser en la mamá de Entrevistada G3 debido a que estaba "escandalizada" con la idea que su hija "quiera meterse en ese mundo sórdido, que para ella era bohemia, drogas, sexo y rock'n roll", ella asocia la práctica teatral con "el diablo", con personas "marihuana, gente mala" especialmente las actrices, "mujeres de la calle"; por eso quien la respaldó fue su padre, él se daba el tiempo para acompañarla a las clases con Omaira Moscoso, hasta que un día le dijo “hasta aquí mijita, ya no te puedo seguir llevando y trayendo, o te pones de acuerdo con tu mamá o ya no puedes

ir". Esa circunstancia obligó a "agarrar valor", aprendió a "andar sola en bus y yo lloraba ida y vuelta de mi casa porque me daba miedo pero si no lo hacía sola nadie me iba a ir a dejar".

A sabiendas que sus padres asocian el medio teatral y de farándula con ideas negativas en su afán de "mantenerme en cuidado", decidió no contar a su familia sobre su vínculo con Teatro Arawa ni la conformación de Hipocenteatro pues dice "mi mamá se muere, que yo le diga sabes estoy haciendo teatro", entonces quiere "evitarle los traumas psicológicos y malos momentos".

Luego, en el proceso formativo del taller existen tres etapas que se intercalan hasta el final, la primera que funciona como filtro, "porque ahí se prueba si de verdad te interesa o si vas a poder por tus actividades personales". Para ese momento se trabaja lo corporal, "trabajar mucho el cuerpo para que esté presto, atento, que se sienta cuando entre al escenario".

Después, la segunda etapa se relaciona con la investigación y la realización de lecturas, pues en el taller es importante preparar la mente, "porque puedes ser un acróbata pero si no puedes aportar y construir con tu cuerpo es complicado"; por ejemplo leíamos novelas de Shakespeare o de Moliere, Tartufo, Godot, o textos de Aristides Vargas.

Esa etapa considera que era "un momento de desahogo de los tres, a todo lo que nosotros decíamos el director nos decía "¿por qué? ¿tú, qué piensas?"; era repensar constantemente los criterios y posturas defendidas, el porqué del por qué cambia la visión de cada tallerista obligándole a comprender mejor al mundo.

Como parte de la investigación está el asistir a muestras, exhibiciones y diferentes funciones escénicas de la ciudad, en dichas actividades pondrían en práctica su criticidad sobre los contenidos con los que se familiariza el público guayaquileño, "pero no es la crítica de eres malo o eres bueno, es una crítica de qué es lo que la gente está conceptualizando como teatro".

La Entrevistada G3 considera que desarrolló "otra forma de ver" teatro, esta mirada se hizo más perspicaz con la experiencia tanto en Teatro Arawa como en el ITAE, comenzaba a buscar obras "fuera de lo comercial" para conocer ciertos lugares, también para saber dónde no regresaría.

La última etapa consiste en que los directores les piden escribir, "algo que le pasó, algo que quisiste pero no fue", con la finalidad de abrirse, de borrar estereotipos, de mostrarse de manera original, "es difícil con desconocidos mostrar tristezas, dolores o escribir en un diario que yo sé que lo va a leer un director, me va a poner observaciones".

Los directores abordan la exteriorización de “cosas personales”, se motiva a que las personas se autodescubran en una "autoconversación personal permanente de por qué no puedo hacer esto o por qué ya me sale”, es decir un cuestionamiento sobre la persistencia en la práctica de ciertos ejercicios hasta lograrlos porque "el cuerpo cede, la boca se abre”; por ejemplo levantaba la voz pero no lo suficiente como para gritar, no se había dado cuenta, "me decían tu grito es así como un grito hacia adentro”, fue solo durante el estreno de la obra final que "salía el grito”.

En el taller lo primordial es el respeto, es inadmisibles reírse de otro, menos aún ser grosero, "mis directores jamás permiten una mínima falta sobre ese tema". Incluso durante los ejercicios escénicos sobre apreciaciones religiosas, ideologías políticas o coyuntura, "no es el hecho de déjalo hablar por respeto”, sino de tener consideración sin desatinos por querer tener la razón. "Las reglas del juego están puestas desde el principio”, el nivel de exigencia que se llevará a cabo en el taller es advertido, la metodología determinada por los directores es "plantear y provocar” fluidamente un tema, una imagen o un ejercicio, sin anticipar ninguna limitaciones, "para que entremos en atmósfera y después cada quien tiene que ir sacando lo que esta situación le provocó, creando formas, escenas o mostrando cosas”.

Los directores llevan a una búsqueda personal que define lo que será escrito o “¿qué postura del cuerpo te da esta palabra?”. Supieron ser respetuosos y curiosos de las ideas y acciones posibles, especialmente con quien entró a Teatro Arawa porque "creía que iba a ser famosa y que iba a salir en *realities*”. Además, los directores son exigentes con la ejercitación durante todo el taller, "son ejercicios que uno siente que se va a morir literalmente, es extenuante lo físico y recibimos gritos de ¡no mueran!”.

La Entrevistada G3 reconoce que en el taller retomó su gusto por la escritura, un "despertar, redescubrir ese gusto por escribir historias porque obviamente tienen algo de mí, porque eso es algo que yo aprendí de ellos, que era la mejor forma de hablar”. Su estilo resaltaba historias propias, "o sea un guiño”, que tenían relación con ella, "algo que me pasó a mí, así sea algo muy trivial o profundo”. Así también destaca como habilidad el hecho de la valentía para enfrentar ciertas situaciones que antes evadía, "tal vez acá estoy un poco más decidida a enfrentar las cosas, yo sé que es empezar y terminarlo”.

Los talleristas concordaron que los ensayos se hicieran en horario matutino. Como la Entrevistada G3 trabajaba autónomamente, se dedica a llevar contabilidad, auditorías o declaraciones de impuestos a microempresarios, tenía flexibilidad con sus tiempos y podía cumplir con las "dos horas controladas, era de nueve a once ó de diez a doce” que se había pactado en Teatro Arawa. Tiempo en el cual se abordaban hechos de la ciudad o del país

que son poco conocidos como el relacionado con la conmemoración del 29 de mayo, tema del primer ejercicio público de los talleristas. La Entrevistada G3 "no tenía ni idea, Dios mío, pasé tantos años estudiando en esa universidad y jamás tocaron el tema, de que siempre le cuesta sangre a alguien el disfrute actual de otro".

Una vez que el taller quedó reducido a tres personas, "empezamos a compartir más cosas personales, ya fuese triviales o bromas, pero ya después empezamos a compartir cosas más cercanas".

Esa convivencia consistía en la confianza entre sus integrantes, lo que se ejemplifica en los ejercicios de poner el cuerpo en las manos del otro durante la escena, "desarrollamos eso, no sé si es sólo por el entrenamiento también por los lazos afectivos, pero sabemos que nos tenemos que cuidar". Así como con sus directores, una relación de confianza y de respeto, "ellos son el pilar porque nosotros asumíamos o tomábamos actitudes que ellos tenían hacia nosotros, era recíproco".

Como retribución institucional, en el año 2006, recibió una bonificación por su vinculación en actividades culturales además de su buen promedio. Ese beneficio también le fue entregado a uno de sus compañeros. Eso da cuenta que en el taller las personas velaban por su rendimiento académico, no dando lugar a la idea que quien "quiere hacer arte es vago, descuidado", "al menos Kevin y yo sí teníamos muy buenas calificaciones, Andresito es un caso aparte". La inmersión en la experiencia teatral "ha ayudado a conversar, a dialogar en clase con mis profesores sin tener mayor miedo".

Sobre sus directores, refiere que a Juan Coba lo ve como "un padre, como un mentor", a la que respeto, estima y con quien se encariñó por el trato comprensivo y por su incitación a dejar una zona de confort en el planteamiento de ideas, le decía: "vuélvele a dar la vuelta, saco algo y elige qué es lo mejor".

Mientras que el hijo del director, quien se encarga de fusionar las historias que aporta cada tallerista en la creación colectiva, es una persona lúcida que fusiona los textos, "si él no tuviese ese don de lograr compenetrar, de enlazar una historia con la otra esos trabajos se caeran". La Entrevistada G3 temía que cuando se hiciera "esa magia" su texto perdería su esencia y que sería trastocado el final pues ella tenía tendencia a los finales felices, "quería hacerla en fábula", pues para ella "siempre hay una forma de ver el mundo en que tiene que haber esperanza, porque cómo los voy a mandar tristes y miserables a sus casas, diciéndole que la vida no vale nada". Sin embargo, el hijo del director "respetó el final, y sé que tal vez él no estaba muy cómodo, eso no lo hace el director que se cree el todopoderoso, eso lo hace alguien que tiene el respeto por el otro".

En la obra de creación colectiva cada integrante abordó una temática personal. Inicialmente el panorama era difuso, los tres querían mostrar "algo bonito o algo que en nuestra mente iba a ser llamativo o iba a agradar a todo el mundo", pero eso fue puliéndose de la mano del hijo del director, "nos hicieron caer en cuenta de que teníamos que mostrar de nosotros, que eso le iba a dar validez, valor y más fuerza a nuestras historias".

Cuando se determinó la historia, cada tallerista revelaba las razones por las que contaba ese tema, "nos conocimos en lo realmente íntimo, en la cuestión más personal y eso crea un lazo". Resultaba emotivo y complejo para los talleristas asimilar los significados presentes en los relatos sin ser condescendiente, "ya no estaba hablando mi compañerito de taller, estaba hablando mi amigo, yo ya estaba enterañdome de cosas duras y tratar de no crearme el típico estereotipo del pobrecito". Enfrentarse al texto sin "lloriquear" dio pie al arranque del trabajo de producción, a la discusión de la estética de la obra, los planteamientos de los personajes.

En el montaje de *Frágil trasbordo de un reflejo* se establecieron parámetros para evadir cualquier fantasía que impida plasmar la puesta en escena. Ellos decidieron que la escenografía fuese escueta para facilitar su movilización. En la obra, los tres hacían de arreglistas, de escenógrafos, de cargadores, "nos tocaba hacer todo y chevere porque es parte de conocer". Además tuvieron que acostumbrarse a replantear y reconsiderar sus ideas, ajustadas a los espacios escénicos, "cuando alguien crea algo en su mente, es perfecto e ideal, y cuando viene una voz que tiene voto sobre esa idea, tal vez es un poco ceder tu cuestión personal".

La Entrevistada G3 enfrentó ciertas resistencias porque sugirió que su personaje fuera mudo, tanto los directores como sus compañeros sentían que ella estaba complicando el montaje, "¿cómo vas a poner a hablar a un mudo? Nadie sabe las señas", le decían. Pese a las circunstancias argumentó las razones por las que su personaje ("el sastre") tenía esas características.

Como antecedente está que da clases de lenguaje de señas, "yo quería ponerlo en práctica, yo conozco el dolor del sordomudo, porque viven en mundo de silencios y soledades de que a nadie le interese aprender a comunicarse". En el camino de la producción de la obra se resolvió que "la solución era ponerle esa voz de fondo, porque ni siquiera yo sabía cómo iba a hacer para que la gente entienda".

La Entrevistada G3 notaba que existía una especie de preferencia, quizás favoritismo por parte de los directores de Teatro Arawa con uno de los integrantes, puesto que repetía por cuarta vez su experiencia en el taller, "él estaba un poco más alineado al

estilo, entonces él sabía lo que ellos querían, estaba sobre la picada, él tenía ese *know how* que nosotros no”.

La Entrevistada G3 admite que tenía una idea equivocada de su compañero porque inicialmente lo veía como alguien farandulero, impuntual o “engreído”, que “siempre destacaba en lo físico”, de quien no esperaba aportes “a la hora de ponerle cerebro al tema, sin embargo, él me ayudó en mis personajes, incluso es mi voz en la obra”. Cuando fue visible su ayuda, “cuando ya lo vi de veras comprometido, dije “qué chevere, somos un equipo”. Al punto que está agradecida por animarles a participar de la convocatoria del FIAVL 2018, “él era el inquieto, él quería ir a todos los escenarios”, entonces después que le salió una oferta laboral en la ciudad de Quito, ella postuló a Loja, preparó el *dossier* y demás material exigido sin imaginar que clasificarían y que serían ganadores en esa categoría.

Al respecto de “Kevincito”, la imagen era la de “un chico que tenía la vida perfecta, mantenido por sus padres, un chico feliz sin problemas y por ende sin mayor capacidad de percibir o de aceptar los problemas de otros”. Ese prejuicio se debía a que la Entrevistada G3 desde su primera carrera trabajó, “llegaba a las once y media de la noche a mi casa porque trabajaba todo el día después de la universidad”. Esa percepción cambió cuando se dio cuenta que era “un hombre ¡extremadamente emotivo! Y capaz de expresarlo sin vergüenza alguna”. Recuerda que los textos más desgarradores de la obra final eran autoría del Entrevistado G1, aunque tenía dificultad para estructurarlas, ella le decía “vuélvelo a escribir y estructúralo hasta que tú creas que se escuche bien”.

Como parte de sus tareas en la carrera en Comunicación, la Entrevistada G3 aprovechaba su paso en Teatro Arawa para usarlo como contenido, lo que repercutía como difusión del trabajo escénico, “por ejemplo, mis deberes de Multimedia, de televisión, hice un especial del ENTUPE, en el Guasmo, y obviamente el director me da la apertura para entrevistarlo”. Yo decía: “es de la UG, Teatro Arawa, quince años, ¿en dónde hemos estado nosotros que no sabíamos que eso existía?”.

Ese aporte también se dio cuando ella y otros talleristas se dedicaron a difundir la convocatoria de algún nuevo taller, “nos metimos al tema de redes sociales, de alguna manera quisimos colaborar”, en esas circunstancias algunos colegas le dijeron: “oye tú has estado ahí, ¿en serio?”.

La falta de difusión de las actividades realizadas por Teatro Arawa se debería a la localización de su facultad, en la ciudadela Quisquis, lleva a que sea un mundo aparte del campus central de la UG, “nadie va a FACSO porque es lejos, peligroso, a veces las

autoridades de turno sólo van cuando hay reuniones, hay menos interacción entre facultades”. Por otro lado, porque sus colegas de clase no tienen mayor apego con el teatro, su tendencia es hacia el ámbito audiovisual, es decir que preferían asistir "a los *casting* para cortometrajes, para la película, para lo que sea”. Quienes supieron que la Entrevistada G3 estaba en el taller, "era porque habían intentado ingresar pero se habían salido porque no les daba el horario".

Es importante destacar que espacios como ENTUPE posibilita que los talleristas se relacionen con otros jóvenes vinculados al teatro universitario, "de alguna manera hemos sido anfitriones en el apoyo, en la logística, hemos conocido gente y nos hemos acercado”. Esas conexiones "genera respeto por este teatro universitario" y potencian una red universitaria en la que se comparte información sobre participaciones en el extranjero, "creo que hemos formado bases, los que están saliendo serán quienes les tocará un poco dar la mano a los que estamos todavía por acá”.

Si bien a la Entrevistada G3 no le motiva el prestigio que pueda alcanzar en su rol de actriz, el teatro "es lo que logra a mí sacarme suspiros, es algo por lo que yo lo haría gratis, lo haría 24/7. Yo creo que eso es pasión”. Considera que su involucramiento con Teatro Arawa no ha tenido mayor repercusión en su espacio universitario, "nadie me reconoce, por decirlo así, en mi facultad por el tema de que muy pocas personas saben que yo he participado y que ganamos en Loja”, dice en referencia al premio que le otorgaron a su grupo Hipocenteatro por *Frágil trasbordo de un reflejo*, la mejor obra de Teatro Juvenil, en el FIAVL 2018.

Hipocenteatro es el nombre que asumieron al concluir su trabajo escénico en Teatro Arawa que estaría habilitado para participar en festivales "porque no podíamos ir con un nombre de taller universitario 2016, por eso surgió el nombre, para tener llegada, pero todavía somos Taller UG”.

El FIAVL 2018 abrió una gran oportunidad para que se conozca el teatro universitario, "teatro juvenil que llaman ellos” y los procesos estructurados que permiten tener productos que necesitaban una plataforma de circulación más allá de lo interuniversitario. Ese premio dio un “espaldarazo” en Hipocenteatro, "justamente hemos aplicado a un par de festivales pagados, obviamente son sólo sueños, vamos a ver qué pasa”. En tanto, para junio 2019, el elenco planea hacer funciones de su ópera prima en el auditorio de la Alianza Francesa de Guayaquil, "con el apoyo de los directores”, y quizás presentarse en Quito.

4.4.4 G4 | Teatro Katharsis

De 22 años, graduado de la carrera de Administración de Empresas de la UPS, es ingeniero comercial con mención en Comercio Exterior; actualmente trabaja en el Banco del Pacífico, se desempeñó como cajero, luego lo derivaron al área de control de pagos en el departamento de Finanzas, donde lleva cuatro años de labores.

La cercanía de una institución académica a su domicilio fue lo que determinó que opte por la UPS, ubicada en el sector sur de Guayaquil. Una vez matriculado y habiendo obtenido una beca del 100%, exploró las oportunidades ofrecidas por la UPS, fue así que se enteró del grupo de Teatro Katharsis.

El primer acercamiento con el director de Teatro Katharsis, Gabriel Gallardo, se dio cuando el Entrevistado G4 estaba en el preuniversitario, allí manifestó su interés por integrar el grupo de teatro, sin embargo para ser admitido necesitaba completar un taller de iniciación, que "era un requisito", que para ese momento no estaba abierto.

La formación que había recibido en el grupo religioso tenía puntos en común con las enseñanzas de Teatro Katharsis porque "la base la técnica va a ser la misma", es decir, practicar la dicción, desarrollar la comunicación no verbal para solucionar "sobre la picada alguna situación" y el movimiento corporal para evitar hacer daño al compañero. Sin embargo destaca la insistencia en la disciplina que les marcaba su director y el nivel de compromiso adquirido con el elenco, porque varias personas dependían de su presencia, "seas protagonista, seas antagonista, seas el chico de las luces, el que abre el telón, toda persona es importante" dentro de una producción.

Esperó casi un semestre antes de poder realizar el taller, sin embargo el director le había dado su consentimiento para asistir a las reuniones y ensayos de Teatro Katharsis, con lo cual tenía familiaridad con el elenco. El taller que dura tres meses lo realizó junto a 20 o 25 estudiantes, cantidad que fue aminorando a medida que avanzaban los días, porque "no tenían el tiempo suficiente, por a o b motivo tuvieron que alejarse del teatro". En la etapa final de taller quedaron diez personas quienes se presentaron al examen que consistía en la ejecución de un monólogo basado en un poema del dramaturgo José Martínez Queirolo y de una obra de creación colectiva o individual.

Al Entrevistado G4 le tomó dos días escribir la obra que presentaría su grupo; era una comedia la cual fue bien vista como propuesta ante "los antiguos", es decir, por el elenco de Teatro Katharsis que funge de jurado durante el examen final, son quienes ponen en valor

el potencial de la obra, "dijeron sabes que puede pegar", además evalúan "nuestra disciplina o de cómo nosotros nos habíamos manejado en el escenario".

Es importante destacar que de las diez personas que aprobaron el taller solo permaneció el Entrevistado G4 junto a Teatro Katharsis, pues los demás adujeron que necesitaban preocuparse de sus responsabilidades académicas, para otros, lo prioritario era buscar un empleo, "los motivos son variados, poco a poco fueron alejándose del grupo hasta que ya no regresaron".

Los horarios del taller se acomodan al horario del estudiantado, es el director a quien a veces le toca replantearse si el taller se dará en la mañana o en la tarde. Durante las tres horas diarias que compartían en las sesiones del taller, lo más complicado era la dinámica de memoria emotiva, "consiste en identificar la emoción que necesitas transmitirle al público y llegar a ella basada en experiencias previas". Dice que no era ni sentimental ni empático como para soltarse con las demás personas por lo que le sorprendía ver a sus compañeros llorando.

Además en la experimentación de esa herramienta entendió que la memoria emotiva era "una poción mágica se te puede acabar", que no se puede explotar todo el tiempo, "lo interesante del ser humano es que todo es relativo, un sentimiento de dolor como puede ser el perder a un ser querido de pronto se puede transformar en añoranza y termina en nostalgia".

Otro ejercicio del taller era la construcción del personaje, "puede ser una creación completamente tuya" o bien el director les daba pautas "te dice necesito que hables de una forma mucho más gruesa, mucho más rápida" para caracterizar de mejor manera y en cada función. Lo ideal era salir de la zona de confort al asignar unas características que como actor estarías dispuesto a ejecutar para contribuir en el análisis del personaje.

El hecho de ser becado en la UPS significaba una fuerte presión para el Entrevistado G4, especialmente porque dependía económicamente de sus padres, quienes inicialmente cuestionaron su participación en Teatro Katharsis, cuando les dijo que quería hacer teatro le respondieron "espérate, pero si vas a poder con todo". En el día a día se enfrentó con complicaciones, entre jornadas de ensayo, sustentación de proyectos o lecciones en el aula, "tenía en la cabeza que no había estudiado, y eso es un impedimento psicológico para ti como persona y para tu personaje".

Ser parte de Teatro Katharsis volvía peculiar al Entrevistado G4, por ejemplo en el aula tenía la fama del "labioso del curso, él que tiene el don de la palabra, esa labia barata, labia del teatro", eso llevaba a que recaiga sobre él la responsabilidad de hacer las

exposiciones, sus colegas le decían 'tú te inventas algo, si igual tú haces teatro' a pesar que él les advertía que no había podido estudiar y que no estaba en condiciones de exponer.

Mientras que cuando salía de escena los comentarios de sus colegas o profesores lo encontraban irreconocible, porque en el salón de clases era callado, era de los que pensaba mucho antes de hablar, "en cambio la luz que te da el teatro es que puedes hacer todo, puedes jugar, puedes ser tú mismo".

Teatro Katharsis, anualmente, es parte de una Caravana Cultural que se organiza en las diferentes sedes de la universidad, a nivel nacional. Participó en 2015, eso le facilitó involucrarse con el elenco y acompañarle en giras a Cuenca, Quito o Latacunga; en esos viajes la UPS pone a disposición su bus y les facilita la estancia en casas salesianas. Como iba en representación de la universidad, le tocaba obtener permisos para cumplir con tareas a destiempo, "tú juegas con las palabras y tus profesores, te dicen ok, sabe qué me presentas el proyecto después".

El ambiente de compañerismo con el elenco permitieron que el Entrevistado G4 se integre rápidamente en Teatro Katharsis, "creo que hubo esa apertura para que yo ingresara", sabía lo que les gustaba o no, siempre se mostraba comprometido con el trabajo, no ponía pretextos. Cuando fue aceptado el elenco de Katharsis estaba conformado por Ángel, Cristian, Katherine, Karina, Pamela, Karen y Kenneth.

En los primeros ensayos el Entrevistado G4 tendía a acomodarse en algún rincón o se encerraba en el camerino para no ser visto ni escuchado, allí repetía su texto rigurosamente "porque no quiero quedar mal", sin embargo, sus compañeros lo buscaban para animarlo a mostrarles su actuación o le daban herramientas para mejorar su *performance*.

El grupo de teatro acostumbra a tener preparado al menos un montaje, cada año se hace una planificación, en este 2019 Teatro Katharsis cumplió 10 años por lo que se está organizando un festival para mostrar obras nuevas y desempolvar otras que a "la gente les encanta".

En otros momentos, la misma universidad le solicitaba al grupo que realice alguna presentación "obviamente con un tiempo de anticipación prudencial" que les permita prepararse pues "no se puede tomar las cosas muy a la ligera, ese es el equivalente a un pecado capital" porque existen varios factores en juego, "el tiempo del elenco, lo difícil que va a ser crear la obra, la ambientación, el escenario, tienes que verificar las luces, ver cómo puedo trabajar".

Después de elegida la obra, el director da las pautas de lo que hay que hacer al respecto del escenario, vestuario, personajes, pues no es lo mismo imaginar que interpretar

el personaje, de allí se determina el elenco, en ese momento comienzan los ensayos, espacio donde se vive el proceso creativo del grupo.

Cuando el Entrevistado G4 ingresó a trabajar al banco tenía menos tiempo para cumplir con las responsabilidades asumidas, hubo ocasiones en que llegaba “cabisbajo y bajoneado” a los ensayos, sin embargo sus colegas del elenco “nunca se quejaban, nunca hubo un comentario grosero” por causa de sus ausencias en los ensayos o por los atrasos en el día de la presentación, “a veces así me tocaba, yo iba a trabajar, y saliendo de mi trabajo yo me iba a presentar”. Sabía que era difícil y cansado trabajar con ese estado de ánimo, pero a pesar de todo, “siempre fueron comprensivos”.

De otro lado, los ensayos eran motivos de algunas fricciones en Teatro Katharsis pese a que su director siempre puntualizó que “se deben al grupo de teatro”, es decir, que cada quien debía encontrar una manera para evitar atrasarse, en últimas circunstancias avisar con suficiente anticipación que faltaría para reprogramar, por ejemplo “si tengo la función a las seis, a las 12 estoy mandando el mensaje: Profe, sabe que voy a tardarme una hora en el trabajo”.

Antes de la función, aparecían tensiones en el elenco, cuando se escuchaba “primera llamada” o cuando el director decía “voy a hacer entrar a la gente”, algunas personas explotaban porque le habían cambiado su vestuario o porque estaba arrugado, otros, porque les dañaron el maquillaje.

En Teatro Katharsis se sabe de antemano que cuando es el (re)estreno de una obra quienes no vayan a actuar se harán cargo de la producción, “eso lo tenemos asumido”. Todos saben lo que se hace sobre el escenario. Al respecto de los tiempos de preparación de su repertorio, menciona que si se trata de una función pequeña “con un mes o mes y medio ya está”, siempre que la disponibilidad de los integrantes permita ensayar continuamente “porque si el elenco solo puede martes, jueves y sábado, dos horas al día, te vas a tardar más”, o sea que al alternarse los días son altas las probabilidades de olvidar lo repasado o hecho en escena.

La recaudación que se consigue en cada función pasa al patrimonio de Teatro Katharsis como fondo para sus producciones, de ese monto “se nos retribuye un porcentaje de ganancias en base a las ventas y por el trabajo artístico que hacemos”. El Entrevistado G4 afirma que no se trata de un pago sino de “una pequeña retribución o ayuda que incluso sirve para descontarlo de la movilización, alimentación en momentos de ensayos”. Por lo general,

cada persona tiene que vender treinta entradas si hace parte del elenco, si está en otro roles pueden comprometerse a vender diez entradas.

Acerca de las estrategias de venta de entradas que pone en práctica para contribuir a completar el aforo de 300 butacas, en el auditorio de la UPS. Admite que Guayaquil era una ciudad que no gustaba del teatro hasta que surgió una "ola de los microteatros, la gente está asistiendo más, date cuenta del *target*, gente joven que ahora consume teatro". El Entrevistado G4 usa el *Whatsapp* como un medio para viralizar la publicidad de las obras, cuando le piden información adicional él les explica "en qué se basa, obviamente sin hacer *spoilers*".

Sus principales clientes son personas de su círculo laboral con quienes pone en práctica la caracterización del personaje como un anticipo "el secreto está en saber vender la obra, darle al público-cliente una pequeña probada de lo que va a ver". El moverse en su circuito laboral le evita desplazamientos para ir a entregar entradas en otros rincones de la ciudad lo que significaría una logística compleja con sus horarios de trabajo, aunque hubo varias ocasiones en las que le dijeron que comprarían en boletería, "y efectivamente iban, llevaban a las hermanas, a las mamás, a las enamoradas".

Cuando los colegas de trabajo de Luis no estaban interesados en asistir a la obra, le remitían la publicidad a terceros, expandiendo así la colaboración para la venta, "un mes antes de una obra tenía mensajes de *Whatsapp* de números desconocidos". Siempre enfatizó a sus amistades que no se trataba solo de un apoyo económico sino que él necesita de su presencia y crítica.

Sobre el director de Teatro Katharsis, comenta que se siente muy cómodo, "si bien no estoy dando el ancho de lo que se necesita", lo ve como alguien que va a encontrar las palabras adecuadas para decirle sin hacer que se sienta mal. No es un director que llega a decir qué hacer y luego desaparece, sino que más bien llega un poco antes para hablar sobre tu personaje o al final de los ensayos les da una retroalimentación. Además lo desafiante que era actuar junto a su director porque teme desconcentrarse en escena ya que Gabriel "tiene un don para improvisar super grande".

El director constantemente dice "no se queden con lo que se les da en el grupo si pueden buscar otro lado de aprendizaje, háganlo", incluso si se convoca para alguna capacitación en la ciudad, el grupo gestiona apoyo para que los interesados de actualicen, "tú nunca dejas de aprender".

El Entrevistado G4 menciona que el taller de iniciación de Teatro Katharsis es una introducción que abre la puerta para que jóvenes como él exploren las bases del teatro y que

si asumen el compromiso luego se integren al elenco "donde las papas queman" porque en el taller "nunca te explican los nervios previos a escena, el sentimiento que te llena cuando dicen tu nombre tú sales y te aplauden".

Así mismo, consecuentemente con su experiencia supo que se habían potenciado sus habilidades emocionales, "he desarrollado un sentido de empatía demasiado fuerte", es más cuidadoso con sus palabras y la forma en la que las dice para evitar herir susceptibilidades o malas interpretaciones. Considera que su memoria se ha agilitado pues se aprende más rápidamente los libretos. Está consciente que con la práctica en Teatro Katharsis se siente pleno, especialmente porque trabaja con gente comprometida, que conoce todas las técnicas, "que son bastante talentosos", lo que garantiza calidad en las obras que decidan poner en escena, por lo que comprende que debe "estar a la altura de ellos" aunque sea el más joven del elenco y aunque Guayaquil "sea un medio tan artísticamente complicado de resaltar".

4.4.5 G5 | Teatro Katharsis

Economista graduado en la UG, tiene 32 años, se vinculó con el grupo de teatro Katharsis entre 2011 y 2013. Los recuerdos de su paso por el taller de teatro son difusos. Dice que una amiga de la escuela llamada Karina, quien era parte del elenco de Katharsis, él dirigió su atención en el taller, ella "siempre subía fotos en Facebook de las obras en las que participaba" y un día compartió una publicación donde se convocaba a un taller de teatro inicial. Tiempo después Karina se separó también del grupo, "ya es mamá, tiene otras prioridades".

Según el Entrevistado G5 existían "varias versiones del taller", es decir unos que duraban tres meses y otros intensivos de un mes. Cuando se inscribió en el taller en Teatro Katharsis, realizó un pago de 50 dólares, en esa "época los impartía Ángel Bayona, todo el tema de expresión corporal lo daba él" con el apoyo de Cristian Ríos, por lo que no solía ver al director del grupo Gabriel Gallardo.

Estaba en un momento de mi vida en el cual necesitaba oxigenar mi mente, de la rutina que representaba mi trabajo, trabajaba entre el 2011 y 2013, que fue cuando empecé en Katharsis, trabajaba en el sector público, directamente dentro de la Cartera de Pesca, antes de eso ya venía trabajando con ellos de manera indirecta, y es otro mundo, es un mundo de saco y corbata, de manejar los protocolos cuando tienes reuniones con ministros, subsecretarios, etc. Entrevistado G5 (2019) Katharsis. Guayaquil: 30 de junio.

Es importante destacar que la motivación por el teatro solo despertó en su vida profesional, pues durante el colegio Jimmy era introvertido, no le interesaba integrarse en las agrupaciones de teatro o en los clubes de periodismo o pintura como si ocurría con un colega suyo, Daniel, "era uno de los más entusiastas porque siempre tuvo ese tema artístico y hoy en día se dedica a eso, vive de eso", y estudia en la UArtes.

El Entrevistado G5 dice que lo que llamaba su atención era la fotografía, sin embargo no decidió inclinarse por esos temas. La trayectoria formativa fue irregular, él se proyectaba estudiando Ingeniería Multimedia en la ESPOL, pero desistió, luego hizo el preuniversitario en la UCSG para Comunicación Social, "me inscribí por presión de la gente que me rodeaba, que me decía tú no deberías estudiar esto porque capaz que puedes dar para otras cosas", hasta que optó por estudiar Economía, en la UG, esa carrera se diferenciaba de otras afines como Ingeniería Comercial o Contaduría Pública, que él "siempre lo odié y de hecho lo sigo odiando" pues era una tradición en su familia.

Entré a ESPOL y vi que no era el ambiente en que quería estar porque pasaba metido todo el día ahí, había pasado en el colegio, estuve los seis años sosteniendo una beca, como que era muy estresante mantener el ritmo, y acá en ESPOL también, ingresé de hecho con una beca parcial y vivía ahí todos los días. Vengo de un hogar con una madre soltera, tengo una hermana mayor, no me veía otros cuatro o cinco años sin poder ayudar a mi familia, descarté eso, buscando el plan B que no lo tenía, quedé en la segunda calificación de todo el curso de Comunicación Social, pero no opté por inscribirme tampoco, y pasé un año sabático porque obviamente ya se me pasó el tiempo de inscribirme en la universidad, hasta que terminé en Economía en la Universidad de Guayaquil. Entrevistado G5 (2019) Katharsis. Guayaquil: 30 de junio.

Ese proceso de decidirse por una carrera determinada llevó a que desarrolle habilidades de escritura, recuerda que en su segundo o tercer año consiguió un empleo en una consultora, allí aprende técnicas de escritura, de manejo de lenguaje especializado en políticas públicas como parte de sus tareas cotidianas de redacción de artículos e informes. Su vocación por la escritura fue una ventaja al momento del taller de Katharsis, para aprobarlo se realiza una especie de examen que es una puesta en escena individual de un poema de José Martínez Queirolo y un sketch trabajado grupalmente.

Al respecto del *sketch* que titularon Por Suerte Desunidos, su grupo, de cuatro integrantes, le dio ideas para que Jimmy terminara de estructurar un guion, "armamos una historia simpática, creería que mayor impacto generó y Gabriel quedó bastante satisfecho"; habían coordinado que durante las últimas semanas de ese del taller se encontrarían un par de horas diarias para concretar su montaje. En el *sketch* se empleaban recursos de la comedia sin necesidad del doble sentido, un "humor bastante sano, que es muy característico de Teatro Katharsis".

Ese taller de Katharsis fue el último taller que realmente dio un fruto que trascendió hasta hoy en día. Porque de ahí hubieron otros dos o tres cursos adicionales pero no tuvieron el desempeño. Aparte de eso algo importante que utiliza Katharsis en estos talleres explora la parte dramática con los poemas que realiza, no todo se hace polvo, donde te dan la libertad de elegir un poema en el cual puedas tu mismo hacer una puesta en escena, la producción y todo este tema. Entrevistado G5 (2019) Katharsis. Guayaquil: 30 de junio.

Quienes se habían inscrito en el taller de Katharsis pertenecían a la misma UPS, excepto "realmente era el bicho raro, porque todo el mundo se conocía ahí", la diferencia también era etaria, él era mayor, tenía 26 años, "cogía llegaba al taller, terminaba y me iba porque, todos eran de la misma carrera, del mismo curso, no soy de andar hablando de golpe con un extraño".

Si bien la cantidad inicial que se inscribió no fue la misma que llegó al final del proceso, según el Entrevistado G5, "puede ser que hayan terminado doce personas, en el transcurso del taller se fueron yendo", se intentó hacer una puesta en escena entre el elenco de Katharsis y quienes habían aprobado el taller pero las circunstancias fueron adversas.

Katharsis tiene la política que tú para formar parte del grupo tenías que presentarte ante el público, era como tu graduación, de ahí te podían decir "kathártico", luego que termina el taller hubieron personas que no siguieron porque obviamente se le cruzaba con sus actividades, y terminó con un grupo crearía de unas 7 personas. Recuerdo que Gabriel ya tenía un elenco lo suficientemente grande para montar la obra De cómo un rico entró al reino de los cielos, y se empezó a trabajar sobre eso con las personas del taller más las personas de Katharsis, luego el tiempo pasó, los chicos entraron a clases, cada quien siguió su rumbo, no se terminó de hacer el montaje porque básicamente se descompletó el elenco. Entrevistado G5 (2019) Katharsis. Guayaquil: 30 de junio.

La UPS tiene como política institucional patrocinar a Teatro Katharsis, antes de un montaje el director envía un presupuesto general, de cual un 50 por ciento es cubierto por la institución educativa, la mitad restante se cubre con fondos recaudados de la taquilla o por autogestión del elenco, "pueden ser contribuciones en especies. Llevo mi propio maquillaje, no tengo que hacerme un vestuario sino que lo consigo yo mismo".

Como contraparte el elenco está llamado a atender las solicitudes de la UPS ante la necesidad de su participación en actividades culturales. Ocurrieron ocasiones en las que el elenco recibe un encargo que debe ser ejecutado en menos de una semana, sumado a que Teatro Katharsis se caracteriza por hacer montajes grandes de obras que duran al menos una hora, es decir que en su repertorio "los *sketch* no están a la orden del día, toca montarlos".

La universidad tiene lo que se llama Miércoles Culturales, son abiertos y gratuitos a la comunidad universitaria, o a veces llevan a colegios o asilos dentro de la universidad, es una política de la UPS, tengo entendido que Gabriel Gallardo lo trajo a la universidad porque en el ESPOL se hacen los Lunes Culturales. Donde cada grupo cultural, porque la universidad tiene algunos, tiene asignado un miércoles, en cada mes, el grupo de teatro tiene asignado sus días, el montaje que esté activo en ese momento se presenta y si no ha habido un montaje se preparan un sketch. Entrevistado G5 (2019) Katharsis. Guayaquil: 30 de junio.

Sobre la creación colectiva en Teatro Katharsis, resalta que “tradicionalmente se utilizan los guiones establecidos” pues esa técnica “obviamente te demanda un esfuerzo adicional”. El proceso de la única obra creación colectiva que tiene libreto les llevó dos semanas, su duración fue de 20 minutos. Dicho proceso involucra que primero se identifique una idea, segundo que un conglomerado esté convencido de poder aportar ideas y que finalmente la persona encargada de estructurar el libreto realice un trabajo adicional.

Recuerdo que iba a asistir una entidad de drogas y el departamento de Cultura exigía que la temática sea un tema de drogas, era como que hoy te hacen el requerimiento y la función era dentro de tres días, recuerdo que hicimos una sesión entre todos para ponernos a pensar que íbamos a presentar, terminamos haciendo algo de creación colectiva, pero nos quedó bien. Lo fuimos haciendo en caliente, actor aquí, actor acá, partimos de una idea, la situación era una familia de hermanos con sus respectivas esposas que tenían que discutir un premio de lotería entonces se les asignan los roles y cada persona va aportando en función del momento y tiene una gente externo que va direccionándolo pero te puede salir cada cosa, esto de aquí no encaja y tratas de rescatar en el guion lo que tú veas que pueda servir y luego lo vas complementando con el humor que el guionista pueda aportar. Entrevistado G5 (2019) Katharsis. Guayaquil: 30 de junio.

En la transición del taller al elenco de Teatro Katharsis no sintió ningún cambio pues “hay un proceso de aprendizaje hasta hoy en día que lo sigo teniendo después de cinco años”, especialmente porque el directo les ha recomendado servir de ejemplo a quienes se unen al elenco y siempre compartir responsabilidades para una buena organización y desempeño.

Gabriel si tiene la política de decir ustedes son los más “antiguos” me tienen que poner el ejemplo o tienen que direccionar a la gente o tienen que organizarla y siempre nos ha inculcado de que seamos autosuficientes, el grupo mismo se ordena para poder hacer sus escenografías, producir sus sonidos, organizar sus luces, todo realmente lo realiza el grupo. Por ejemplo Ángel maneja las directrices de escenografía, yo cumplo con el rol de ayudar a Gabriel con el tema de los presupuestos de las obras, también tengo esa habilidad para crear la escenografía, y Cristian es como el brazo derecho de Gabriel en dirección, todo el resto del elenco apoya, pero siempre bajo las macro direcciones de estas personas. Entrevistado G5 (2019) Katharsis. Guayaquil: 30 de junio.

Dentro del elenco, el vínculo que más se ha fortalecido es el que tiene con Cristian Ríos, pues “él ejerció mucho el rol de profesor” en el lapso del taller, posteriormente le invitó a hacer una obra que se llamaba 75 puñaladas, fue una experiencia de colaboración mutua ocurrida en 2015, año en el que Teatro Katharsis pasaba por un altibajo, “en la que el grupo no tuvo muchos integrantes activos”.

Lo veía a Cristian como una figura sobre la cual podía seguir aprendiendo obviamente porque tenía más experiencia que yo. Con él si desarrollé una afinidad mucho más fuerte, me invitó a formar parte de la obra, él y yo, hasta que después Gabriel se pudo involucrar en la dirección afinando los temas del montaje, pero todo lo que es la producción la manejamos entre él y yo, incluso con financiamiento propio. Fue una época en que el grupo tuvo un bajo bastante severo porque habían muy pocas personas, no se estaban haciendo obras, y había la necesidad de hacer algo. Está esa sensación que cuando tú haces teatro, está esa energía que es tan linda que quieres seguirla sintiendo, entonces ya se convierte en una necesidad de estar sobre las tablas. Entrevistado G5 (2019) Katharsis. Guayaquil: 30 de junio.

El nivel de compenetración que logró dista de otras oportunidades en las que ha percibido falta de compromiso en el elenco, piensa que la heterogeneidad de edades podía ser un factor determinante de las prioridades a la hora de tratar de ir a un ensayo, por eso "he dicho que siempre debe mantenerse la línea de respeto es algo muy importante".

En otros montajes mucho más grandes en los cuales si ha habido mucho más gente en la cual debe estar presta a colaborar, si sentí esa gran diferencia, porque por ejemplo en la obra El País de los Sinceros, que era la tercera gran obra en la cual iba a estar junto con Katharsis, era un elenco como de ocho personas, allí se agregaron personas de un taller que había habido, si pasa que tú sientes que hay personas que no están muy comprometidas, o que tú vas a un ensayo y la persona no llega, terminas tú diciendo pudiese estar haciendo algo más productivo. Entrevistado G5 (2019) Katharsis. Guayaquil: 30 de junio.

Para el Entrevistado G5 el respeto es necesario "sobre todo para gente que no es tan miembro del círculo íntimo del grupo" pues según él cuando se desarrolla un sentido de camaradería aparecen "otros estándares en el tema del trato", por lo que a una persona "totalmente nueva no la puedes tratar de la misma forma tan distendida". Sin embargo la preocupación mayor es velar por la permanencia de nuevas/os integrantes una vez finalizado el proceso del taller, las personas deben poder experimentar la sensación de "vivir el tablado, vivir la función" así como de hacer parte en los proyectos de nuevos montajes para que se solidifique su integración.

Al menos yo a las personas nuevas en el grupo trato de tratarlas bien, es importante mantener a la gente motivada para que continúen en el proceso porque lo que ha pasado en el proceso en los últimos tres talleres que ha habido es que la gente no sigue, no hay una motivación después de la gran presentación, tanto así que no han habido esas grandes presentaciones que acostumbraban a ser los talleres, la última fue precisamente en la que yo estuve y creo que es una motivación bien grande, en mi experiencia personal la energía que te da el público cuando tú te presentas es una sensación difícilmente comparable. Entrevistado G5 (2019) Katharsis. Guayaquil: 30 de junio.

Estar en teatro es un "costo-oportunidad porque sacrifico parte de mi tiempo por hacer una actividad que me encanta". Tiene una profesión y un estilo de trabajo muy flexible, no tiene la presión de estar en una oficina ocho horas continuadas ni marcando asistencia, eso le facilita que si hay una presentación en la tarde pueda organizarse, esa ventaja laboral "es parte de lo que me ayuda a seguir en esto".

Creería que si que es mi ventaja, Angel que tiene un trabajo en el ministerio de Ambiente igual tiene horarios rotativos, pero siempre hace el sacrificio para poder participar, ya es una cuestión de decisión de cada uno, de cuanto quiere exigirse para poder seguir formando parte. Hay gente que ha estado en el grupo que empieza a trabajar y tiene que desconectarse completamente porque no puede, tiene que sacrificar algo, la gente que estudia, trabaja la tiene complicada. Entrevistado G5 (2019) Katharsis. Guayaquil: 30 de junio.

4.4.6 G6 | Grupo de Teatro ESPOL

La Entrevistada G6 asiste a su madre en una fundación llamada Banco de Alimentos, eso le da flexibilidad para poder asistir al taller de teatro de la ESPOL, cada lunes, martes y miércoles. En ese trabajo diariamente recolectan alimentos donados por empresas de la ciudad "y lo que hacemos es dárselo a un precio muy económico a diferentes tipos de instituciones".

Es madre soltera a sus 25 años, dice que el apoyo de su familia es incondicional, "están encantados y saben que esto es algo que a mí me gusta desde niña", especialmente con el cuidado de su hija, que tiene cinco años, "mi mamá a veces me la mira cuando tengo presentaciones, los fines de semana por ejemplo ella se queda con la bebé". El respaldo es tal que la van a buscar a la salida de sus ensayos, su padre está "orgullosísimo de lo que hago, es de los primeros en aplaudir así tenga un papel chiquitito".

Cuando estaba en la escuela la llevaron a ver una obra del colegio Célestin Freinet, "que ellos mismos habían creado, yo me quedé fascinada, ahí fue que descubrí, esto es lo que yo quiero hacer". Esta experiencia significativa marca una ambición, no quiere ser una actriz de televisión, de programas rosas, lo que le interesa verdaderamente es que "muchos chicos descubran eso viéndonos a nosotros, digan eso es lo que yo quiero".

Integra el Grupo de Teatro ESPOL desde junio de 2018, recuerda que su vinculación con el teatro primero se dio en un curso ofrecido en El Altillo, que se impartía una vez a la semana, donde daban pequeños consejos, además de improvisación, talleres de relajación y yoga para conocerse a sí mismos, "ahí estábamos un tiempo, pero el programa no avanzó así que nos retiramos".

Luego un compañero le contactó para avisarle de la oportunidad en la ESPOL, "fui en cero, no sabía con qué me iba qué esperar. Tuve que llenar la solicitud, dar una audición, dar una prueba de ortografía, de lectura, y de actuación". Una vez que el "licenciado" refiriéndose al director Johnny Shapiro le respondió que pertenecía al grupo comenzó a recibir clases, María Fernanda sabía que se trataba de una muy buena oportunidad "sin mayores pretextos".

En el día a día, ella se siente cómoda con el elenco, al ser "parte de un conjunto de personas que nos gusta lo mismo", con un maestro que es "casi como un padre para mí", dentro de un ambiente de "mucho compañerismo" donde "no es que van actores profesionales" sino "chicos que nos gusta", a quienes se les da la oportunidad de subir a un escenario, de poder perder el miedo escénico, de poder hablar con un público en las múltiples presentaciones que tendrán.

El grupo realiza giras en colegios fiscales o particulares de la Costa y de la Sierra, así como en centros de rehabilitación, "lugares donde se necesita que llegue el arte más que todo el ser humano que tal vez está necesitado de algo que le dé una esperanza". En las giras, la ESPOL asume la alimentación y el transporte del elenco como apoyo institucional. Aunque no se trata de una entrega física de dinero "es muy grande la ayuda porque clases de actuación valen 200, lo mínimo 150 dólares".

En lo personal, ahí me he sentido realizada al momento en que les veo la sonrisa de un niño, que yo veo que está viendo algo diferente y que es algo diferente al tema de familia, los problemas familiares, al tema de su barrio, al tema tan tan feo que ahora vive la ciudad; creo que es un escape de la realidad y que ellos nos ven y nos admiran. Para mí ahí ya se cumplió mi propósito por el cual yo estoy asistiendo. Entrevistada G6 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 13 de Noviembre.

El grupo además participa de festivales como el organizado por Teatro Arawa, de la UG, pero quizás el mayor aliado sea el elenco de Teatro Katharsis, en la UPS.

Hemos visto a los chicos actuar y hemos tenido la oportunidad de presentar también en su teatro. Con ellos tenemos una relación más que con nadie, y con ellos nos conocemos mucho, somos amigos. Los dos maestros se llevan, tienen una buena relación y hemos tenido esos intercambios de ideas, de pensamientos y de técnicas. Entrevistada G6 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 13 de Noviembre.

Su motivación para ingresar al taller era básicamente aprender porque "el actor siempre tiene que instruirse en realidad en todos los campos educativo", pero es consciente que se está educando para ser una mejor persona y poder obtener su título, sabe que "el maestro Shapiro da un certificado como maestro, es decir que somos estudiantes de él".

El taller se estableció en horario de cinco a siete de la noche durante tres días seguidos, sin embargo cuando se está próximo a una presentación suelen extender sus ensayos a los jueves y viernes.

Primero pasamos por la oficina saludando al director, esperamos que sean las 5 exactamente, máximo 5 y 10 por ahí estamos entrando al teatro. Una vez dentro del teatro escuchamos al maestro que es lo que tiene pensado, si tiene algún proyecto, las últimas noticias que tenga. Si tenemos alguna presentación tendremos que caracterizarnos ya como el personaje como para ya estar dentro del personaje; si nos quedamos en la última escena o si es el comienzo de alguna obra, continuamos y comenzamos a actuar. Repetimos las escenas hasta pulirlas. Entrevistada G6 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 13 de Noviembre.

Está consciente que cada quien debe dar su tiempo para perfeccionar el personaje que le fue asignado. Sobre todo porque el director del grupo es estricto y meticuloso "nos enseñan a caminar con tacones a las chicas, hasta un poco de etiqueta social, porque muchas no sabemos muy bien ser muy femeninas". Al director "le da coraje, a veces quiere ahorcarnos" porque en elenco no vocalizan correctamente o porque sus movimientos son torpes y pierden la postura. En los ensayos no solo reciben *tips* sobre actuación y dirección

escénica sino que realizan ejercicios de meditación, "el profesor es muy duro. Si hacemos algo mal si nos equivocamos él está ahí constante".

En el proceso del taller, su director les enseña literatura, política, "muchísima ética" y cultura general para nutrir los debates en el grupo. Existe mucha aceptación entre sus colegas pese a que son personas de diferentes culturas, posición política, "tenemos chicos que son muy capitalista, chicos comunista y se arma el debate y a veces se quieren halar los pelos".

Porque eso es el artista, el artista es aquel que está encargado de cultivarse, siempre a nivel de la historia mundial, siempre el artista ha sido el que básicamente, el que ha podido dar ese grito; de decir esto está bien; el sistema está bien, el sistema está mal, el sistema está corrupto, este lado está bien y eso es lo que nos está enseñando tener esos ideales del arte no privatizarlo, sino de que llegue a todos. Entrevistada G6 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 13 de Noviembre.

El rol de su director es fundamental pues ayuda a que se cohesionen, refuerza la confianza en el elenco y el respeto por la diversidad, "trabajar en grupos es muy complicado, a veces hay chicos que estamos de acuerdo, chicos que no, estamos mezclados, porque hay chicos de ESPOL, chicos externos de diferentes rincones de la ciudad".

Es la convivencia la que permite hacer a un lado el miedo de tratar con personas desconocidas "cuando ya nos comenzamos a conocer, ya pasa esto, eso es lo que el profesor ayuda a unirnos, nos trata a todos por igual". El tratamiento igualitario que establece el director permite que en el grupo no se den preferencias, "puedes tener dos, cinco años ahí, es lo mismo que el que tiene un día, si el que llegó un día actúa bien, pues es casi al mismo nivel que los otros".

Como en toda dinámica grupal, se dan días en los que el grupo es más sociable pero en general, dice la Entrevistada G6, "nosotros estamos bastante acoplados". Además la relación con el director es tan próxima que llega a contarle sus problemas personales, confía en su sabiduría, "es mi consejero y yo he optado por seguir sus consejos".

Con mis compañeros la relación es muy buena, nos llevamos bien, nos bromeamos. A veces me piden consejo, yo les pido consejo. Tenemos un ambiente bastante bonito; yo en lo personal me siento bastante incluida. Con el director no cruzamos nunca la línea del respeto. Entrevistada G6 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 13 de Noviembre.

El director no usa un método específico, no es como otros maestros que se "enfrascan" en una línea teatral, su estilo es hacia la espontaneidad.

El profesor es una mezcla de conocimiento. Él no se guarda nada, todo lo que él sabe trata de transmitirlo. Hay cosas que salen espontánea, y nos dice, hagan esto o aquello. Yo estoy muy de acuerdo. Hay actores que usan el método de Stanislavski, pero acá no. El básicamente lo que quiere es que nos sintamos naturales en escena. Entrevistada G6 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 13 de Noviembre.

De la mano va la colaboración en el grupo, "dar ideas sobre un personaje", porque si bien el director elige la obra, son sus integrantes quienes "tenemos que hacer investigación

sobre ese personaje”, a veces se hacen aportes improvisados que dieron resultado con el público y se lo sumó a la puesta en escena. En todo caso, el grupo se va a regir a la obra de turno, como ocurrió con una llamada Guido Garay, que fue un homenaje a este folclorista ecuatoriano que involucró a todos los grupos culturales de la ESPOL: danza, música y actuación.

Para el constante perfeccionamiento, en el grupo lo primero que se entrena es actuar con la voz, "comenzamos con textos, a aprender a leer bien y a narrar, a sentir". Si el director nota que eso se vuelve una falencia les envía tareas para casa para que repitan la pronunciación de las vocales, otras veces son ejercicios de escritura. Si pese a todo no se dio una mejoría, el director vuelve a comenzar en sus enseñanzas, aunque "a los adelantados nos adelantamos en otras cosas".

La repetición de las clases es algo común debido a que el elenco de la ESPOL "siempre están entrando chicos". La Entrevistada G6 recuerda que el estudio del personaje "le he visto ya como cinco veces porque como siempre están entrenando grupos, siempre piden actores". Al respecto, comenta que son las personas externas a la ESPOL las que permanecen, "son más fijos porque hay chicos que después se les complica porque están en clase y no pueden asistir a las presentaciones".

La situación de nuevas incorporaciones en el grupo sirve en el proceso porque se vuelven a escuchar cosas que tal vez no quedaron claras, "siempre aprendo algo nuevo", especialmente porque el actor tiene que ser autodidacta, los directores solo dan pautas y herramientas.

Por ejemplo en una obra hay 15 personajes, la obligación es hacer el estudio de cada uno de los personajes; practicarlo en casa y el teatro, llevar nuestra propuesta, nuestras ideas. Y eso es lo que nos hace crecer como personajes como actores. Y bueno por eso pienso que los procesos pueden ingresar muchos más chicos y eso no nos afectaría como actor independientemente. Entrevistada G6 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 13 de Noviembre.

Para la Entrevistada G6 el actor debe superarse a sí mismo sin conformarse o encasillarse y mucho menos olvidar que "la práctica hace al maestro, no hay límites, hay que seguir capacitándose".

Si ya me salió bien este papel no me confío de ello, soy la mejor actriz no, ya hice bien de buena, ya hice bien de mala. No, siempre hay otras opciones, siempre hay millones de personajes que podemos realizar y algunos son más difíciles que otros, algunos me han costado muchísimo. Hay personajes que los he hecho y me han salido, pero por suerte o por algo me han salido bien, pero hay otros en los que chuzo, yo digo no será que no soy tan buena actriz o será que no. Yo he aprendido todo es la práctica. Entrevistada G6 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 13 de Noviembre.

Una ventaja al integrar el Grupo de Teatro ESPOL es que "tenemos muchas puertas abiertas, en realidad depende del sueño de cada compañero". Es usual que reciban llamada de canales de televisión para actuar como extras. Otra situación recurrente es que en el camino para sus ensayos en el campus, que se encuentra en una avenida perimetral, los choferes les reconocían y les dieran un aventón al verles en la carretera esperando por el bus institucional.

A veces los buses internos no pasan rápido y a veces hay muchos chicos que hacen dedo y hay choferes que nos llevan, dicen son los alumnos del licenciado Shapiro, vamos. Porque los mismos profesionales del volante son los que nos llevan a las presentaciones nos llevan hemos ido a Salitre, a Salinas, hemos ido a sus calles, hemos ido a diferentes puntos del país y ya nos conocen, dicen sigan eso es muy bonito. Entrevistada G6 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 13 de Noviembre.

Se dieron casos de personas que obtuvieron un contrato televisivo y se fueron, como suelen ser ofertas temporales terminan volviendo al taller, por eso "el asunto es no olvidarse de la persona que los ayudó". Es una cuestión de lealtad con el director por la oportunidad que les brindó, "es lo que a mí me tiene así muy agradecida con el licenciado". Se siente satisfecha por la comprensión en el grupo cuando tiene que ausentarse tres semanas por algún inconveniente, sabe que son situaciones manejables que no perjudican al equipo. Sabe que no está definido el momento en que abandonará al grupo, pues "no sé si pueda pasar algo que ya no me permita ir".

Quiere "absorber la información, la mayor cantidad de conocimiento, hasta donde el destino lo permita", sabe que no le conviene contentarse con un meta pues "siempre hay más cosas que realizar"; por ahora está concentrada en la obra de Navidad con el objetivo de seguir llegando a los rincones del país, para que este sueño quede en niños o jóvenes.

Al tener que responder por su carrera universitaria, una hija y su empleo, la Entrevistada G6 considera que su compromiso con la práctica actoral es parcial, siendo su carga más pesada se limita la dedicación a una posible profesionalización en el campo escénico, "pero igual para no quedarme sin hacer nada y seguir mis sueños estoy aquí". Lo que se traduce en una pasión, una lucha por conseguir su sueño.

Para mí la pasión es actuar, es salir a un escenario, obviamente prepararme para salir. Para mí eso es la pasión el nivel máximo de lo que uno hace. He dejado cosas personales, ataduras, peleando con medio mundo. Entrevistada G6 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 13 de Noviembre.

4.4.7 G7 | Grupo de Teatro de la ESPOL

Artista plástico y estudiante politécnico de la carrera de Diseño Gráfico Publicitario, trabaja realizando presentaciones y performances con disfraces cosplay, fue ese aspecto lo que le acercó al teatro en aras de reforzar sus aptitudes escénicas.

Yo dije bueno quisiera complementar todo esto, haciendo buenas puestas en escena o aprender nuevos trucos para poder desplazarme bien en el escenario. Entonces yo dije esta es mi oportunidad, ya ahí, sí me puse los pantalones, y dije bueno vamos a audicionar para poder entrar. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

Cuando ingresó a la universidad había escuchado rumores del Taller de Teatro de la ESPOL, pero solo se animó a formar parte por invitación de un amigo. Lleva un año y algunos meses en el taller. "Al principio como que no tenía el tiempo y la disponibilidad" por eso postergó su participación hasta que en el año pasado "el curso se trasladó a La Prosperina y entonces ya lo vi cerca y dije bueno vamos a intentarlo". Anteriormente, el taller se desarrollaba en el campus Las Peñas hasta que la universidad movió gran parte de sus actividades a otra sede, en el norte de Guayaquil.

Desde 2018, de lunes a miércoles, ensaya, dos horas diarias exceptuando las ocasiones en que están en la víspera de una presentación, allí todos los integrantes llegaron al consenso de agregar un día extra para pulir la puesta en escena. Es importante destacar que cada semestre se abre una etapa de inscripción para el taller, se trata de un *casting*, una vez que se supera esa etapa, las personas asisten a las clases introductorias.

Una vez dentro del grupo, la experiencia teatral sobrepasó sus expectativas, se dio un cambio en su forma de ver las cosas, su interés por investigar y en el desempeño de sus labores artísticas, "pero una cosa es estar como desde afuera y otra muy diferente es ser protagonista", dice el Entrevistado G7.

Su participación en el taller es incentivada con el uso de instalaciones de la ESPOL como el gimnasio, y aunque no ha sido merecedor de una beca sabe que reconocen un valor mensual para el estudiantado inmerso en las actividades artísticas; esa es una política del Departamento de Cultura de la universidad.

Está convencido que las técnicas teatrales son una ventajosa herramienta para cualquier estudiante pues les facilita la expresión, la llegada con el público, sea para impartirle algún contenido o para venderle un producto, "da un mecanismo más refinado, probablemente, algo más directo o incluso algo más asertivo".

Recuerden que no es que nos vayamos a convertir en actores profesionales, quién lo quita y en un futuro lo sea, bienvenido sea, pero todas las cosas hay que hacerlas bien, y si nosotros estamos planificando, así sea un guion pequeñito hay que hacerlo de la mejor forma y para eso se necesita ensayo, constancia y todas las ganas del mundo. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

La experiencia ha hecho que se de cuenta que puede sacar beneficios de su labor, no solo en el aspecto del entretenimiento sino también en el aspecto de la disertación, dando charlas en las que ha expuesto otras partes del país porque lo han contratado.

Nunca hacer nada sin retribución, en el sentido de que el artista debe valorar su trabajo y uno tiene que ver cómo hacer que su profesión rinda para que puedas vivir. Si no fuera por las técnicas teatrales no se hubiesen dado las mejores condiciones. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

El Entrevistado G7 "por esencia siempre he sido una persona introvertida", se le dificultaba interactuar con las personas y además tenía un problema de coordinación cuando se le pedía hacer ciertos desplazamientos en el escenario, "me quedaba, porque no estaba acostumbrado a eso". Opina que el ser humano tiene limitaciones de orden moral más que económico, por eso agradece que el teatro le haya enseñado que "si yo quiero algo lo puedo hacer con constancia, con esfuerzo", teniendo la seguridad que es posible.

En el teatro hay que aprender a improvisar a sacar de mejor manera la escena o salvar escenas en el caso que el compañero se equivoca. Entonces eso al principio sí me costó un poquito porque lo he trabajado bastante y me ha funcionado también la vocalización. La vocalización acá es algo obligatorio. No puedes intentar hacer teatro si no tienes una buena vocalización. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

Los familiares no imaginaron que conseguiría un cambio positivo en su vida diaria tras integrarse al grupo de teatro como ser más organizado, definir sus prioridades, y en el ámbito técnico la proyección de voz y la caracterización.

No se imaginaban que yo me iba a atrever a estar en un escenario, con tanta gente viéndome, y la verdad les gusta mucho, de hecho me han ido a ver varias veces y se han quedado impresionados porque sí ha habido un cambio de actitud y de personalidad, de afrontar las situaciones. La obra te ayuda a ser organizado. También he notado la cuestión del uso de la voz. Normalmente para uno no cansar la garganta uno proyecta la voz a través de diafragma. Se ha notado la facilidad para vocalizar y para hablar ante el público y entre risas. Y una de las más importantes es la caracterización, mi faceta de imitar otro tipo de personas. Yo jamás me había imaginado que llegue a imitar a un serrano. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

En la escena local, el Entrevistado G7 destaca por lo pictórico y por la confección de utilería, sin embargo nunca supuso que ser parte del grupo de teatro ayudaría a reforzar su prestigio y le facilitaría contrataciones.

Estar en teatro me da esa satisfacción de que todos los lugares en los que hemos estado las personas nos han abrazado, nos han pedido autógrafos, a mí me han reconocido en algunos lugares. Y sí, yo puedo decir que el incremento de cierta forma en mi popularidad en este aspecto. Y también me ha abierto puertas porque gracias a eso también he recibido llamados así para hacer pequeñas cosas. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

Su primer montaje fue una obra en homenaje a Guido Garay, "fue algo impresionante porque nosotros empezamos a ensayar de lleno para una obra que iba a estar

en dos meses". Con esa obra el grupo iría de gira por diferentes ciudades del país, "realmente yo no pensé estar tan rápido sobre las tablas, pero eso sí, lo que es el mundo del teatro es algo que tú no lo esperas".

Como ya soy parte de este proceso y he aprendido mucho más allá de lo que yo tenía en mente con respecto a la postura, la forma de hablar, a cómo uno tiene la recepción de la información que recibe. Todas esas cosas me dicen yo puedo hacer más de lo que estaba dispuesto a hacer, entonces no solo en el aspecto artístico y en el aspecto estudiantil a la hora de hacer una exposición o incluso a la hora de dar una charla. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

Cada obra es un nuevo reto donde cada quien cumple con las responsabilidades que se les asigna. El Entrevistado G7 menciona que en las primeras interpretaciones le tocaron personajes que no le agradaban, "uno no elige qué hacer" y es cuando entró en conflicto.

Por ejemplo, yo vengo de una zona marginal donde abundan las personas con vocabulario un poco afectado, entonces yo no acostumbro a usar ese tipo de vocabulario. Al principio sentía cierta incomodidad y lo decía, pero por qué este personaje, no me gusta. Pero después me puse a pensar en esta vida teatral es saber actuar y saber interpretar, porque cuando una persona es el personaje uno se transforma en el personaje, entonces yo creo que sí a uno, no le gusta algo así aprende a asimilar la situación y aprende a superarlos. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

Normalmente cuando se empieza un montaje lo primero que hace es recibir clases de interpretación. Cada integrante practica y se familiariza con los personajes hasta que llega la etapa del *casting*, en donde se hace una propuesta del personaje para que el director evalúe, corrija y predefina el elenco de la obra. Se pasa luego a marcar todo lo que se va a ocurrir en escena, desde un movimiento hasta una expresión.

En ese punto, los ensayos empiezan con un calentamiento, para dar paso a la caracterización, es decir, "de cómo nosotros podemos actuar más allá de lo que está en el libreto", sin depender del vestuario ni maquillaje. Se pule y repasa movimiento por movimiento, de acuerdo a los aportes de los actores y del director, "eso ayuda muchísimo, al menos yo soy de esos que cuando estoy caracterizado me salen mejor las líneas".

Al respecto de la metodología de trabajo de su director, refiere "he podido percatar que él tiene un método de enseñanza práctica", o sea que al mismo tiempo da la teoría y luego sobre el escenario lo convierte en práctica. Esa acción simultánea y rutinaria le ayuda a recordar los términos.

A mí me parece un buen método. Yo soy una persona que aprende más haciendo, a mí me gusta la dinámica que se lleva a cabo porque nos enseñan teóricamente las partes del escenario, para nosotros hacer un correcto desenvolvimiento en escena tenemos que usar los nuevos términos. Por ejemplo, al estar en posición tres cuartos, podemos dar una visión de nuestros gestos y de nuestros ademanes al público y al mismo tiempo podemos interactuar con nuestros compañeros en escena. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

En su relación con el director, el Entrevistada G7 recuerda una frase que siempre les repite "aprende a actuar y después, dirigir" en el afán que los integrantes tengan presente que están en un aprendizaje no para juzgarse. Se han dado situaciones en las que alguien está haciendo algo mal en escena y surgen comentarios repentinos, lo que provoca inseguridad en esa persona. Por este hecho el estar en un ambiente de confianza es fundamental, que las personas del grupo estén familiarizadas para que puedan actuar sin prejuicios, más aun cuando se tiene público, "obviamente el temor a la equivocación se va porque hay esa confianza de que lo puedes hacer mucho mejor.

El proceso de confianza es una cuestión de decirlo todo al aire libre. No taparse nada. Ser sinceros, si tenemos alguna molestia o algo expresarlo, esa sería la palabra, tanto el director como nosotros. Uno siempre puede hacer mejor las cosas, incluso cuando uno piensa que lo está haciendo bien. (él) nos motiva de esa forma, obviamente con la respectiva rigidez del asunto porque hay cosas que no se pueden improvisar ni quebrantar, nos enseña que debemos respetarnos entre todos. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

El grupo "es como una segunda familia por así decirlo y es bello porque todos a pesar de que hacemos lo que nos mande, igualmente siempre hay ese respeto". La consolidación del grupo ha permitido que sus integrantes acaten las reglas y los parámetros establecidos. Al sentirse a gusto las personas, nuevas o antiguas, son propensas a colaborar para obtener un beneficio en común, "se siente bien porque no es algo forzado, es algo voluntario".

Por otro lado, destaca que sus compañeros que no pertenecen a la universidad son los que dan grandes aportes en el grupo, y se han convertido en "buenos amigos, clientes y socios". Mientras que con aquellos que pertenecen a la misma ESPOL, el grupo posibilitó su interacción que quizás no hubiese ocurrido en su rutina universitaria.

Al Entrevistada G7 le sorprendió la facilidad que tuvo para incluirse en el grupo, fue una cuestión de "la confianza que se tuvo y se siguió alimentando hasta el día de hoy"; su intención es permanecer en el grupo "todo el tiempo que Dios me lo permita"

Yo sí he pertenecido a otras o estado por lo menos en algunas sesiones de otros grupos y siempre he visto que es como que debes tener una experiencia previa para poder aceptar cosas o por lo menos para estar dentro de una obra, debes por lo mismo estar unos seis meses de preparación pero el momento en el que a mí me dijeron "ok tú puedes hacerlo", a mí me llamó la atención porque me incluí, nos incluimos. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

Quizás su permanencia en el grupo tenga relación con lo que les dice el director, "el tiempo mínimo para una persona poderse considerarse como actor es de tres a cuatro años". Cree que para aprender bien las artes escénicas necesitaría mucho más tiempo, "creo que más de cinco años", por eso explotará su oportunidad hasta que siga en pie, sin dejar de

lado su plan de concluir su carrera universitaria. Alguna vez estudió danza si tuviera que optar por una educación formal de teatro sería una decisión a futuro.

Me considero un actor inicial porque a pesar de la experiencia, el teatro es una carrera tan enriquecedora, todos los días hay algo nuevo que poner en práctica. En nuestro hogar está el teatro de la vida, observar, mirar, experimentar. Estoy cada día aprendiendo, obviamente hay cosillas que ya no las vas a saber manejar un poquito bien pero igualmente uno sigue estando ahí para sacar mejores resultados. Entrevistado G7 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL. Guayaquil: 14 de Noviembre.

4.4.8 G8 | Grupo de Teatro de la ESPOL

Es estudiante de la carrera de Ingeniería Química, en la ESPOL, desde que ingresó al taller su vida académica se facilitó por el aprendizaje de técnicas teatrales, “he crecido, puedo aprender más rápido los textos que eran un poco difícil de comprender”. Siente que tiene dominio sobre los puntos focales de sus materias y sabe cómo dirigirse al público.

Yo era nerviosa, no podía comunicarme con las personas, y académicamente me iba mal, cuando eran las exposiciones yo no dominaba el escenario, ni las clases, y entonces aprendí a relacionarme. Me he dado cuenta que durante estos talleres que nos han dado clases de expresión corporal, de dicción, así mismo nos han dado técnicas para poder recordar el texto. Este problema de que hablo demasiado rápido y tengo que pronunciar correctamente las palabras, es muy importante ya que en algún momento que ya me gradúe voy a tener que hablar y tener un personal a mi cargo y voy a tener que saber hablarle. Entrevistada G8 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL: 15 de noviembre

Fue a través de una convocatoria en redes sociales que supo de un *casting* para integrar el taller, para ese momento el director del grupo, Johnny Shapiro, les pedía a los seleccionados que hicieran una lectura en prosa y otra en verso, además de pruebas de dicción, el *casting* duró tres días. Hoy son tres años como parte del grupo, en todo este proceso ha ganado confianza y seguridad en sí misma, su actitud cambió porque recuerda que antes “veía una cámara y salía corriendo, no me gustaba estar adelante de mis compañeros” en las presentaciones.

Al menos durante el próximo año, antes de su graduación, ella pretende continuar en el grupo, pues "el teatro es una pasión dentro de mi vida", luego estará condicionada por los horarios laborales. Si bien no se ha planteado realizar estudios formales de actuación o teatro, es consciente la preparación es lo que importa si se quiere sobresalir en el ambiente escénico, "a menos que sea un chico *reality*, la preparación es muy importante”.

También es parte del grupo de folclore de la ESPOL, ambas prácticas le demandan mucha energía y tiempo, a veces se le complica levantarse temprano para repasar sus lecciones, pero trata de organizarse. Ve al teatro y al folclor como un complemento; en las funciones folclóricas se recitan amorfinos, no tenía esa destreza con la oralidad sin embargo

con la preparación que recibe en el taller de teatro "sé decirlo exactamente como debe ser, gracias a esto también gané un concurso que ha sido lo más difícil".

En cada ensayo, se realiza calentamiento desde la cabeza, brazos y tórax, de allí viene la parte de expresión corporal donde lo recomendado además de la ropa cómoda es seguir los lineamientos del director para ejecutar los ejercicios grupales de confianza, en los que cada quien necesita confiar en las propuestas del otro para avanzar en la acción. Al cierre de la sesión, "el profesor dice lo bueno y lo malo que va viendo para que podamos mejorar".

Primero suave algo clásico para que nosotros para que vayamos despejando nuestra mente porque la mayoría venimos cansados de vivir, como también hay gente que no está aquí estudiando entonces también tiene sus propias preocupaciones. Entrevistada G8 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL: 15 de noviembre

En el grupo "todos nos llevamos, tratamos de ser siempre una familia unida y con el director", se busca la manera de colaborar, en la medida de sus posibilidades, cuando hace falta algo en las presentaciones. Particularmente describe que la relación con el director es de respeto, "como todo profesor tiene su carácter y tiene su disciplina porque si no tuviera eso entonces cualquiera podría hacer lo que le da la gana".

El director acostumbra a ser estricto con el grupo, su metodología es "Un actor se prepara", es decir no solo da teorías "como que digamos que es la parte aburrida" sino que su clase es interactiva a través de ejemplos entre compañeros, "luego ya nos vamos de largo empleando esos conocimientos previos".

De la vivencia en el taller, la Entrevistada G8 refiere que estaba acostumbrada a la lectura pero le causó extrañeza el formato de los libretos en gran medida por el uso de la puntuación, de las comas. Tenía que volver sobre el texto para asimilar las pausas, aprender el sonsonete en las escenas. Otros aspectos relevantes en el cotidiano del taller es la vocalización, "tener una buena dicción, sobretodo", así como la expresión corporal, "no solamente como que la voz, también los gestos, los movimientos". Todo esto manifiesto en el montaje de pequeños sketches.

Cada semestre se realiza un reclutamiento de actores en el grupo, porque "algunos estudiantes ya se han tenido que retirar porque se han graduado y otros que estamos a punto de graduarnos", también porque en las fechas del calendario académico que corresponde a exámenes u otras pruebas no pueden presentarse, "en este momento nos pueden ayudar, es un beneficio" recibir nuevos integrantes para alternarse.

Existe "solamente un 20 por ciento de estudiantes externos y el resto somos universitarios", ese tránsito de personas lleva a que algunas clases sean repetidas o que se aborde desde otra perspectiva su contenido.

La verdad uno nunca se deja de aprender. Siempre hay algo nuevo. Hay otras maneras de decir lo mismo y eso es lo que el profesor hace, por si acaso alguien no lo puede entender, porque no todos somos así como robots para entender todo. Entrevistada G8 (2019), Tallerista del Grupo de Teatro ESPOL: 15 de noviembre

El padre y la hermana de la Entrevistada G8 se vincularon al taller, esto ha fortalecido la relación familiar, "lo estamos disfrutando porque pasamos bastante tiempo juntos". Su padre ha aprendido a comunicarse, "mi papi era una persona muy seria y muy callada, había esa falencia". La madre es "nuestra fan número uno y ve todas las presentaciones". Sin el apoyo de sus padres difícilmente continuaría en el grupo, pues ellos la movilizaban en sus horarios de ensayos, "de siete y media a nueve y media de la noche, mi familia me iban a ver, porque a mí no me dejan salir sola".

De las obras del repertorio del grupo, Entrevistada G8 está a gusto con los personajes que le han asignado, le resultaron interesantes "por ejemplo 1922, que trata sobre personajes nacionales o Guido Garay porque en la actualidad los adolescentes no tienen ni idea de quién será él". Fue justamente la obra sobre Garay en la que compartió escena con su hermana y papá, tras bastidores dice "somos compañeros, igualmente manteniendo el respeto siempre".

4.4.9 G9 | Tzantza Grande

En el año 2010 cuando empezó sus estudios en Comunicación Escénica se enteró que sus compañeros de carrera asistían a unos ensayos dentro de la UCG, fue así que llegó a involucrarse con el grupo de teatro Tzantza Grande. Los ensayos eran intensivos porque preparaban obras en seguidilla ya sea para algún evento académico o porque intervendrían en algún festival.

Según la Entrevistada G9, la gente no estaba empapada de cómo se maneja una obra porque a veces al elenco le tocaba resolver cosas en una semana por la exigencia de hacer algo para "entretener" en los múltiples eventos de la UCG. Ella habla de cierta "resistencia" que ha complicado mantener al grupo de teatro y a la carrera sino fuera por el ímpetu y los contactos de su directora Marina Salvarezza.

Se ensayaba en jornada nocturna para facilitar el encuentro de al menos quince estudiantes que integraban el elenco, eran quienes tenían que actuar y encargarse de la producción, vestuario, maquillaje y demás.

Las obras eran determinadas por la directora, ella les consultaba si querían o no montarla, les daba el libreto para que lo leyeran, una vez convencidos se repartían los personajes, ella determinaba cómo tenían que pararse, cómo hablar, "era la última palabra", si no hacían algo bien ella se ponía histérica, si alguien bromeaba mientras se estaba actuando "era un pecado", todo dependía de la energía del grupo para ejecutar una obra bien cuidada, que enseñe, al estilo clásico de la directora.

El siguiente desafío de la Entrevistada G9, a sus 20 años, fue ser parte de una obra de gran formato que se montaría en el TSA, bajo la dirección de Jaime Tamariz, de la productora Daemon y en ese entonces coordinador de la carrera de Comunicación Escénica de la UCG.

La participación no estaba prevista pues cuando la convocaron solo tenía que cuidar a un grupo de niños mientras Marina se dedicaba al *couch* de actores, la relación con los niños se fortaleció de tal modo que fue necesario integrar en el guion a una niñera como personaje. Con Daemon entendió que lo que se hacía en su elenco universitario "era rústico" en comparación con una mega producción.

Mientras decidió dedicarse al teatro universitario, sus colegas de promoción preferían hacer *castings*, le apostaban a la televisión por la buena paga que representaba; ella no tenía ese "fogueo", solo luego de graduarse experimentó ir a un *casting*, sus razones también se relacionaban con "cuidar su nombre", para ella era importante hacer algo bien hecho, no refrendar una "payasada o tontera" que de pie a malinterpretar el trabajo artístico.

La Entrevistada G9 prefería estar bajo el consejo de Marina, siguiendo sus observaciones y sugerencias, esa "era la voz que tenía que escuchar" porque distinguiría lo conveniente para ella y en lo que sería indispensable intentar. Marina ha sido "una escuela", todo lo que sabe lo aprendió de su directora, que con su carácter estricto le supo aconsejar o corregir cuando fue necesario, en todo momento recordándole la importancia del compromiso y el respeto con el otro.

La cercanía con la directora llevaba a que los compañeros pensarán que había favoritismo, la veían como la consentida, especialmente cuando intercedía para que los profesores le dieran la oportunidad de presentar trabajos extras en las materias que "tambaleaba" como era el caso de Finanzas o que le hayan subsidiado un cupo en un curso de actuación y dirección que tuvo como sede su universidad.

Algunas personas le decían que querían estar en su lugar, pero ella sabía que no hubiesen podido sostener un trabajo riguroso estando acostumbrados a “vivir la fiesta” sin compromisos, les tenían que “arriar como vacas”. Además que algunos estudiantes, de 17 a 19 años, solo se inscribían en Tzantza Grande motivados por acceder a futuras retribuciones institucionales, por eso de poco a fueron saliendo del elenco, ya sea porque se les dificultaba ser puntuales con los horarios establecidos o porque se desentendían de las funciones que se les asignaba cuando no tenían un papel en la obra, esto a veces se relacionaba con la falta de responsabilidad para estudiar su libreto y poder cumplir al igual que todos.

La poca madurez de los estudiantes era visible, la Entrevistada G9 les decía “bájate de la nube”, les explicaba las pautas del trabajo porque algunos buscaban “ser tomados en serio” por la directora, sin embargo durante las jornadas evidenciaban poca colaboración con el elenco, por ejemplo no estaban dispuestos a cargar o acomodar maletas ni escenografía previo a la presentaciones. La norma en Tzantza Grande era que todos se reunían dos horas antes de la función para arreglar cualquier imprevisto, pese a lo pactado había quienes llegaban solo minutos antes, esas actitudes tajantes fijaban quién sí o quién no se quedaba junto a la directora y que luego pasaba a formar del Teatro Experimental Guayaquil.

De acuerdo con la Entrevistada G9, a partir de su promoción se dio una nueva etapa en Tzantza Grande, pues los anteriores estudiantes se habían graduado y culminaron su participación, esa transición llevó a que la directora estuviera más pendiente de las falencias de cada quien, de cara a que sean capaces de supervisar, de forma efectiva, el trabajo de los nuevos integrantes en el elenco. Es decir que se les delegaba como responsabilidad el acompañamiento, como conocedores de la metodología tenían que tener resuelto antes del siguiente ensayo las indicaciones que ella les había dejado para que ayuden a los demás en ejercicios de dicción, corporalidad o con la memorización de los textos. La directora solía consultar la opinión de la Entrevistada G9a sobre los roles en los que podía ponerse a prueba a determinada persona del elenco.

En Tzantza Grande los estudiantes que estaban de planta por “*default*”, eran quienes querían estar: Jessie y Rocío, la mano de derecha de la directora Marina hasta el día en que obtuvo su licenciatura y se fue a trabajar con Daemon.

El elenco funcionaba por las personas que lo integraban, en el vínculo de amistad que se creó cada quien cumplía un rol y sabía de que “pata cojeaba el uno o el otro”; en las ocasiones que les salieron trabajos lo hacían “súper natural” por la conexión y “química” que existía entre ellos en escena. Rocío era “nuestra Hitler”, en ocasiones dirigía los entrenamientos de voz y de cuerpo, era muy disciplinada, hasta llegó a enfermarse de

gastritis por adaptar su dieta a las circunstancias del elenco; la Entrevistada G9 la admiraba también por su tendencia a “meterse en todos los cursos que podía”.

El rumbo de Jessie fue convertirse en un “*influencer*”, la Entrevistada G9 recuerda que él tenía la habilidad de dirigir, él sabía cómo manejar a cada persona lo que llevaba a que se diera una retroalimentación muy próxima con la directora, era muy proactivo y propositivo en cuestiones del vestuario e imagen. Si bien es un amigo importante han estado entre “el amor y el odio” por las continuas peleas que mantenían, bromeaba en exceso resultando grosero, y aunque lo hablaron “él sigue siendo lo mismo, siempre ha sido muy infantil”.

La Entrevistada G9 describe al teatro como magia, un lugar donde puede vivir la vida de otra persona, “yo entro y soy el personaje, Melissa se queda en la puerta”; al lograr empatía consigue entender a sus personajes estos le dan libertad para comportarse, pensar o vestirse diferente a como ella lo hace en su vida cotidiana, de ahí que el cambio le resulte alucinante.

Por ser más antigua en el elenco le daban personajes protagónicos con lo cual tenía que aprenderse textos largos, su ventaja era su capacidad retentiva que facilitaba su versatilidad en la interpretación de personajes diversos, por ejemplo Tzantza Grande mantenía un contrato con el Centro Comercial Village Plaza, allí presentaban tres tipos de obras infantiles en un mismo mes, el elenco tenía un ritmo vertiginoso, se preparaban con un mes de antelación pero no bastaba para rematar los ensayos, sobre la marcha resolvían rápidamente.

Lo más trascendente era la experiencia escénica, “practicaba muchísimo”, esa práctica teatral continua le develaba sus falencias como actriz, por lo que supo enfocarse para mejorar en esos “detalles técnicos” como son la dicción, la respiración y el miedo escénico. Saberse con “cancha en las tablas”, comprender a lo que realmente se iba a dedicar, es decir descubrir de qué trata la formación teatral le ayudó a poner en valor el fuerte trabajo que implica la actuación. Sus ganas de aprender fortalecían esa pasión, en la que no importaba saltarse las horas de comer o de dormir mientras saliera bien lo que interpretase.

En Tzantza Grande, la Entrevistada G9 podía expresarse sin que nadie censure sus pensamientos, incluso se sentía en confianza para contar sus penas, allí encontró un sostén para lidiar con la relación de su padre, el elenco le daba felicidad, era su “lugar de escape”, su “pedacito de cielo”.

La historia con su padre se remonta en el inicio de sus estudios universitarios cuando se propuso ingresar al ITV y su papá le reprochó la idea recomendándole que siga una “carrera de peso” en una universidad, fue así que se inscribió en la UCSG para estudiar Orientación Familiar.

Era una joven de 17 años lidiando con compañeras de la edad de su madre. Tiempo después, un amiga le avisó que en la UCG se había abierto la carrera de Comunicación Escénica, le comenta a su padre que quiere cambiarse, él le dijo que lo que tenía que estudiar era Diseño Gráfico porque era lo que “daba ahorita”. Quiso obedecer a su padre; hizo la entrevista con la coordinadora de Diseño pero era evidente que sus intereses eran otros, le hicieron otra entrevista, al ser satisfactorio el encuentro ella decide tramitar su paso pero mintiéndole a su padre, él solo lo supo cuando fue hacer el pago, los papeles decían Comunicación Escénica no Diseño Gráfico. Eso derivó en un gran problema y muchas lágrimas, solo tenía a su madre como consuelo.

Cuando finalmente se dio una reconciliación, su padre le recalcó que fuera la carrera que fuera tendría su apoyo, “lo que no quiero es que vayas a fracasar, no quiero que abandones y si vas a estudiar quiero que seas la mejor”.

Pese a ello, su padre le ponía trabas con la movilización porque ella dependía de él, no andaba sola en bus, era la “niña bien”, luego de varias presentaciones cuando su padre la vio por primera vez en escena, él entendió que “no me podía sacar de ahí”. Por esa razón la Entrevistada G9 se implicó con el teatro, “necesitaba hacerlo, era un compromiso”, y fue lo máximo para su padre cuando al graduarse recibió dos premios de reconocimiento por el mejor promedio y la mejor profesional de la carrera.

Era consciente que le estaban dando oportunidades inimaginadas, sentía que estaba creciendo profesionalmente al lado de la directora, que había ganado su confianza y que “no le podía fallar hasta el día de hoy” pues ante todo estaba su lealtad, “Marina me dice ven y yo voy”.

Al segundo año de la carrera, el nivel de compromiso mostrado por la Entrevistada G9 facilitó su integración en el Teatro Experimental Guayaquil, elenco fundado en 1984, en Guayaquil, por Marina Salvarezza y otras tres mujeres dedicadas al arte: Lul Erkel de Carvajal, música y escenógrafa; Ana von Buchwald, titiritera; y Angélica Múgica, experta en expresión corporal. Melissa organizó sus tiempos para posibilitar la participación tanto en Tzantza Grande como en el Teatro Experimental Guayaquil.

Al Teatro Experimental Guayaquil entró como asistente de dirección, luego asumió tareas de producción como conseguir público, coordinar ensayos, estar pendiente de la venta

de boletos, de la utilería o de la selección del vestuario, que nada falte; en algunos ensayos, asumía el rol de alguna de las actrices que no podía estar presente, actualmente es parte del elenco, sus colegas son Elena Gui, Santiago Carpio, Fabo Doja y Priscila Negrón, ellos se encargaron de integrarla, "nunca me hicieron el fuchi, jamás", pese a ello le resultó complicado sentirse cómoda por su desconfianza interna de no lograr el profesionalismo requerido en su trabajo.

En el elenco se entiende que todos saben cómo hacerlo, sus integrantes aportan ideas para el proceso creativo y la directora da el "visto bueno". Al referirse a su colegas, la Entrevistada G9 destaca que Santiago jamás fue un divo o idiota, mostraba predisposición para enseñarle cómo resolver lo que estaba yendo mal en escena; en el caso de Elena como nunca se aprendía rápido los textos, ella sabía que tenía que ayudarla con eso; Fabo era muy versátil al incorporar contribuciones propias en su papel, mientras que a Priscila la recuerda como la más "tecnológica", la que revisa su libreto desde el celular y al ser experimentada "resolvía muy bien" cuando había equívocos.

En el Teatro Experimental Guayaquil se acostumbra a realizar una autoevaluación del trabajo cada cierre de temporada, cuando la directora les invitaba a una cena para poner sobre la mesa lo que pudo haber sido mejorado, las reacciones del público, entre otros aspectos.

La Entrevistada G9 tuvo que "cambiar de chip", cambiar su forma de ser y ver las cosas, pues en el teatro no se puede ser cohibida ni conservadora como su familia, en particular su madre que es católica practicante. Recuerda que en la obra " Dos arriba y uno abajo", tenía como personaje a una joven azafata liberal y gringa, fue desafiante imitar un acento extranjero y asumir una personalidad totalmente opuesta a la de ella, pensó en desistir, pero la directora le daba impulso para que lo trabajara.

Además una de las actrices la "cogió a cargo" le dio ideas de cómo afrontarlo para soltarse en escena. Le ponía nerviosa interpretar gemidos porque cuando lo intentaba "parecía un gallo", lo que le recomendaron es que asocie un orgasmo con la sensación de comer algo que le gustaba; en otra de las escenas, la Entrevistada G9 tenía que besarse con dos hombres, pero nunca se atrevió mientras duraron los ensayos, solo lo hizo durante el estreno.

A pesar que llevaba ocho años trabajando con la directora se ha querido "abrir" del elenco, pero siente que en la televisión no le dejan explorar ni demostrar la calidad de su trabajo, pagan tarde y se invierte mucho tiempo en la espera de las grabaciones, aún teniendo

título y experiencia le ofrecían personajes secundarios o extras, pues los roles protagónicos son para las reinas de bellezas o para los talentos de *reality shows*.

La Entrevistada G9 admite que algunas personas dedicadas al teatro la reconocen porque le han visto en las jornadas de teatro leído en la Feria del Libro de Guayaquil, pero en general “no saben quién soy”, por eso el Teatro Experimental Guayaquil es Marina Salvarezza, “nosotros no tenemos un nombre”, sumado a que no son constantes las presentaciones de su elenco, cada cierto tiempo emergen sin mayor publicidad ni trabajo en redes sociales porque no se cuenta con una persona que esté pendiente de actualizar contenidos y porque la directora cree que lo trascendente son las publicaciones en los diarios locales.

Actualmente, la Entrevistada G9 tiene a Carlos para ayudar en todas las tareas del Teatro Experimental Guayaquil, quien estuvo en Tzantza Grande y “mutó” al Teatro Experimental Guayaquil por decisión de la directora. Cree que se podría dar una mejora en el elenco si se contratara productores confiables, pero quienes se han ofrecido no duraron y fueron una experiencia desagradable. Por ejemplo refieren a la catapulta que da la televisión a un grupo llamado Actantes que tiene más reconocimiento en la escena local que el Teatro Experimental Guayaquil, de igual forma refieren a Teatro El Ángel que se llena siempre sea lo que sea que programe.

La directora les dice que haciendo talleres quizás tendrían más ingresos porque es “imposible vivir de la taquilla” en una ciudad que no está acostumbrada a pagar, menos con la existencia el microteatro que habitúa a un consumo rápido de comedias, principalmente. Al respecto las amigas de la Entrevistada G9 le dicen que encuentran vacío al microteatro en cuanto a contenido, que optan por obras graciosas para pasar el rato pero que “no les pasa nada” al término de la función. Sabe que cuando surgió el microteatro no cualquiera se presentaba, existía una curaduría que era un filtro, eso le daba recelo, por eso no se sintió preparada para hacer un monólogo que le sugirió la directora, además porque quería concluir su tesis para graduarse.

Posteriormente se enteraría de su embarazo, la Entrevistada G9 confiesa que “iba en el mejor momento” de su carrera actoral, pero desde que tuvo que dedicarse a su hija se dio un alejamiento del teatro, “ya no fue lo mismo, cambiaron muchas cosas”, la directora se quedó sola y se dedicó a gestionar su jubilación; por otro lado, los canales de televisión no le volvieron a llamar, se encuentra desempleada quizás porque no resulta fácil que su perfil encaje en cualquier empleo.

Ha pensado en probar suerte en Microteatro GYE o en *Pop Up*, al darse cuenta que varios estudiantes de la UCG están presentando sus trabajos, sin embargo, le han comentado que la situación actual es que ha decaído la afluencia de público, que "no se está ganando como antes", el microteatro gana por el consumo en el bar, y quienes se presentan con alguien famoso tienen asegurado su público, caso contrario harán función para dos personas en la sala, porque la gente va más por "novelería" para tomarse fotos. Se acuerda que antes en el microteatro si no tenía quórum de al menos cinco personas no presentaba la función.

La Entrevistada G9 considera que en esta etapa su vida, no se ha "fogueado para nada" por lo que se le "cerraron las puertas en muchas partes" aunque con la directora siempre han estado abierta por eso le tiene una gratitud enorme, junto a ella trabaja en proyectos culturales que todavía "no les dan frutos". Su situación económica no es del agrado de su padre, quien le dice que hubiera estudiado otra cosa, y aunque ella le refuta que "va a poder", se cuestiona sino le salió "el tiro por la culata".

4.4.10 G10 | Tzantza Grande

Estudió Comunicación Social con mención en Redacción Creativa, en la UCG y obtuvo una maestría en Artes Performáticas en *Goldsmiths University of London*. Junto a otras compañeras de la UCG impulsaron la creación de un grupo de teatro en su universidad; la primera acción en 2004 consistió en charlar con la actriz Marina Salvarezza, quien dictaba la cátedra Comunicación No Verbal. Una vez que Salvarezza aceptó la idea, se hizo una convocatoria para crear el grupo, las personas interesadas fueron a la audición donde tenían que leer la obra *La Conquista no ha terminado todavía* (1983) escrito por el dramaturgo José Martínez Queirolo, alias Pipo, amigo de Marina. El otro detalle a considerar era definir el nombre para el grupo de teatro. Recordaba que en la obra de Queirolo había una frase *I don't wanna be Tzantza...* Tzantza Grande fue esa "antítesis y la relación con la universidad" lo que llamó su atención y optaron por denominarse Tzantza Grande.

Luego iniciaron los ensayos, en el camino fueron desertando algunas personas "pero habíamos unos dos o tres que insistíamos" pues o bien se perdió el interés o había otras prioridades, por eso "Marina como que iba a tirar la toalla". Ante esa situación se realizó un casting para conseguir estudiantes "realmente comprometidos" para el montaje de la obra de Queirolo.

Por su parte, la Entrevistada G10 iba reclutando entre sus colegas de clases, animando a quiénes le habían manifestado su interés por el teatro, como fue el caso de un

estudiante de Ecología Humana que fue "uno de los principales actores". Del *casting* quedaron catorce estudiantes, de distintas carreras, para conformar el grupo, a cada quien le tocaría asumir al menos cinco personajes, "una vez que entrábamos en el proyecto fue un grupo muy fijo". Se reunían a la salida de las clases, es decir entre las 22 y 24 horas, en las instalaciones de la UCG. Esa convivencia estaba guiada por un sentido de compromiso con el grupo y con las obras, "eso nos llevó a hacer más amistad".

En el momento que ya formamos ese grupo, el compromiso venía desde dentro, desde el corazón, no importa si nos tenemos que quedar hasta las dos de la mañana, igual estamos cuidándonos, nos vamos todos juntos, la misma Marina nos llevaba a veces a nuestras casas, se armó un ambiente familiar. Entrevistada G10 (2020) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 7 de enero.

La dificultad que enfrentó Tzantza Grande era la irregularidad de sus integrantes, "la gente iba dos, tres veces y luego desaparecía", quienes permanecían era por un lado por el compromiso "que va más allá de la curiosidad", y por otro lado, porque veían en el grupo "una salida" pues querían dedicarse profesionalmente a lo escénico, "creo que soy la única que me quedé en esto", dice la Entrevistada G10.

El grupo tenía dos líneas en su repertorio, las obras más populares de Queirolo y las obras infantiles, también se trabajaba con el elenco de Teatro Experimental Guayaquil, creado por la misma directora, que es quien le da legitimidad, pero "no es un grupo en sí, es una figura que está ahí".

Fue algo que se creó hace mucho tiempo, Marina se quedó con ese nombre a partir de una idea que hicieron en los 80 con una cosa interdisciplinaria. Yo no sé que tiene de experimental pues todo es a partir de una obra y las personas que están ahí son las que van a representar la obra no un grupo en sí. Independientemente que sea experimental o no se volvió una especie de compañía y así teníamos invitados especiales: profesionales en los montajes de Tzantza Grande. Pues los chicos de Tzantza trabajábamos allí y nos presentábamos como Tzantza Grande o las dos cosas. Entrevistada G10 (2020) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 7 de enero.

En todo caso, no sabe precisar si existe una división entre teatro universitario u otro tipo, cree más bien que cada elenco se autodefine.

Tzantza cuando estamos trabajando específicamente los chicos de la UCG, pero somos el Teatro Experimental Guayaquil cuando hay otro proyecto y trabaja gente de fuera o actores con los que trabaja Marina y estamos uno que otro de la UCG. Entrevistada G10 (2020) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 7 de enero.

El involucramiento demostrado le permitió ser la asistente de la directora de Tzantza Grande y también trabajar en el Teatro Experimental Guayaquil. Esa conexión se debió "al hecho de sentirme a gusto con el grupo", y se mantuvo hasta 2008, año en el que ingresó al elenco de Sarao, liderado por Lucho Mueckay, allí se practicaba teatro y danza. Su permanencia fue de tres años. Posteriormente entre 2013-2014, volvió con Marina Salvarezza para un proyecto puntual.

Algo que gané con Marina en el Teatro Experimental Guayaquil fue que muchos de los que estuvimos en Tzantza Grande pasamos a trabajar allí, es una compañía, se trabaja con los que están, por otro lado, en el momento de estar en Sarao valoré esa libertad, de no tener que pertenecer, que el compromiso es hacer arte, de trabajar juntos, de divertirse, sobre todo; pero después ya me di cuenta que no, era una “cuestión de ok vamos a crear esta obra”, , eso ya no me gustó. Entrevistada G10 (2017) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 12 de septiembre.

La Entrevistada G10 reconoce que sin la directora no sabría cómo hubiera podido crear y sostener Tzantza Grande, "porque ella le da la seriedad, este es el grupo de la UCG". Agrega que si le hubiese tocado tomar las riendas del grupo no sabe si hubiera podido "crear esa disciplina, si realmente me hubieran tomado en serio al coger y regañarlos".

La directora es "es una figura imponente en esa medida", cuando en los ensayos estaban presentes otras personas se llevaban la percepción que era "bravísima, súper estricta", sin embargo esa era la postura para evitar que el grupo se distraiga, pueda concentrarse en la obra y asuma el compromiso, "éramos como niñitos, Marina como mamá gallina y nosotros los pollitos".

En algún momento, los integrantes de Tzantza Grande acogieron la idea de la Entrevistada G10 de crear un “movimiento”, habían pensado en denominarse “Circófago”, esa idea era para tener otra opción porque ella pretendía que hubiera una experimentación con otras dramaturgias que no sean naturalista o del teatro popular como el caso de Teatro Muégano o del teatro corporal, "porque básicamente representábamos obras de Pipo u obras infantiles que de hecho también fueron escritas por él". Pese a ello la idea se quedó en conversaciones pues sus oportunidades serían nulas, “no nos hubieran tomado tan en serio sin el hecho de que estuviera presente la figura de Marina en el grupo”.

La participación en el grupo de teatro le dio herramientas para aprender el "juego profesional con mis compañeros", de saber como funciona el manejo escénico, así como la relación que se establece con el público infantil, donde requiere que la energía se contagie, "íbamos aprendiendo en conjunto esa cuestión de la atención, era como que nos convertíamos, estábamos concentradísimos".

Para la Entrevistada G10 el teatro tiene sentido como un arte grupal y comprometido, "siempre estar haciendo “*backup*” al otro”, por eso Tzantza Grande fue una experiencia significativa al poder participar de montajes y de un grupo.

Saber que posibilidades existen, cómo puede realmente funcionar una obra a pesar que uno no esté y otro lo reemplaza, se aprende en un día el guion, cómo pueden los personajes tener la luz, a pesar que es un personaje con un mismo guion, con unas mismas palabras, es como que los personajes te buscan a ti. Entrevistada G10 (2020) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 7 de enero.

En el trabajo en equipo refiere a una relación familiar y amigable dentro de Tzantza Grande, "éramos como hermanos, muchos de ellos siguieron siendo mis amigos". No recuerda ninguna situación conflictiva excepto el problema con los atrasos de una compañera, "todos los días era lo mismo, pero aceptábamos, nos volvíamos tolerantes"

Es una de las cosas más valiosa como tus compañeros se convierten realmente en fraternidad, si alguien no estaba encontrábamos alguien que lo reemplazara, siempre estábamos el uno para el otro, es lo que más valoro desde que empecé en la Casa Grande. No recuerdo que haya habido roces entre nosotros más allá que había una compañera que siempre llegaba tarde, vamos a hacer esta escena y después ella va a llegar, y cuando ella estaba aprovechábamos para hacer un repaso ya que estábamos todos. Entrevistada G10 (2017) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 12 de septiembre.

De acuerdo con la Entrevistada G10, el método de trabajo de la directora del grupo es cual compañía de teatro, "los actores tienen su guión, se lo aprenden y en los ensayos se va construyendo una obra". No se daba ninguna indicación específica, lo "normal" era llegar puntual al ensayo para hacer lectura del texto y en las siguientes sesiones se empezaría con el montaje de la obra.

Lo importante era la convicción de lo que se estaba haciendo, el respeto de estar en Tzantza Grande, la puntualidad o disciplina implícita en el grupo, a pesar que no habían parámetros o lineamientos.

No había una metodología de trabajo sino todo a partir de una obra. Todo era a partir de un guion, leíamos el guion y los roles se daban un poco al azar. Marina decía lee tú esto, tú esto y funcionaba. No es que alguien se ganaba el rol, Marina veía el perfil de cada uno o las posibilidades de improvisación, de memoria, de disponibilidad de tiempo de alguien que pueda estar todos los ensayos, las cosas iban surgiendo, improvisábamos, eran juegos en la escena incluso errores, el otro improvisaba y eso queda. Sí de repente uno faltaba, alguien más lo leía, nos reemplazábamos. Es muy bonito nos veíamos en los roles que habían representado los otros. Entrevistada G10 (2020) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 7 de enero.

Cada persona "se hace cargo de lo suyo, de su personaje", tenía la responsabilidad de aprenderse el texto y estar pendiente del vestuario, escenografía y utilería, por ejemplo "sabíamos que teníamos que hacer la escenografía y nos reuníamos un domingo a pintar". Además el grupo tenía que velar por "entrenarnos, calentar, pero era muy informal en comparación con otros grupos de teatro". Alguna vez "Marina asignaba un rol a cada uno".

Marina trabaja con CDs, siempre tiene el cd de cada obra, esas mismas grabaciones las usaba con los nuevos grupos, algo muy interesante fue como cambiaban esos detalles. Cuando trabajé otra vez después en Tzantza Grande porque hubo la oportunidad de volver, les faltaba un personaje y me invitaron. Yo iba y Marina no estaba, ella me decía, reúne a los chicos, yo notaba que la estructura iba cambiando en cada ensayo con los nuevos porque la música del CDs no se respetaba y los roles estaban fijos. En cambio en mi época hacíamos dos o tres personajes, presentábamos cuentitos cortos. Entrevistada G10 (2020) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 7 de enero.

Antes de cada obra, el grupo se ponía de acuerdo sobre sus horarios para definir el momento de los ensayos, ajustándose a las responsabilidades de cada quién. Cuando se aproximaba la fecha del estreno aumentaba el número de ensayo, si por alguna circunstancia alguien no podía "nos cambiábamos, íbamos cubriéndonos".

La directora era quien tenía la decisión final en el montaje, a pesar de ser muy flexible y aceptar ciertas ocurrencias que el grupo veía como graciosas y que podían funcionar para el público, ella determinaba que propuestas no se hacían, "siempre dependía de lo que ella consideraba que podía o no ser".

La UCG tomaba a Tzantza Grande como sus representantes se preocupó de financiar económicamente o de facilitar contactos para que el grupo realice presentaciones. En las instalaciones de la universidad, los integrantes eran identificados como "los teatreros". La Entrevistada G10 no recuerda casos de personas becadas, aunque si recibieron un diploma por el mérito, en la comunidad universitaria "el reconocimiento era algo más amistoso, "tú eres la teatrera del grupo, qué bonito lo que haces".

Paralelamente trabajaba como profesora de Literatura en colegios, "tenía esa pasión", porque ya había intentado otros empleos en ventas, publicidad o televisión pero "no me llenaba". Una temporada trabajó como profesora de redacción y de voz con los narradores orales que forma Corporación Imaginario para el festival Cerrito de Cuentos.

Aunque también tenga una pasión por la enseñanza, cuando se trata del teatro, allí se entrega "más allá del gusto", puede "estar siempre haciendo teatro", en cualquier horario sin importar que esté en dependencia laboral, "porque es lo mío".

La aproximación que tuvo con las artes no ha sido netamente una formación académica, "lo que he hecho es tomar talleres de todo tipo, pasé a combinar teatro con danza, *clown*, entré a un taller de canto con Andrés Vivar". Su visión de las artes escénicas "va constantemente cambiando" seguirá perseverando "hacia donde me inclino" con el apoyo incondicional de su familia.

Combino un poco todas las disciplinas. Lo que me interesa es lo colaborativo. Ha sido difícil y complejo porque no tengo una formación específica porque no tengo un estilo específico. Consumo pintura, cine, música, juegos de mesa, fotografía, explorar la poesía viva, poéticas de la suerte, y en las artes escénicas, me gusta la multidisciplinariedad, más que el teatro convencional o digamos realista, tradicional. Entrevistada G10 (2017) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 12 de septiembre.

Para sus padres es un orgullo que haga teatro, "sabían que eso era lo mío", Tzantza Grande abrió las puertas al conocimiento escénico desde la experiencia. La UCG no ofrecía la carrera de Comunicación Escénica ni tampoco en Guayaquil existía algún tipo de oferta

académica relacionada con teatro. Solo contaba el ITV que es un instituto donde se preparan para actuación en televisión y no un espacio para "el juego, el lado más artístico y creativo, que era lo que yo quería hacer".

Tengo una posición económica en la que puedo hacer esto, no necesito trabajar y ocupar la mayor parte de mi tiempo en otra cosa, sin embargo cuando hacia tesis y dejaba de ensayar me volvía loca, entraba en crisis, se volvió para mí una terapia o un hábito que sin eso no soy yo, yo tengo que estar creando, haciendo algo, incluso si tengo que dedicarme, así esté full time, así sea a las 11 o doce de la noche, siempre encontrar el momento o siempre estar en teatro, en el arte escénico, yo me muero, es que no puedo, no sobrevivo, es parte de mi salud. Entrevistada G10 (2020) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 7 de enero.

La transición al posgrado fue sumamente compleja pues se le dificultó la escritura de la tesis en la UCG, las temáticas que proponía para su indagación eran interesantes pero no llegaba a concretarlas porque su inclinación era la práctica teatral, "yo somatizaba, no podía graduarme". Para el entrenamiento constante para enriquecer su trabajo como actriz y su vinculación con el teatro era su razón de ser, una añoranza desde siempre. Cuando se graduó contrajo matrimonio, luego tuvo un hijo y demoró hasta acceder a un apoyo de la Senescyt para realizar su maestría en el extranjero.

Tenía esa frustración con lo académico, estaba con una tesis, quiero hacer un estudio de públicos de Guayaquil, me decían: "es que en 6 meses no lo vas a hacer". Y la universidad tenía intereses de estudios, nunca había algo en lo que yo podía desarrollar. Mi primer fracaso de tesis era algo sobre los blogs, como yo en ese momento tenía un blog. Me acuerdo que lo fui llevando al hecho de quién eres tú como personalidad, siempre se iba yendo hacia el teatro. A pesar que eran propuestas súper interesantes que incluso mi director de tesis se entusiasmaba "wow, el teatro de la vida", no funcionaba, entraba en crisis y mandaba todo al diablo. Recuerdo la siguiente propuesta que más o menos se me hizo, unos estudios de ciudadanías, políticas de los artistas contemporáneos, eso también se disolvió. Fue incluso mi papá "pero porque no la dejan hacer algo con teatro", finalmente me dieron esa libertad, vas a hacer un guion de teatro para niños basados en las ponencias de Humberto Maturana sabiendo que era parte de los estudios de Comunicación que me gustaba mucho, ahí se volvió demasiado flexible, si tú necesitas un año, no importa. Entrevistada G10 (2020) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 7 de enero.

Su búsqueda desde el estudio del performance es para desligarse de conceptos, no quiere enmarcarse en una disciplina ni práctica, su afán es la constante exploración de espacios. Para futuras obras ella pretende mezclarse con diferentes artistas, "que están en uno u otro grupo diferente en Guayaquil, me interesan las nuevas propuestas", dejando en claro que un valor importante es la fraternidad entre los miembros.

Tengo una idea del arte como una génesis, algo que está en constante renacimiento. El poder trabajar colaborativamente. Como de una canción puede salir una danza, un poema, un texto, como de ese texto puede salir una película, una imagen. Esta infinitud de posibilidades creativas. Siempre lo que me motiva es la pasión de los demás. Entrevistada G10 (2017) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 12 de septiembre.

La Entrevistada G10 menciona el "boom" del teatro en la ciudad situación que se relaciona con las propuestas de microteatro que emergen, aunque reciba críticas de parte de agrupaciones "más intelectuales" porque se incluye a personas de la farándula televisiva, lo

que lo convierte en una oferta "más comercial", sin embargo para ella "hay que integrar un poco todo".

Su formación multidisciplinar lleva a que su enfoque sea "mucho más contemporáneo y de contacto con la audiencia". Creó un movimiento llamado Teatro Onírico de la Niña. En año 2016, se estrenó como directora, su obra era un trabajo "colaborativo" basado en un collage de sus textos poéticos afín con el teatro del absurdo. Sabe que es una obra en proceso, no acabada, un "conjunto poético dramático sinfónico lúdico, de creación suspendida en el espacio-tiempo de humanos interinconscientes, tal y como en nuestros sueños".

Más que interesarme ver una representación de un teatro realista, naturalista, que es a lo que la gente está acostumbrada, estoy empezando a hacer un teatro que raye en lo absurdo, psicológico, semiótica, poesía, crítica, que es una comedia, una sátira, busco algo que esté abierto a todo público, público en general que hace falta, que no tenga una definición específica. Entrevistada G10 (2017) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 12 de septiembre.

Teatro Onírico de la Niña no es un grupo propiamente dicho, "es como una criatura", sus bases filosóficas están descubriéndose en la combinación de técnicas para "alejarme de los dogmas: buen o mal teatro". Tomó distancia de la concepción del teatro de grupo que había experimentado tanto en Tzantza Grande como en Sarao, para dar cabida a la creación colectiva y colaborativa. Según ella todos son bienvenidos para poder "fluir", para mantenerse, antes que jactarse de tener un grupo o de tener que verlo como algo "más institucional y rígido".

En un principio estaba hacer teatro con Marina; luego un teatro más de grupo y contemporáneo que combine las disciplinas por eso empecé con Lucho y Jorge (que estaba en Sarao en ese tiempo). Luego también me separé porque me di cuenta que no era un teatro grupo, había una firma en general que era Sarao, necesitaba explorar nuevos horizontes, más que interesarme el teatro de grupo es la creación colectiva y colaborativa, por eso tampoco me gusta llamar como grupo al Teatro Onírico de la Niña sino como un movimiento. Todos somos nuestros niños internos, nuestras locuras y sueños, el subconsciente colectivo está conectado. En esa idea me gustaba mucho más trabajar por proyecto y por la complicidad que se arma, nos desenvolvemos como hermanos en sí. Entrevistada G10 (2017) Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña. Guayaquil: 12 de septiembre.

Capítulo 5 - Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor

La investigación mostró las circunstancias y motivaciones del estudiante-actor para comprender porque le atribuían sentido a los grupos de teatro universitario con los que estaban involucrados en la ciudad de Guayaquil y así exponer el valor que tenía una práctica artística amateur. A medida que escuchamos o leímos los relatos del estudiantado se fueron manifestando las metodologías de trabajo que solían aplicar los directores de los grupos de teatro universitario para crear interés en las personas y poder sostener su disposición, de forma participativa y comprometida, para conseguir que se complete lo que hemos denominado *Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor*.

Lo que incidió en que los grupos de teatro universitario fueran vistos como una experiencia duradera y significativa que daba distinción al estudiante-actor dentro de la comunidad universitaria. Entonces el teatro universitario como práctica artística amateur se conectaría con el abordaje de la formación y desarrollo de públicos. Esto último era un tema recurrente en las organizaciones culturales guayaquileñas y ecuatorianas surgió por la necesidad de hacer partícipe a una amplia diversidad de personas. Las estrategias colaborativas serían las que permiten un involucramiento con las artes para que se vaya constituyendo un gusto estético y de valores para favorecer el consumo cultural en las ciudades.

Los grupos de teatro universitario eran un ejemplo de buenas prácticas para retener a los públicos y llegar a una comunicación adecuada con los segmentos de personas que al igual que el estudiante-actor despiertan una pasión y construyen su capital cultural cada vez que están en proximidad con propuestas artísticas en las universidades. Por tanto, el tema de fondo era la inclusión y cohesión social que se lograba en el estudiantado desde que inició en el grupo de teatro universitario hasta su tiempo de permanencia como estudiante-actor y su futura fase de profesionalización cuando la implicación se volvió tan fuerte con el quehacer teatral.

5.1 Manifiesto de Espectadores Activos

Como punto de partida estaba la discusión entre estudiantes de Creación Teatral de la UArtes y personas participantes de talleres escénicos o de grupos de teatro universitario de Guayaquil. Se organizaron mesas de trabajo en donde se daba respuesta a la relación con el arte y la práctica teatral, los procesos creativos colectivos y las transformaciones

personales. El resultado obtenido se lo denominó *Manifiesto de Espectadores Activos*, que se divide en cinco puntos:

1. El teatro te da el poder de crear historias, nos despoja de nuestra cotidianidad.
2. Yo aún no tengo un significado, pero creo que teatro es aprender, liberación, relajación, conciencia profesional y vocación, a pesar que la familia diga "el teatro te queda muy grande, tú no puedes con eso, te vas a morir de hambre".
3. Como actor se consume conocimiento, escucho más a las personas, siento confianza y respeto, el intimar para ayudarnos entre nosotros, las ideas siempre son aceptadas.
4. Yo quisiera vivir del arte, ser dramaturgo, ser actriz, ser director y producir lo que yo quiera. Mi meta es promocionar el teatro, hacerlo frecuente. Una misma debe crear sus plazas de trabajo, conseguir las salas de teatro, pagarlas, montar las obras, etc.
5. El trabajo de un artista es criticado porque la gente no tiene un nivel de interés o criticidad, ante la indiferencia no queda nada más que la pasión en hacerlo bien. La esencia del arte es transmitir emociones, un propósito que se descubre viviendo de ello.

Es importante mencionar que hicimos circular un texto titulado *¿Nuestras audiencias son pasivas o emancipadas?* donde se compiló el pensamiento de varios agentes sociales guayaquileños. Dicho texto nació de reflexión de los datos obtenidos en las entrevistas exploratorias del año 2017, donde se configuró un diagnóstico desde la experiencia y trayectoria de líderes culturales que nos dieron un marco para comprender las limitaciones o las desventajas del consumo cultural del público.

De estos datos se vislumbró que quienes crean no necesariamente buscan interactuar con las personas que llegan a sus salas; se conforman con que ocurra una buena recaudación en la taquilla pero no se adaptan los formatos de las obras o propuestas ni se suele impulsar estrategias organizacionales para la formación del público. Otro asunto se conecta con la educación artística de la población en Guayaquil, ante la falta de sensibilidad por las manifestaciones culturales se acostumbran a los estereotipos o tienden al consumo de microteatro, un formato fácilmente digerible que no demanda pensamiento crítico. En este círculo vicioso de falencias en la educación y el complejo de las personas por manifestar su opinión conlleva que los trabajos escénicos no sean tan rigurosos ni que sus temáticas sean afines con el contexto social-político. Y por si fuera poco los artistas sigan en el pluriempleo para lograr un sustento económico.

En fin, lo que ocurría en Guayaquil invitaba a repensar si la hipótesis se confirmaba o no, porque al parecer en los grupos de teatro universitario la actitud apasionada del estudiante-actor ratificaba una implicación desde que se gestaba hasta que se producía una obra, con lo cual el estudiantado co-creaba y co-producía colaborativamente.

5.1.1 ¿Nuestras audiencias son pasivas o emancipadas?

En el imaginario local cuando se buscan razones del por qué las audiencias son pasivas se apuntó a una administración pública y una educación postcolonial (Entrevistada E2, 2017). Tal parecería que las artes, la comunicación y la educación estaban pensadas culturalmente para que audiencias pasivas consumieran una producción determinada en la que generalmente se tendía a moldear un prototipo de sujeto dentro de unos parámetros sociales de normalidad. Por tanto, creadores e intérpretes se encontraban en una zona de seguridad ante posibles amenazas que pudiera acarrear la interacción directa con la audiencia durante una obra (Entrevistado E5, 2017). Muchas veces los espectáculos arrollaban con su propia idea y no daban lugar a la participación o al debate (Entrevistado E9, 2017).

Además la falta de cultura y hábito (Entrevistada E1, 2017) estaría relacionado con que se sienta vergüenza al tratar ciertos temas y muchas personas no sentían que sus opiniones eran válidas, especialmente niños y niñas en el ámbito del aula, por eso lo recomendable era iniciar conversaciones con palabras sencillas y ejemplos cercanos (Entrevistada E10, 2017).

Quizás por causa de un sistema educativo orientado a recibir información no a su búsqueda, un sistema en el que se tiene miedo al error y donde se censura la curiosidad, es por esto que se asumía al público como buen pobre que recibe lo que le dan, lo que no estaba dentro de esa canasta ni siquiera lo miraba (Entrevistado E6, 2017). Otra falencia en el sistema educativo estaba en el hecho que educadores tuvieran sensibilidad con las artes y la cultura o que se contrataran profesionales con buen dominio en educación artística, por lo que se dificultaba promover procesos sólidos con la ciudadanía que permitiera cambiar de paradigma en la comprensión de los lenguajes artísticos.

Con lo cual, Guayaquil se caracterizaría por la desmemoria, era una ciudad donde todo cambiaba vertiginosamente, el público era cómodo en todos los sentidos, espacios y contenidos, por lo tanto no existían procesos críticos, era solo la actitud de me gusta o no me gusta. De allí que sea una obligación de creadores mejorar la producción de sus obras y

potenciar los canales de comunicación tal como solía comprobarse en el marketing usado por el microteatro (Entrevistado E3, 2017).

En otra línea, el público era visto como algo a lo que se tenía que contentar o despectivamente se pensaba que eran ligeros de pensamiento, por lo tanto daba igual lo que se les ofreciera, aunque careciera de profesionalismo lo prioritario era que rieran, aplaudieran y pagaran por una entrada. Sin embargo, el público era sagrado y había que respetarlo porque era el motor que detonaba un diálogo, el público estaba al mismo nivel del actor, en el mismo grado de escucha (Entrevistado E4, 2017).

La emancipación era una experiencia que se renovaba cada vez que se ponía en práctica conceptos y valores propios, lo idóneo era que sea parte del cotidiano del tratamiento con el público (Entrevistado E9, 2017).

Siendo así necesitamos que las personas, especialmente de los barrios de Guayaquil, sientan que tenían la oportunidad de ser escuchadas sobre su experiencia con los productos culturales que circulaban y eran exhibidos, por ejemplo, un ciudadano podría pedir que en el bus de transporte urbano se sintonizara un tipo de música de su preferencia o debería apegarse al gusto musical y a los decibeles con que escuchaba el conductor del bus sin decir nada al respecto (Entrevistado E6, 2017).

El público se empoderaría de la escena y sería fiel de existir mayor competitividad y ofertas no tan ligeras, pero siempre el fenómeno de la comunicación importaría para mantener una recordatorio (Entrevistado E3, 2017). Con procesos que abarcaban trabajo desde la escena y desde la escuela (Entrevistada E2, 2017). Osea con trabajos serios y comprometidos sin menospreciar ni censurar a los públicos, que sea un acto escénico verdadero para que el público pueda reflejarse y reflexionar sobre la vida en esa realidad creada (Entrevistado E4, 2017).

Debía quedar claro que el involucramiento en la formación de públicos trascendía los escenarios (Entrevistada E2, 2017). Siendo una de las misiones de artistas y productores el crear mayor oferta de espectáculos donde las audiencias fueran participativas y las propuestas fueran emancipadoras (Entrevistado E5, 2017). Esta responsabilidad debía compartida con las organizaciones culturales que son las que terminaban legitimando el trabajo artístico.

Por tanto les correspondía a las organizaciones impulsar estrategias para que se establecieran puentes para un diálogo fluido con los públicos. Para dichas estrategias la meta debería ser un compromiso con la sociedad, a todo nivel para el desarrollo humano, para la

justicia y la memoria (Entrevistado E9, 2017), pues no era posible que las artes y las culturas sean ámbitos desprovistos por las diferentes iniciativas gubernamentales.

Un ejemplo en Ecuador es la hinchada fiel al consumo de fútbol debido a que este tiene una excelente propaganda pública y privada, además porque se percibía que los jugadores cada vez tenían más cabida en las grandes ligas, estos talentos se profesionalizaban, estaban concentrados en su oficio, no se dedicaban al pluriempleo como ocurría con artistas que no cuentan con una renta fija que garantizara su sustento. Entonces si hubiera generosidad con las artes al igual que con el deporte, si se tuviera conciencia que las dinámicas sociales de artistas son diferentes, se podría ver como una inversión los esfuerzos económicos y a largo plazo los indicadores y estadísticas reflejarían un progreso (Entrevistado E6, 2017).

Desde las organizaciones culturales tendría que velarse por una formación constante de sus públicos y más aun de quienes solo ocasionalmente asisten a sus instalaciones, así también preocuparse por el entramado de creadores que orbitan en su entorno, dándoles acceso a un intercambio con sus pares o una actualización de saberes. No solo para promocionar servicios o productos culturales que programaban sino un contacto sostenido a mediano y largo plazo creando propuestas como podían ser los festivales que ayudan a dinamizar la oferta local o que permitirá que artistas hagan presentaciones fuera del circuito local, así se concretarían lazos recíprocos y sólidos con las organizaciones.

Quizás un aspecto relevante en la relación de artistas con el público era la identificación que se construyó cuando unos reconocen en los otros que el trabajo mostrado no era un suceso sino un proceso (Entrevistada E2, 2017). Cuando además las obras ofrecidas se vinculaban con la vida cotidiana, obras que eran reales e imaginables por las personas que asistían a los eventos. Por citar lo ocurrido con el movimiento de Teatro Espontáneo en Ecuador, su compromiso apuntaba a la honestidad con las historias que les regalaba el público, para que pudiera resignificar lo escenificado en las obras y se diera algún impacto que les sirviera para empoderarse (Entrevistado E5, 2017).

Si bien la estética brechtiana se encargó desde hace medio siglo de ser un referente en acercamiento obra-público, la implicación o no del público era una elección del director de la obra (Entrevistado E9, 2017). Es decir que cuando las dramaturgias evidenciaban la vida social, cuando los diálogos, textos o monólogos tomaban como contexto el del público entonces se daba una obra que les pertenecía (Entrevistado E4, 2017). Conocer a fondo el contexto socio-político que se vivía, así como la historia e identidad del público que habitaba

la zona donde se producía la obra era parte de un trabajo honesto para que el artista no entrara en contradicciones (Entrevistado E9, 2017).

El diálogo público-actor era una relación afectiva en la medida que ambos se despojaban de prejuicios habría cercanía y sinceridad (Entrevistado E4, 2017). Aunque esa relación estaba abierta al ensayo-error, puesto que subsistían profesionales y amateurs haciendo teatro, pintura, danza o cine en todo el territorio, por tanto no resultaba raro pagar por su arte sobre todo si eran buenos en lo que hacían (Entrevistado E6, 2017). En ese punto era importante que el público supiera de la historia por la que transitó un artista, para humanizarlo y diluir cualquier estereotipo que la sociedad pudo crearle (Entrevistado E9, 2017).

A pesar que los gustos del público son relativos, si un artista detectaba que al público quedaba enganchado con una obra por la razón que fuere, le tocaba ser fiel a ese público manteniendo calidad y atractivo en sus creaciones. Si perdía la oportunidad de captar ese público no podría ir nutriendo una base de datos que le permitiría expandir sus redes y la divulgación de información para notificarle regularmente de sus actividades y agenda (Entrevistado E3, 2017). Por eso, gestos mínimos como mantener una actitud agradecida, sencilla y genuina, una vez finalizada la función, sin egos ni poses, garantizaba relaciones exitosas con el público (Entrevistada E1, 2017).

Después de todo lo que esperaba un artista era contagiar al público con sus interpretaciones potentes, otras veces podía anhelar que el público exigiera espectáculos más complejos (Entrevistado E9, 2017). Satisfacer las expectativas de su público para que regresara a sus salas en futuras ocasiones y de ser posible se lograra ganar nuevo público (Entrevistada E1, 2017). De allí la necesidad de ingeniar propuestas que no causaran aburrimiento ni que generaran rechazo como para ahuyentar al público de las salas (Entrevistada E2, 2017). Si se ofrecía una puesta en escena estimulante existía mayor probabilidad que el público permaneciera atento e involucrado, aunque obviamente no todas las propuestas eran para todas las personas y viceversa (Entrevistada E1, 2017).

Por esta causa es que iniciativas como la Escuela del Espectador son un ejemplo de espacios complementarios para la formación de públicos. Al promover el pensamiento crítico se emancipa a las personas, se les da potestad para expresar sus criterios sobre lo que les gusta o disgusta de una obra de teatro, incluso incitando a dar sugerencias sobre la puesta en escena o subrayando aspectos morales del guion. Este proceso era válido para el aprendizaje del lenguaje del arte escénico.

El gran desafío del artista era cuestionar la forma tradicional de hacer arte y de concebir a los públicos, quizás dando cabida a una colaboración en escena que sea un motor de ideas para el acto teatral. Las alternativas implementadas por creadores para involucrar a su público eran el uso de redes sociales como tribuna para compartir recomendaciones (Entrevistada E1, 2017). Al público le interesaba que la obra de teatro hablara por sí misma, les interesaba tener un nivel de comprensión del convivio en la escena, una relación dual artistas y públicos (Entrevistado E3, 2017).

Finalmente, escuchar a los públicos era un paso trascendental para cultivar la participación porque el público tenía tanto para dar como cualquiera artista. Por ejemplo, en las obras de teatro donde se hacía al público partícipe directo del proceso creativo, un creador no tendría el control de las respuestas, de lo que pasaría con las personas. Luego, su reto era involucrarlas de forma personalizada, no en un plano superficial realizando acciones prefabricadas y encuadradas en un espectáculo cerrado (Entrevistado E5, 2017).

5.2 Confianza, compromiso y respeto: esencia de un grupo de teatro universitario

De los datos obtenidos en las encuestas del año 2020 entre el estudiantado que se inscribió para *Un Pie en las Tablas*. Estas personas al referirse a la práctica teatral la adjetivaron como algo que se ama, enamora, encanta, atrapa, apasiona y querían seguir haciendo. Lo que se tradujo en un deseo, interés, emoción y entusiasmo auténtico de quienes integraban los grupos de teatro universitario. Por ello, ponían esmero, dedicación, disciplina y rigor en cada sesión de trabajo. El estudiante-actor sabía que estaba en juego la confianza y el respeto que sus compañeros le habían depositado porque cada ensayo involucraba un desafío para estar pendiente de lo que sucedía al explorar métodos o al asimilar técnicas explicadas por sus directores.

La preparación en el grupo de teatro universitario les habilitaba para improvisar fuera y dentro del escenario, siendo conscientes de la responsabilidad y el compromiso con el elenco, puesto que se les había inculcado la cohesión al mantener un clima de amistad para que el quehacer teatral fluyera. Las horas de entrenamiento eran espacio para un autoconocimiento minucioso, para exponer sus pensamientos e inquietudes producidas en la convivencia. En colectivo podían ayudarse y crear, estarían atentas a sus necesidades y a la organización grupal.

El amor por el arte impulsaba un aprendizaje constante y la toma de riesgos en el cotidiano, aun cuando se trataba de trabajos provisionales se iría construyendo un nombre y una trayectoria. En esas circunstancias se ganaba reconocimiento, teniendo conexiones y amistades eran mayores las posibilidades de contratos. Cuando un estudiante-actor buscaba "estatus" desviaba sus intenciones (Entrevistado U10, 2020). Lo cierto era que “cada actor se ponía su careta según el círculo donde se desenvolvía” (Entrevistado U11, 2020).

Igualmente la pasión en la puesta en escena era una señal de prestigio en la medida que se hacían y mostraban trabajos de calidad, lo cual conllevaba disciplina y constancia con lecturas, ensayos e investigaciones en las propuestas del grupo de teatro universitario. Así como una integración en el proceso creativo porque cada grupo manejaba unos códigos relacionados con la actitud colaborativa entre el estudiantado y las consignas de los directores.

Para las actividades diarias, el grupo aprendía vocalización, demostraba facilidad de palabra venciendo el miedo escénico y alcanzaba una capacidad de retentiva al memorizar los guiones. El estudiantado estaba obligado a lo multifuncional no quedarse en un estilo o técnica de actuación sino también formarse en el baile, los malabares, la gimnasia o desarrollar destrezas en la ejecución de instrumentos musicales.

El teatro universitario no era algo improvisado por lo que para evitar que se desmereciera su valor en la comunidad por lo que el grupo tenía que cautivar a través de sus montajes, no bastaba con evidenciar talento y una gracia natural al momento de subir a un escenario sino que se viera esa vocación que los impulsaba, así se fijaría en la mente de otros estudiantes que podrían interesarse por inscribirse en los talleres escénicos.

Recordemos que en Guayaquil la comedia y el teatro comercial habían saturado la programación por lo que se creía necesario el surgimiento de nuevas propuestas teatrales. Sin embargo, la poca asistencia a las salas podía ocurrir por un nivel mediocre de actuación, una falta de magia en la escena, ya que sin un presupuesto no se daban las condiciones para invertir en una escenografía o vestuario apropiado.

Al igual que las obras de teatro no eran irreverentes sino hechas para complacer al público con sus historias predecibles y estereotipadas. “Un espectador promedio considera que ir al teatro era irse a reír” (Entrevistado U4, 2020), por esta razón un público menos selecto como el que se ubicaba en los barrios periféricos debería tener mayo acceso para incentivar su consumo cultural, pudiendo apreciar las artes y tejiendo fidelidad frente a una avalancha de contenidos digitales en su rutina diaria.

La preocupación era sobre el repertorio de los grupos de teatro universitario, la investigación hecha por actores y actrices para dar vida a un montaje o para mostrar autenticidad en sus personajes. Preocupaba que no se diversificaban los temas de las producciones escénicas ni llegase a problematizar valores morales, éticos, espirituales por dar cabida a temáticas de la coyuntura.

Aunque una parte del repertorio de los grupos de teatro universitario era inédito, mayormente se daba una relectura de los dramaturgos locales y se creaban personajes complejos para que el estudiante-actor pusiera a prueba su manejo corporal. El profesionalismo con que se asumía el producto final daba estatus al grupo de teatro universitario.

Otra preocupación era la disponibilidad de espacios para ensayos o de salas disponibles para presentaciones que no implicaran el pago de un alquiler, pues en Guayaquil los artistas vivían una precarización laboral derivada de la ausencia e inaplicabilidad de políticas culturales efectivas. Algunos artistas no contaban con títulos universitarios que avalen sus conocimientos, además que en la ciudad era poco común el oficio de dramaturgo por eso la producción teatral escenificaba obras extranjeras.

También dificultó el quehacer teatral eran las plataformas de circulación para facilitar el tránsito y presencia tanto de grupos profesionales como amateurs. Esto se relacionaba con las limitaciones de promoción y difusión de la cartelera teatral. Generalmente se optaba por transmitir información desde las redes sociales, ya que era lo que estaba al alcance ante la falta de coberturas periodísticas; casi no se daba oído en los periódicos o canales de televisión a las actividades artístico-culturales.

En los grupos de teatro universitario, el estudiantado coincidía en que el compromiso, la confianza y el respeto eran fundamentales en su proceso creativo y en la convivencia, donde podía darse un "choque de egos" (Entrevistado U12, 2020) o el surgimiento de estereotipos (Entrevistada U13, 2020). Tomando en cuenta que comparten una pasión por el teatro, por ello se hacía necesaria una actitud comprensiva y tolerante sin diferenciaciones que se interpusieran en un ambiente de camaradería.

Para que la experiencia en el grupo llegara a ser significativa y funcionara en comunión existían acuerdos mínimos como el compromiso que se lo asociaba con la responsabilidad de asistir puntualmente a los ensayos, la predisposición a entregarse a cualquier personaje asignado en las obras, la escucha comprometida "aceptar su propuesta y añadir mi aporte para que crezca una creación" (Entrevistado U4, 2020). O el cumplimiento

de actividades pactadas durante el proceso "sin importar la función que cumpla" (Entrevistado U10, 2020).

En la decisión de hacer parte de un grupo de teatro universitario, el estudiantado cedía indiscutiblemente su tiempo, aprendía a administrarlo para que el equipo funcione y se mantenga motivado, tomaban conciencia que las horas destinadas a ensayos o entrenamiento podían ser sus espacios de recreación, incluso si fuera de periodo de vacaciones o días feriados en el calendario académico optarían por intercambiar un viaje con la asistencia a un taller de teatro. La dedicación al teatro se asumió como una inversión de conocimientos, lo que sin duda llevaba a apartarse de actividades de ocio o más bien a tener una organización más exigente para que no se interpongan las clases regulares, alguna actividad laboral o una práctica deportiva.

El estudiantado refirió que al asumir el compromiso con el grupo les llevará hasta la finalización del proyecto pues esto les enorgullecía. "Si tengo este tren no lo soltaría así nomás" (Entrevistada U14, 2020), ya que "no es algo que se haga de un momento a otro se necesita preparación" (Entrevistado U15, 2020). Dicha experiencia les permitiría alentar la práctica teatral en el sistema educativo "para que diversas comunidades experimenten la creatividad" (Entrevistada U3, 2020).

Además alegaban que cuando se involucraban en el teatro era fundamental la constancia y el entrenamiento para llegar a buenos resultados, es decir lograr un crecimiento artístico. En alguna forma, el estudiantado reconocía que al involucrarse en el teatro confrontaban la vagancia que atenta contra su desarrollo personal e intelectual. La vivencia del teatro se presentaba desafiante para moverles de padrones de conducta poco satisfactorios, por tanto sería una entrega total con el grupo pues priorizaban el teatro antes que otras responsabilidades.

De otro lado, se hacía indispensable crear la confianza en las personas, conversar sobre sus objetivos durante el taller para que se interesaran por la indagación e investigación (Entrevistado U11, 2020), de igual forma para que aceptaran reglas, de forma tal que respetasen y confiaran en las habilidades y talentos del grupo de teatro.

Con el trabajo cooperativo y voluntario se pueden afrontar las complejidades de una producción teatral de calidad, se le da sentido a las exigencias de llegar a tiempo, de asumir riesgos, de sostener una rigurosidad en los entrenamientos y de cumplir con los plazos programados. "En teatro todos somos emprendedores", se aprendía a tomar la iniciativa para mover un proyecto desde el concepto inicial hasta su culminación (Entrevistado U3, 2020).

Así también entre esos acuerdos constaba el respeto en el buen trato entre estudiantado y directores, manteniendo la prudencia en las relaciones interpersonales, la apertura para exponer y resolver las dudas sin dar paso a conflictos. Estas actitudes fortalecían el vínculo y igualdad entre compañeros, “que siempre este presente la alegría y las risas” (Entrevistado U16, 2020), y que en escena pueda respirarse la naturalidad de sus actuaciones, orgánicamente.

El respeto era alineado con la idea que una persona para formar un conjunto sólido y armonioso, que se retroalimente mutuamente, debe buscar la evolución hacia el éxito, ya que "sin determinación no habría disciplina" (Entrevistado U17, 2020). Aprovechando la proximidad entre estudiantes y directores, toda persona tiene que estar preparada para trabajar bajo presión, en un diálogo directo con el grupo, abriéndose a la posibilidad de aprender, "no hay mejor manera de lograr eso martillando el ego y volver a nuestro cuerpo" (Entrevistado U18, 2020).

Las interacciones en el grupo de teatro universitario no solo estaban en dependencia de quien los dirigía sino que implicaba escucharse y escuchar siendo capaces de decir "tal vez esta idea que tengo o lo que escribí no funciona bien" y así provocar al grupo para que se abriera la imaginación, creatividad, observación y escritura desde la experiencia o vivencia (Entrevistado U2, 2020).

En el grupo de teatro universitario se asignaban múltiples tareas, no se trata solo de dar visibilidad a un actor o actriz sino de un trabajo riguroso para gestionar escenografía, determinar los efectos musicales y sonoros, acomodar luces o ayudar en la difusión e invitación al público para que presencie la creación.

Para el estudiantado no era una opción negarse a colaborar en las distintas fases de producción de una obra, desde el momento en que ingresaron voluntariamente al grupo de teatro universitario sabían que conllevaba responsabilidades y roles para cada integrante. Cada quien se iría constituyendo en un pilar del grupo en la medida que aprendiera o desaprendiera lo necesario por el bienestar colectivo y el éxito del montaje.

Por eso se asume que para un actor o actriz el entendimiento de todas las fases de una producción teatral les permitirá ser más versátil en un equipo, ya que no siempre todas las personas están en escena. Entonces mostrar predisposición es un requisito tácito en la relación grupal, así se podrá identificar las mejoras en el desempeño de cada estudiante con el rol asumido. El grupo de teatro universitario era importante porque permitía un aprendizaje de vida.

La tendencia en los grupos de teatro universitario era alternar roles, permitiendo que la experiencia sea enriquecedora en todos los ámbitos. El equipo se interesaba por la participación y colaboración activa de sus integrantes en el entrenamiento, los ensayos, el montaje y todo lo que está tras bambalinas porque al fin y al cabo un artista toma todos los saberes para fortalecer su trabajo cotidiano.

En medio de una producción había problemas que el equipo tendría que solventar, con la práctica diaria serían llevaderos o intuitivamente se hallaría la salida, se tomarían riesgos y se daría paso a la experimentación. Teniendo conciencia de la dificultades con las que se enfrentaba un actor o actriz durante el montaje de una escenografía, de la grabación de efectos, era necesario aprender a sincronizar tareas siguiendo las directrices de los directores para que la dramaturgia se asiente.

Visto como una oportunidad, el estudiantado puede aproximarse al hecho teatral desde una vivencia única, porque para un estudiante-actor el grupo de teatro universitario se vuelve el espacio para descubrir nuevas habilidades y talentos. Tomemos en cuenta que los horarios de encuentro del grupo son de unas seis horas en promedio, por lo que los saberes descubiertos se van apuntalando desde una rutina autodidacta.

En cada entrenamiento o en los momentos del montaje, el estudiante-actor construye un espacio de confianza y contención para dar fluidez a su relación grupal, especialmente con las personas que recién se integran al equipo. Los juegos y los ejercicios que aplicaba como metodología un director ayudaba a ganar confianza entre las personas. Por ejemplo, en la actividad que consistía en caminar alrededor de la sala servía para reconocer y tener conciencia de las personas en el equipo. Aunque la confianza no se ganaba de entrada, el equipo no estaba impedido de lograr objetivos a corto plazo pues su interés por hacer teatro derriba cualquier barrera.

De igual manera el hecho de estimular un trabajo colaborativo donde cada estudiante hiciera sus aportes durante las reflexiones grupales. El ambiente se volvía propicio para decir lo que tuviera que ser dicho incluso para resolver sinceramente cualquier problema que podía surgir.

Era en el juego teatral donde mejoraba la conexión entre las personas, se aceptaba al otro para permanecer como unidad. Se daba cabida al acompañamiento y se permitía despojarse de deseos u aspiraciones individuales para una auténtica integración. Cada integrante ganaba soltura para relatar sus miedos, para analizar lo que los provocaba y desde ejercicios escénicos reusar fragmentos de su biografía para superar dichos miedos.

Como en todo proceso se fueron canalizando las relaciones interpersonales en la medida que se aprendía la personalidad y los puntos de vista de quienes integraban el equipo. El director o directora del grupo de teatro universitario al tener una mirada panorámica también debía hacer un diagnóstico para inducir a una mejor capacidad de respuesta ante los objetivos de cada ensayo o montaje.

La interacción del estudiantado no se limitaba a la sala de teatro, sino que se extendía a otros lugares informales que nutren la convivencia y fortalecen al equipo. En su intercambio de ideas, una salida a beber podía ser la excusa para recrearse, dialogar distendidamente para revelar las intenciones que cada quien tenía con relación al teatro. Otro aspecto para la afinidad en el grupo era el lenguaje corporal positivo, bien sea en la intimidad de la sala de teatro como en los espacios informales donde actuaban con mayor espontaneidad.

Mediante una comunicación asertiva se potenciaba el autoconocimiento en el grupo de teatro, además usando como recurso el humor se ponía en cuestión prejuicios o estereotipos en los que se encontraba aferrado el estudiantado para no entorpecer la experiencia teatral. Al notar los puntos en común con el grupo se tomaba mayor conciencia de la corresponsabilidad, del respeto por creencias y costumbres para apuntalar la armonía grupal.

El nivel de socialización y trabajo mutuo facilitaba la tolerancia y flexibilidad en el grupo, especialmente cuando alguien no sabía qué hacer ante una dinámica, sea porque sentía vergüenza, estaba bloqueada o porque el grupo no le daba seguridad para manifestarse. Este tipo de situaciones podía llevar a que fracasara una dinámica. Allí es cuando el equipo ponía en funcionamiento su empatía para asimilar que cada quien tenía un ritmo y que necesitaban esforzarse para que la persona se sienta incluida. Igualmente se dialogará sobre los errores no para remarcar diferencias entre las y los integrantes sino para la búsqueda del bienestar común y el compañerismo. “Las barreras pueden romperse al conocer terrenos en común que nos vinculen y a su vez siendo transparentes sobre nuestra forma de ser” (Entrevistado U19, 2020).

5.3 Fases del Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor

En la recolección de datos determinamos unas variables que nos permitieran aproximarnos a la realidad de los grupos de teatro universitario en Guayaquil como la procedencia del estudiante-actor, su edad, género y trayectoria formativa para reconstruir

unos antecedentes en la historia de vida de cada persona. Ante esas condiciones socio-culturales obtuvimos pistas para percibir como en cada grupo de teatro universitario se llega a resultados tras un proceso creativo colectivo.

Es por esto que las entrevistas con estudiantes de Teatro Arawa, Teatro Katharsis, Grupo de Teatro ESPOL y Tzantza Grande, se direccionaron hacia los hábitos del estudiante-actor, su consumo cultural en esa interrelación con el arte y la cultura y con ello perfilar un entorno de su familia. De esa manera escucharíamos vivencias y la sintonía lograda con sus redes de contacto en medio de una práctica teatral que por un lado, les otorgaría roce social, y por otro lado, les permitiría imaginar una alternativa en la profesionalización para subsistir del arte.

Nos cuestionamos si una práctica artística amateur como la que ocurre en los grupos de teatro universitario es factible de ser realizada por cualquier persona, si el aprendizaje logrado colaborativamente convierte a la persona en estudiante-actor, si al estudiante-actor se le debería juzgar su calidad actoral. También cuestionarnos si el hecho que una persona permanezca en un grupo basta para asumir una afinidad con el teatro o si en un mediano plazo una práctica artística amateur implica un dominio de la técnica o si la persona necesita ensayar y practicar teatro en otros espacios de educación no formal para estar a la altura de las demandas de su rol.

Igualmente tratamos de develar el momento en que cada estudiante se descubrió como actor o actriz, si acaso ocurrió en los momentos de estreno de una obra o si surgió a medida que se va puliendo con el entrenamiento. Además de percibir el sentido de pertenencia que emergía entre el estudiantado y las metodologías de los directores al determinar un estilo, tono y apego con el teatro.

Los grupos de teatro universitario son una comunidad que no solo se circunscribe a la duración de un semestre académico sino que tiene un cronograma de actividades de largo aliento porque intuitivamente el estudiantado se da cuenta que para controlar los desafíos de la vida es mejor hacerlo colectivamente.

El sentimiento de reciprocidad destaca una auténtica voluntad del estudiantado para estar unido entre sí, a pesar de los factores de separación, se lucha porque los vínculos no sean superficiales ni episódicos ni desechables, sino que exista una construcción minuciosa de responsabilidades éticas y del compromiso asumido desde el mismo momento en que acudieron a la convocatoria para integrar el grupo de teatro universitario.

Sin embargo, surgen inquietudes sobre las interrelaciones del estudiantado que encarna esa comunidad de los grupos de teatro universitario, sobre las implicaciones que

tiene vivir entre personas amigables y bien intencionadas en las cuales se puede confiar y apoyarse, se brindan certezas y protección. Cuestionar hasta qué punto el estudiantado alcanza una lealtad incondicional y obediencia rigurosa con el grupo. Sobre todo porque vivir en comunidad conlleva pagar un precio, entendiéndolo como autonomía, identidad o libertad, por eso en un mundo individualista pertenecer a un grupo parece utópico.

Los grupos de teatro universitario son productores culturales que sostienen una oferta en las instituciones de educación superior de las que dependen. Cada director o directora define una puesta en escena, sugiere un consumo cultural para su grupo. Por su parte, el estudiantado contribuye desde su esfuerzo personal a través de la formación, el entrenamiento, la selección y la manutención de un bagaje cultural para distinguirse simbólicamente en el grupo.

En estas condiciones, los grupos de teatro universitario se volverían un hábitat donde los sistemas de reputación son imprescindibles, son reglas no escritas que están intrínsecas en una acción colectiva, porque a mayor prestigio mayor confianza. Si en la antigüedad el aval de una persona era su pedigrí o la afinidad personal debido a su origen familiar, las amistades, la institución educativa o el barrio de procedencia, hoy tienen mayor peso las recomendaciones o el mérito que la confianza genera en un grupo.

Cada grupo de teatro universitario conforma una identidad y unos modos de hacer. La interacción colectiva en los ensayos constituye lazos de afinidad y amistad que deriva en la creación de códigos y lenguajes que moldean el comportamiento del estudiantado. Ser artistas-gestores hacen autogestión de recursos y espacios (becas, giras, invitaciones a festivales) por fuera de los apoyos estatales o institucionales para llevar adelante su propia actividad, proyectos y espectáculos. Esto nos recuerda a los directores de los grupos de teatro universitario que hábilmente obtienen alianzas para dar continuidad a eventos como el ENTEPOLA o el Festival José Martínez Queirolo.

De otra manera, la intención de la directora o director es una formación básica. En el grupo de teatro universitario se potencia la opinión personal del estudiantado aclarando que si todas las personas hacen las cosas de la misma manera se llegará a un resultado eficaz, en el sentido que cumplan con los ensayos, se aprendan los textos y colaboren para resolver alguna puesta en escena. No es que exista una fórmula que se aplica drásticamente, sino que los métodos se adecúan al detectarse las preferencias y exigencias del estudiantado.

La directora o director es percibido como un maestro con absoluta vocación para la enseñanza. Su rol es de mediadores o de iniciadores en los pasos decisivos de la constitución del gusto del estudiante-actor a través de la asimilación de herramientas, reglas, acuerdos,

estructura organizativa, entre otros aspectos, hasta apreciar las cosas buenas que quizás antes menospreciaba.

La tarea asumida por el director o directora es que el estudiantado se apropie del grupo, que lo haga suyo porque el grupo de teatro universitario es considerado como una familia nuclear debido al fuerte apego y lealtad del estudiantado. Esto toma impulso por la pasión que jóvenes demuestran en las sesiones de ensayo, en dicho espacio de convivio no se da cabida a la frustración, al bajo rendimiento o al abandono aunque existan dificultades durante la carrera universitaria o por inconvenientes en las relaciones familiares.

Es importante mencionar que la directora de Tzantza Grande lideraba simultáneamente el Teatro Experimental Guayaquil, una agrupación profesional, en la que permitía integrar a ciertas personas del estudiantado de la Universidad Casa Grande. En esa línea también se dieron participaciones del estudiantado de los grupos de teatro universitario en el FIAVL, el Concurso de Dramaturgia del Estudio Paulsen o la Maratón del Teatro del TSA.

Un estudiante-actor entrena sus facultades y percepciones demostrando un cuerpo comprometido, que se acostumbra inconscientemente a las técnicas y metodologías, que con la práctica se vuelve más competente, hábil y sensible, a pesar que el arduo entrenamiento físico y los ensayos graduales se revelen incertidumbres y variaciones en el dominio gradual de un arte.

Tengamos en cuenta que los espacios de acción artística abrigan un trabajo físico y mental entendidos como un lugar de creación que envuelve la memoria y el imaginario por tanto el cuerpo de las personas queda marcado por su historia y sus búsquedas. En el ensayo, la puntualidad, el uso de determinadas vestimentas y las pautas de relacionamiento con los materiales en escena determinan implícitamente un posicionamiento político y ético frente al trabajo artístico.

El director o directora del grupo de teatro universitario realiza actividades para que las condiciones externas no ingresen al espacio íntimo del proceso creativo y para que las tensiones entre las necesidades personales y colectivas no les resten productividad ni efectividad a los ensayos. Del modo de estar de cada estudiante dentro de la sala de ensayo dependerá de las condiciones de trabajo.

En el proceso creativo de los grupos de teatro universitario se aprovecha todo material subjetivo y objetivo al explorar fuentes personales o históricas, a pesar que en sí mismo no constituya dramaturgia, los datos biográficos pueden pasar por una reescritura

escénica a través de ejercicios o técnicas como: collage, citas, preguntas o acopio de anécdotas.

Por ejemplo, Teatro Arawa y Teatro Katharsis gestan ejercicios para que el estudiantado busque detonantes creativos en lo autobiográfico y les da la potestad de posicionarse desde sus experiencias, conocimiento y talentos. Teatro Arawa con el impulso de las negociaciones grupales determina imágenes y juegos que usarán en la obra, mientras que Teatro Katharsis en su etapa de graduación explora intervenciones de pasajes poéticos a través de un montaje breve.

Las huellas omnipresentes en los cuerpos vibran en cada ensayo y van concibiendo la alternativa para transformarse en materiales escénicos o textuales de una dramaturgia paralela al texto teatral. El espacio-tiempo de cada jornada de ensayo no es igual pese a las continuas repeticiones para fijar lo que se va a mostrar, aflora lo subjetivo en cada actor o actriz. Pensemos en los ensayos como un proceso en construcción donde se organizan los materiales hallados en una indagación para su posterior representación frente al público. Hablaríamos de un proto performance en donde se aprenden habilidades específicas, formal o informalmente, dicho aprendizaje resultaría efectivo porque en el camino de los talleres de teatro cada estudiante asimila los errores y se va incorporando al elenco.

Como cualquier aficionado, aprendiz, novato, principiante o sinónimos, cada estudiante observa y aprende holísticamente en su vida cotidiana a sentirse a gusto con el público van reconociendo sus habilidades. En alguna forma, los grupos de teatro universitario serían como un curso de formación continua en los que las personas son capacitadas sobre lo escénico desde la inmersión e imitación, desde la práctica tras la repetición continua y precisa de lo que hacen.

Existieron momentos en que la memorización era un recurso para el estudiantado, pero también la concentración intensa y práctica de las emociones, movimientos, tonos de voz, expresiones faciales, formas de pararse, caminar o de gesticular. Los ensayos pueden ser prolongados o tediosos en la tentativa de percibir que elementos pueden ser descartados porque hacen ruido o generan ambigüedad en las escenas, la búsqueda es que toda la secuencia cobre sentido para el público. En sentido figurado, al ensayar el estudiantado diseña y construye prototipos que empleará en la ejecución de una obra.

Por consiguiente, hacer teatro universitario es pensar en lo permanentemente inacabado, en lo mejorable, donde la toma de decisiones debería ser ágil pues el grupo experimenta una horizontalidad y consentimiento, sus trabajos escénicos deben traducirse

en valor para la comunidad universitaria a la vez que deben ser gratificantes para el estudiantado, de esta manera no se deteriora, paraliza o muere el proceso creativo colectivo.

El énfasis sobre los procesos creativos colectivos nos impulsó a averiguar las ligeras transformaciones que ocurrían entre estudiantes universitarios. Percibir que la práctica constante de técnicas de expresión oral y de ejercicios de relajamiento de los músculos del rostro podía volver a una persona más segura de sí misma tenía que ser comprobado o creíble en una tesis.

Si el estudiantado vive temeroso en las aulas porque su dicción o su manera de vocalizar no es la óptima entonces podía parecer una panacea acudir a clases de teatro gratuitas en el campus, pese a ello el llamado era para unas pocas personas que son las que lo asumieron como una opción para generar un hábito con la práctica teatral. Al momento de la interpretación o una suerte de representación cada estudiante-actor se empoderó del guion, previamente los ensayos posibilitaron su actuación, cada sesión sirvió para ajustar, cambiar o dar con la puesta en escena idónea para la obra.

Al respecto tomamos como referencia un libro colectivo hecho junto a docentes de la UArtes, publicada en el año 2020 bajo el nombre *Voces del Teatro Universitario* donde compartimos reflexiones del director de Teatro Arawa, quien manifestó que cada ensayo es un aprendizaje para saber leer una obra, se hacen analogías para inducir a conclusiones sobre el tema y en particular descubrir que el teatro no es un mero entretenimiento y que quienes están en esa praxis deben tener un criterio formado para cuestionar las verdades impuestas o mediatizadas.

Analizar una obra como *El enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen, involucra pensar en los contextos, interiorizar lo que el relato y las escenas nos están diciendo; no solo es aprenderse un texto o caracterizar algo, implica sentirlo, comprenderlo, encontrar el verdadero mensaje que yace en las letras (Coba, 2020 como se cita en Tigrero, Leyton, Saona, Suárez y Toro, 2020: 29)

Son numerosos los puntos positivos de la experiencia con los grupos de teatro universitario, el estudiantado se siente satisfecho en ese tránsito pues son conscientes que desarrollan estrategias para ser mejores personas y ciudadanos. El aprovechamiento de la práctica teatral les abre un panorama a través de la comprensión de una trama o de los conflictos propuestos en las dramaturgias. Al descubrir su potencial, cada joven interioriza y desarrolla plenamente emociones al punto de advertir un equilibrio.

Debemos tomar en cuenta que las personas no son perennes en los diferentes elencos, son solo unas pocas comprometidas en profundizar sus conocimientos para alcanzar una formación profesional en el ámbito escénico. Los grupos no son una escuela de teatro

según el director de Katharsis, por lo que su recomendación es que si alguien tiene una proyección individual debe volar fuera del nido en referencia al espacio universitario. A pesar de esto, al estudiantado se les trata como actores profesionales.

Cuando trabajamos, la disciplina, la pasión y la entrega que exijo de los chicos es la misma que se le hace a un profesional, porque el esfuerzo a través de la práctica es la base de todo. Esto no es un juego o un pasatiempo; la universidad lo pone como una opción y espacio, pero no es un club de amigos o de juegos; esto es serio y si lo vamos a hacer, lo haremos de la mejor manera (Gallardo, 2020 como se cita en Tigrero et al., 2020: 78)

El resultado en escena da cuenta del aspecto procesual, del tiempo invertido por el grupo, que hubo esfuerzo en la creación, que no se mostró algo repentino ni se expuso a personas sin talento, sino que las obras estrenadas avivaron la curiosidad en su público al crear un trasfondo con unos personajes que invitaban a meditar sobre los porqués de las situaciones planteadas en escena.

En el Grupo de Teatro ESPOL, su director esclareció que lo fundamental en el elenco es el aspecto psicológico del estudiante, ya que facilita el estudio cuatridimensional de los personajes, es decir que cuando el estudiante-actor conoce a cabalidad sus fortalezas, debilidades y características domina en el escenario ya que cautelosamente se ha repasado por los detalles de un personaje, sus miedos, anhelos, motivaciones o frustraciones (Shapiro, 2020 como se cita en Tigrero et al., 2020: 54).

En el caso de los ejercicios escénicos de creación colectiva hechos por el estudiantado de Arawa no se podría hablar sobre obras ideales o perfectas sino de una versión de aquello que puede ser todavía modificado.

También cuando Teatro Katharsis o el Grupo de Teatro ESPOL realizaban adaptaciones de obras clásicas en su puesta en escena estaban presente los principios y valores del artista, de las formas de representar el mundo, los gustos y creencias que regían en su modo de acción. Quien creaba estaba inmerso en lo que determinaba su cultura. Al mismo tiempo el proceso de creación envolvía diálogos inter e intra personales: el artista con uno mismo, con la obra en proceso, con el grupo de teatro, con los receptores o con la crítica.

Pensemos en las actividades que debían llevarse a cabo para que una obra teatral llegue a ser lo que es. Dichas actividades exigían un aprendizaje de técnicas para el trabajo de creación de ideas, de ejecución, apoyo, apreciación, respuesta y crítica. Así también tareas en las que una persona se encargaba de la educación y el entrenamiento del grupo de teatro universitario.

Para la producción de las obras de teatro, cada estudiante haría su trabajo en el tiempo libre después de cumplir con otras obligaciones académicas y asumiría un conjunto específico de tareas divididas entre el grupo de teatro universitario de forma tal que se puedan producir los materiales, a veces recaudarán dinero, otras veces conseguirían prestado elementos para el vestuario, utilería o escenografía.

Este vínculo cooperativo donde alguien destinaba tiempo y energías para formar a otras personas, para que trabajarán como se quiere, no dejando prevalecer sus criterios o intereses ni que se desarrollen grupos funcionales especializados, porque era una cuestión de acuerdos previos que se vuelven habituales.

También estarían unas tareas de apoyo o residuales que facilitarían el trabajo de los demás que van desde lo técnico hasta actividades domésticas como por ejemplo barrer el escenario. Luego, tendrá lugar una actividad de respuesta y apreciación para que alguien mencione su reacción emocional e intelectual sobre el trabajo hecho, aquí podrán fijarse en las intenciones del autor y en las interpretaciones del elenco o del público. Sobre todo, habrá que velar por la razón de ser, es decir el argumento estético o la justificación filosófica por la que cobra sentido lo que se está haciendo como arte; este sería un momento de autoevaluación, para una revisión crítica de lo que se hizo y se hace.

Al fin y al cabo el teatro universitario era una actividad artística que no obligatoriamente opera en el marco de una economía monetaria, además se lo percibe como un entorno estable porque está determinado por unas reglas y convenciones que regulan ese arte, por ejemplo la estructura dramática, los personajes, la duración adecuada de una interpretación o las relaciones con el público. A pesar de ello, solía darse una negociación para generar cambios en los productos artísticos estándar y se utilizan medios de distribución no convencionales para hacerlos circular.

Equiparamos lo que ocurre en las instituciones culturales participativas con los grupos de teatro universitario en la medida que allí el estudiantado aporta sus ideas, objetivos y expresión creativa. Además que discute, mezcla y redistribuye lo que ven, leen y hacen durante sus clases, y lo socializan con otras personas que comparten sus intereses.

El estudiantado era el equivalente a las personas voluntarias que con entusiasmo llegan a una convocatoria o un *casting* donde se les ofrece realización personal dentro de una experiencia participativa, se les brinda información y roles claros para su participación. Al menos en el arranque del grupo las personas mostraban el mismo nivel de compromiso, en el correr del tiempo e interacción su trabajo se ve incorporado a los resultados obtenidos.

Cada estudiante buscaba experimentar un consumo de alta calidad por eso consiente el rigor que demanda el proceso colectivo. El estudiantado se va uniendo al equipo y haciendo su parte. El grupo de teatro universitario es un lugar seguro donde se celebra, estimula, modela y valora el trabajo de los participantes.

Las personas que se involucraron en los grupos de teatro universitario completarían un Ciclo de Implicación del estudiante-actor compuesto de tres fases: la de Iniciación, la de Permanencia y la de Profesionalización (Ver Tabla 1). Lo cual podía verse como un símil a las doce etapas por las que un héroe avanza a lo largo de una historia, de acuerdo con el libro *El héroe de las mil caras*, del antropólogo estadounidense Joseph Campbell, publicado en 1949, así mismo podríamos asociarlo con los rito de paso acuñados por el antropólogo francés Arnold van Gennep en 1909 para simbolizar el tránsito de un estado a otro en la vida de una persona.

En la fase de Iniciación las personas conocerían a su mentor y pasarán ciertas pruebas antes de decidir ser un estudiante-actor. Era una fase que se inicia por voluntad propia de la persona y a la que se llega desprovisto de cualquier noción básica sobre el teatro. La decisión crucial que toma la persona estaba en dependencia de sus expectativas sobre el teatro pero también de su comportamiento en el transcurso de la fase preliminar.

Para algunas personas inscribirse en el grupo de teatro universitario es beneficioso como herramienta de comunicación, también se lo ve como un lugar para descubrirse a sí mismo, su personalidad, su historia, su estilo de vida y profesión (Suárez-Pinzón, 2020 como se cita en Tigrero et al., 2020: 103)

Para el mentor era muy notorio como la cantidad de personas que inician va disminuyendo porque les surgen imprevistos, porque se desaniman, porque no consiguen ser puntuales o porque no se acoplan con el grupo. En ese filtro natural deja visible en la superficie quienes tienen un nivel de compromiso, quienes han establecido lazos de confianza con sus pares y quienes se esfuerzan para acostumbrarse a una práctica artística. Es por eso, que los grupos de teatro universitario contribuyen a la formación de públicos.

La dinámica de la fase de Iniciación comprendía un llamado público masivo para que el estudiantado obtenga información sobre el grupo de teatro, luego las personas pasarán por una audición o *casting*, lo que varía de acuerdo a la institución académica, en la que era evaluado por un jurado, pero en la selección impera la consideración de aptitudes escénicas y actitudes personales de quienes postulan.

Al hablar de la fase de Permanencia estábamos en una fase en que la persona se mostraba totalmente dispuesta a destinar su tiempo para la práctica teatral, lo que conlleva un compromiso para que no interfiera negativamente con su vida académica. Entonces la

persona aprendía a tener un balance entre las actividades formativas y las extracurriculares, sabe que en el grupo de teatro se despoja de preocupaciones para rendir en su entrenamiento y así poder asumir los desafíos de las producciones teatrales.

Era una fase rigurosa en la que van puliéndose al estudiante-actor, en donde se vuelve un protagonista de procesos creativos colectivos, porque no solo se trataba de actuación o del aprendizaje del sonido, la iluminación, el vestuario, la escenografía sino de ser colaborativo y asumir responsabilidades fuera de las tablas.

Para algunas personas integrar el grupo de teatro podía durar el tiempo de estancia en la institución universitaria, aunque existen excepciones pues suelen ser formador de formadores, era como si "los antiguos" se volvieran colaboradores y co-partícipes del proceso de iniciación de estudiantes recién llegados donde se recurrirá a metodologías de trabajo lúdicas, de improvisación o de profundización sobre los personajes. Toda esta fase depende una lógica de autocuidado que posibilitaba el respeto y la confianza en el grupo.

Quienes deciden permanecer son aquellas/os estudiantes que han asimilado una serie de valores presentes en la convivencia y quehacer teatral; además se van sentando bases sobre la apertura y diversificación del consumo cultural en una actitud proactiva y crítica, esa familiaridad con el contexto cultural permite estar más informado sobre la oferta y sobre las propuestas que trabajan diferentes actores sociales (Suárez-Pinzón, 2020 como se cita en Tigrero et al., 2020: 104)

Finalmente, la fase de Profesionalización se relacionaba con la aspiración de las personas para profundizar sus conocimientos al explorar nuevas técnicas y ejercicios teatrales. Para este momento el teatro se había vuelto un estilo de vida que no se desea abandonar, el grupo de teatro es considerado una familia y el director un maestro sabio. La autoconfianza de las personas les posibilitaba animarse a participar en el circuito local con el afán de tener un ingreso económico como recompensa por su dedicación, y quizás como reconocimiento a su talento.

El entusiasmo estaba en su máximo nivel, el estudiante-actor ha madurado sus ideas y proyectos personales y colectivos, está en capacidad de experimentar con otros maestros, aunque no necesariamente cortan el vínculo con su primer mentor. Se daban situaciones en las que se conforman agrupaciones autónomas que llevan a cabo sus ensayos y le apuestan a sus propias teatralidades, teniendo que autogestionarse para lograr cabida en alguna sala o para ser admitido en festivales y encuentros escénicos.

Algunas personas tendían a impartir talleres a niñas y niños construyendo sus herramientas pedagógicas para transmitir la pasión que les despierta el teatro. Al mantenerse activos en la práctica teatral iban tejiendo contactos y alianzas para asegurar presentaciones esporádicas.

En este camino a la profesionalización, deben resolverse otras dinámicas entre las personas, quizás replicando la estructura que aprendieron en el grupo de teatro universitario, por ejemplo no consentir la impuntualidad, dar mayor realce a la investigación para innovar sus discursos, estéticas y lenguajes, presionar en los ensayos para lograr sacar un producto riguroso en el menor tiempo posible, sin que ese trabajo les envuelva en una rutina y le quite el aura al quehacer teatral como espacio de relajamiento, de diversión, de encuentro, de juego, donde cobra sentido el proceso, el transcurso, el aprendizaje colectivo (Suárez-Pinzón, 2020 como se cita en Tigreiro et al., 2020: 106)

Al interpretar los testimonios del estudiantado se pudo diferenciar las tres fases por las que transitaban en los grupos de teatro universitario de Guayaquil.

Tabla 1. Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor en grupos de teatro universitario

	FASE DE INICIACIÓN	FASE DE PERMANENCIA	FASE DE PROFESIONALIZACIÓN
CATEGORÍA EN EL GRUPO DE TEATRO	Estudiante	Estudiante-actor / amateur	Semiprofesional
EDAD PROMEDIO ESTUDIANTADO	Desde los 17 años	Entre 18 y 30 años	Desde los 25 años
VISIÓN DEL TEATRO DURANTE LA FASE	Pasatiempo, escape, actividad de valor terapéutico, experiencia placentera.	Pasión, vocación, familia. Espacio para desarrollar habilidades y destrezas cognitivas y emocionales.	Práctica artística (complementaria a su profesión) que puede perfeccionarse con educación no formal y exhibirse para lograr reconocimiento (en concursos, festivales, microteatro u otros espacios).
LAPSO DE LA FASE	Hasta un semestre antes de desistir o desinteresarse porque tiene otras prioridades (generalmente académicas).	Aproximadamente 4 o 5 años (mientras dura la licenciatura) para ese momento se ha consolidado una identidad grupal, se han formado lazos de amistad gracias a la convivencia, se adaptan a los horarios de ensayos, se es fiel al director del grupo.	Aproximadamente una década (casos aislados todavía dentro del grupo de teatro universitario) o período de conformación de un grupo propio.
METODOLOGÍAS APLICADAS EN EL GRUPO DE TEATRO	Juego teatral, observación, entrenamiento físico leve (estiramiento y relajación del cuerpo, baile), creación colectiva.	Juego e improvisación teatral, plenarias para análisis de textos y lecturas, escritura de diarios/bitácoras, trabajo de imágenes, formas y acciones corporales, técnica vocal (respiración diafragmática, tonalidad, matiz, utilización de agudos, graves y nasales), entrenamiento físico moderado, creación colectiva.	Usualmente repiten métodos y técnicas aprendidas con sus directores.

	FASE DE INICIACIÓN	FASE DE PERMANENCIA	FASE DE PROFESIONALIZACIÓN
RESULTADOS DE LA FASE	Ejercicio escénico, performance, monólogo.	Montajes, sketches, puesta en escena, teatralidades, para la institución universitaria, para festivales locales o giras nacionales.	Propuesta inédita (teatralidades y dramaturgia propia).
NIVEL ARTÍSTICO EN EL GRUPO DE TEATRO	Básico	Básico - Medio	Medio - Avanzado
TIPO DE PÚBLICO	Público potencial. Beginner (Cuadrado y Mollá, 2000)	Público ocasional / público regular. Theatre buff (Cuadrado y Mollá, 2000). Prosumidor	Prosumidor.
CONTROL CREATIVO DE LOS PROCESOS	Participante (Bourdeauc y Liot, 2012). Colaborador/a (Cuenca-Amigo, 2018)	Co-creador, co-productor, co-difusión (Ibacache, 2019). Compromiso curatorial, compromiso interpretativo y compromiso inventivo (Brown et al., 2011)	Active learner (Brown y Ratzkin, 2011)
ROL EN EL GRUPO DE TEATRO	Talleristas, laboratoristas	Actor, actriz, encargado de luces o sonido, vestuario, maquillaje, escenografía, venta de entrada, promoción y difusión, etc. Discípulos	Líder o integrante del grupo emergente, formador de formadores

Fuente: Elaboración propia

5.3.1 Fase de Iniciación del estudiante-actor

La primera fase comprendió el momento en el cual el estudiantado accedió a una convocatoria realizada por un grupo de teatro universitario para realizar un *casting* o audición que determinará el potencial de sus aptitudes y actitudes para unirse al grupo o para la realización de un taller básico de teatro que durará aproximadamente dos meses, aunque podía extenderse más allá de un semestre. El resultado al aprobar la fase de Iniciación es la presentación de un monólogo o de un ejercicio escénico colectivo, dependiendo de la universidad.

En las entrevistas exploratorias del trabajo de campo a finales del año 2017, conocimos a siete personas, en su mayoría mujeres, cinco de las cuales hacían parte de Teatro Arawa y las dos restantes se habían iniciado en el Teatro Studio de la ULVR. Estas siete personas se inscribieron y concluyeron talleres de teatro universitario. Además constan

respuestas de nueve estudiantes que se inscribieron en la convocatoria 2020 de *Un Pie en las Tablas*. Todos estos testimonios nos permitieron ilustrar el *Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor: Fase Iniciación* (Ver Anexo I).

La Entrevistada D1, de 28 años, licenciada en Sistemas Multimedia, entró al taller de teatro universitario motivada por su voluntad de aprender, a sabiendas que Teatro Arawa "enseña bien y es estricto". Siendo el cuerpo su herramienta en escena estaba predispuesta a resistir, "hasta que el cuerpo aguante" porque el grupo "es un espacio que me hace sentir anímicamente bien, siento alegría". Acerca de la metodología dijo que se aprendía desde la "unión y colaboración" entre compañeros por eso debía conocer a cada uno, tener mucha confianza para crear, mucha seguridad al reflejar el papel, para que cada comentario sea un aporte porque no estarían a gusto si les imponían ideas.

En las prácticas diarias reconoció que la concentración era elemental "porque así no se equivocan en el dialogo de la obra y no hay atrasos", en la búsqueda de una transmisión que conmoviera. En su paso por Teatro Arawa hizo parte del montaje de "El Mercader de Venecia" que presentaron para el ENTEPOLA:

Es un tiempo que doy a mi vida, tiene mucha importancia, nunca faltó. He aprendido a incentivar la lectura, ahora leo más, me gusta analizar y poner mi propio criterio a las obras, he experimentado muchos ejercicios que le ha ayudado mucho a mi cuerpo y a mi bienestar, ya no me da miedo de intentar algo nuevo, aprendí a ser más estricta con mi cuerpo y mente, tomo en serio cada consejo. Cuando fue la obra mercader de venecia en escena fue un momento glorioso para mí, porque uno se enfrenta a los nervios al público y refleja la importancia de cada ensayo y la unión de mis compañeros, fue uno de los momentos más importantes de mi vida, pues yo tuve que hacer el papel del príncipe de marruecos hacer de hombre y hablar con acento árabe. Entrevistada D1 (2017) tallerista de Arawa. Guayaquil: 14 de agosto

Ante su expectativa de matricularse en la carrera de Creación Teatral de la UArtes, la Entrevistada D2, bachiller de 18 años, ingresó al taller con la intención de experimentar el teatro, de "descubrir hasta qué punto puede llegar uno mentalmente y físicamente". En su experiencia notó que se comportó de forma flexible y que hizo mucho esfuerzo para desarrollar su imaginación y comprensión lectora, aunque le resultó desafiante interpretar personajes fue puliendo en cada ensayo su técnica. Lo otro complicado fue el control y manejo del cuerpo en el escenario y también adaptarse al trabajo "con personas ajenas a ti porque no todas opinan de igual forma". Sin embargo, le agradó y resultó gratificante la práctica teatral.

De otro lado, una amiga del colegio convenció a la Entrevistada D3, bachiller de 17 años, que ingresara al taller de Teatro Arawa, la experiencia fue productiva, "ya que he aprendido varias cosas de las cuales desconocía completamente y, me he dado cuenta de que

hacer teatro no es fácil como uno piensa”. Entre sus motivaciones para seguir asistiendo al taller estaba el hecho que el teatro "ha cambiado mi visión hacia el mundo”.

La Entrevistada D4, de 19 años, estudiante de la Facultad de Comunicación Social, de la UG, se integró al taller porque el teatro es una de las ramas artísticas que le encantaba, "uno de mis sueños cuando de niña era ser actriz”, anhelaba aprender tanto lo teórico como lo práctico para desarrollarse como ser humano. Según explicó ha mejorado su concentración, vocalización, desenvolvimiento escénico, volumen en la voz, percepción, control en movimientos y emociones.

Presentó el ejercicio escénico "Olas de una memoria a la deriva”, en la sinopsis de la obra se explicaba que eran tripulantes de un barco a la deriva, a la muerte que les ronda en medio de una política de intereses. ¿Quién soy/somos/seremos?, máquinas de oficina que después de la tormenta vuelven a la realidad (Coba, 2020: 44). Dijo que la práctica teatral le llevó "a vencer mis límites, a conocer más de mí” porque es de aquellas personas perseverantes que se esforzaban para cumplir sus objetivos. En Teatro Arawa, "nuestro compromiso, organización y expectativas en relación al trabajo colectivo serán parte fundamental en la creación de la obra y en el escenario”, apuntó la Entrevistada D4.

La Entrevistada D5, 26 años, psicóloga, se dio cuenta que el teatro serviría como una herramienta para ejercitar sus habilidades sociales al aprender a observar la realidad y al exteriorizar sus propias emociones siendo una persona tímida. Además del aprendizaje de pautas sobre la puesta en escena, lo que se producía detrás del telón, es decir, ensayos, luces, vestuario, guion, acciones, dominio de objetos y trabajo en equipo. "He encontrado un ambiente de familia”, aseveró. Sin embargo, su replanteamiento de permanecer en el taller surgió en el proceso de elaboración del guion cuando le pidieron que exponga un conflicto que emergiera de situaciones personales.

Lo que nunca fue de mi agrado. Me costó días resolver ese caos, porque debía presentar propuestas y no quería porque sentía que mis problemas no deben ser parte del show. Finalmente, lo acepté y estoy conciente que por ahora ese no es mi fuerte y que prefiero ser espectadora de este bonito modo de hacer arte. Ese proceso de producir ideas, desde las referencias previas me generó frustración porque me recordó lo que no sabía. Habían días donde tenía que sacar una acción o un diálogo y no se me ocurría nada. Hasta me sentía tonta e inculta, en ocasiones. Entrevistada D5 (2017) tallerista de Arawa. Guayaquil: 27 de octubre

Para ilustrar la fase de Iniciación lo ocurrido durante el año y medio de creación del elenco de Teatro Studio en la ULVR, el estudiantado realizó ejercicios corporales y emocionales, también aprendieron improvisación bajo la tutela de Mario Vera. Inicialmente las personas interesadas harían parte del semillero y luego profundizarían lo teórico, experimentando la técnica de Meisner, Stanislavski y Grotowski.

La Entrevistada D6, de 20 años, estudiante en la carrera de Educación Parvularia, comentó: "nunca creí involucrarme tanto al mundo del teatro, del hecho que me iba a gustar tanto. Por el momento estoy pasando por una crisis por lo que amo hacer y por lo que tengo que hacer, mi balance tiene más peso por el arte".

Tuvo la oportunidad de ser la actriz antagónica -La Gata Bellaca- en la obra infantil, Aventuras de Papel. Su segunda experiencia se dio durante el ENTU, sin embargo esa vez "trabajé con otro docente, fue muy complicado el cambio drástico en los momentos de ensayo, ya que dicho docente tenía en claro cómo quería que fuese la puesta en escena, no hubo muchas contribuciones por parte de mi compañera y mi persona" (Entrevistada D6, 2017).

Otro colega de ese elenco era el Entrevistado D7, de 21 años, estudiante de la carrera Periodismo, quien estaba más familiarizado con la práctica teatral pues a los 17 años realizó un curso con el actor Augusto Enríquez, director de Teatro Kurombos. Explicó que el proceso creativo para realizar una obra en Teatro Studio se basaba en el trabajo de mesa, identificando varios rasgos del texto, desde la intención hasta la interpretación de cada palabra y la emocionalidad de los personajes; "de ahí la puesta en escena en los ensayos, fusionando el yo del personaje con el yo del actor antes de coger el contexto de toda la historia, luego se hace el trabajo de pre y post producción" (Entrevistado D7, 2017).

Complementariamente, a partir de *Un Pie en las Tablas* podemos enlistar las motivaciones que llevaron a que el estudiantado se inscribiera en un taller de teatro universitario tuvieron relación con el conocimiento del teatro, con la necesidad de mantenerse ocupado y por ende aprovechar el tiempo libre y porque las convocatorias en las universidades eran una ocasión perfecta para empezar con "cosas fuera de lo común" (Entrevistada U1, 2020).

Para el caso de estudiantes que no tenían conocimientos previos del teatro su estímulo era perder el miedo con el público, las personas sabían que era posible enfrentar el pánico escénico con la práctica teatral porque ganarían confianza en sí mismas, se daría un autodescubrimiento que ayudaría a tener otras perspectivas en su vida y les sacaría de la rutina.

Se mencionó que "factores externos" les impidieron involucrarse con talleres de teatro pese a sentirse atraídos por ese arte desde la infancia o adolescencia, por lo que esa fascinación avivó el interés por el teatro para no desistir de la idea de inscribirse en un taller. Una estudiante subrayó: "El teatro desde siempre me atrapó sin querer, esta "mística" que tiene, de poder expresar lo que no te atreves" (Entrevistada U2, 2020).

Al integrarse a un taller las personas sentían un gusto por descubrir nuevas maneras de expresar un arte, así como de adquirir saberes sobre el funcionamiento de la práctica teatral. En este punto distinguimos que para ciertas personas el teatro estaba relacionado con el “mundo de la actuación”, es decir con la televisión y el cine. Se lo consideraba un talento que era innato en algunas personas.

Se creía que en el teatro es importante el trabajo en equipo y el tener “voluntad de trabajar cooperativamente” (Entrevistada U3, 2020). El teatro llenó a una persona de vivencias ajenas de las que podía apropiarse. De la misma forma, el quehacer teatral potenció las emociones y los sentimientos que una persona llegaría a transmitir, a gritar libremente sin ser estereotipado o juzgada de locura, y eso es algo que al estudiantado les gustaría sentirlo para entender las actitudes y roles necesarios en el buen desarrollo de una obra teatral.

Se habló de inteligencia social en la medida que el trabajo en los grupos de teatro universitario hace énfasis en la co-creación para una construcción de las propuestas, y también la aspiración por explotar habilidades que se desconocían, que les facilitarían expresarse, denunciar u opinar, porque a través del teatro se fomenta el empoderamiento de las personas particularmente tímidas.

Para el estudiantado que eran conscientes que el teatro era lo que les apasiona, veían al taller como un espacio donde harían aportes, por ejemplo el paso por el taller beneficiaría una idea de mejorar el quehacer fílmico, "porque considero que en el cine se le da poca importancia al trabajo del actor, logrando únicamente actuaciones "naturalistas" carentes de psiquis. En este sentido, se terminan escogiendo a cualquier usuario para "actuar" y no logrando una empatía con el espectador porque se pone a la fotografía sobre la interpretación” (Entrevistado U4, 2020). De igual forma, el taller se volvió una oportunidad para el desenvolvimiento y reconocimiento colectivo, para obtener información histórica del teatro y para familiarizarse con el ambiente cultural y artístico guayaquileño.

Resulta estimulante la experimentación con el teatro porque con ello se alcanzaba un crecimiento actoral para quien iniciaba un carrera universitaria en el ámbito escénico. El crecimiento también se daría en el plano personal porque con el trabajo de un actor o actriz conlleva dedicación en el entrenamiento hasta alcanzar el rigor. Existen quienes veían conveniente el aprendizaje de teatro pues sentían que probablemente las "cosas nuevas y artísticas" (Entrevistada U5, 2020) les servirían en su carrera universitaria para tener un posicionamiento frente a realidades coyunturales de su entorno.

Con la práctica teatral se posibilitaba un adecuado manejo corporal y de la voz, conocer un mundo nuevo y obtener mayor experiencia de narrativas, sobre todo ponerse a prueba en las etapas que comprendía una puesta en escena; de esa manera corroborar un sentido de pertenencia en el arte, “probar si el teatro es mi vocación” (Entrevistada U6, 2020).

Otra motivación es el deseo de aprender técnicas ya que se tenía curiosidad por los métodos de enseñanza implementados por los directores; esa observación directa les permitiría emular lo aplicado con equipos de trabajo en otras circunstancias, especialmente para quienes aspiraban una fuente laboral vinculada con la pedagogía.

Con la participación en talleres, el estudiantado veía mayor proximidad con su interés de vivir del teatro en el futuro, “saber como me iría con teatro” (Entrevistada U7, 2020), siendo capaces de cristalizar el sueño de llevar a cabo un montaje y ganar experticia, y quizás estar en condiciones de iniciarse en la dramaturgia, creando historias y personajes para representarlos, “convertirme, ser alguien más” (Entrevistada U8, 2020). La expectativa surgía porque se estaba apostando por una profesión que en el mercado laboral no tenía mucha cabida y que ha pasado por vicisitudes para ser tomada en cuenta por los gobiernos de turno. No obstante, se pensaba en salidas laborales como productores audiovisuales o dedicados al doblaje, pues lo aconsejable era que un actor o actriz que quisiera especializarse como doblador “dan el consejo de hacer tablas” (Entrevistado U9, 2020).

Retomando la presencia de la familia era determinante por su rol de soporte económico y apoyo emocional, así también entre el estudiantado se tejen vínculos fuertes casi familiares. “La familia es importante, pero dentro de un grupo, se crea otra” (Entrevistado U20, 2020).

Madres y padres solían desestimar la práctica teatral, no siempre avalaban dicha praxis, ”pues quizá tienen un concepto equívoco o desconocen del verdadero trabajo de este arte, convirtiéndose en un verdugo acechador (Entrevistada U13, 2020). Por tanto cuando un estudiante decide continuar de forma activa con el teatro es debido a que “hay que seguir nuestros deseos, lo que te apasiona” (Entrevistado U4, 2020).

Sin apoyo familiar desenvolverse en el medio escénico resulta desalentador. ”En mi caso, en estos temas artísticos hasta el momento no he recibido respaldo ni apoyo desde mi propia familia. Ellos estarían encantados que me dedicara a otra cosa que me genere buenos ingresos económicos, pero hacer teatro es lo que realmente quiero” (Entrevistado U10, 2020).

La familia era un pilar que brindaba fortaleza y de la que se esperaba apoyo frente a cualquier proyecto que se emprendiera (Entrevistada U21, 2020). De igual manera, el estudiantado reconocieron que el contexto familiar condicionaba su interés por el teatro, aunque esto no se volvía un impedimento para el acceso y disfrute de experiencias artísticas fuera del seno familiar. La reflexión común era que si a sus familiares nos les agradaban las obras teatrales era una cuestión de idiosincrasia.

Por eso, algunos estudiantes no dejaban que su familia se entrometiera, "apoyar pero sin tocar mi trabajo" (Entrevistada U22, 2020); "debe entender que el arte también es un trabajo" (Entrevistada U23, 2020). Más bien les reclamaban tolerancia, "mi mamá decía que el teatro es solo un pasatiempo que no necesitaba ser estudiado, no puedes exigirle a tu familia que comparta esto pero puedes pedir que lo respete y no lo desvalore" (Entrevistada U2, 2020). Curiosamente, el estudiantado fue sorprendido por sus padres cuando les apoyaron incondicionalmente en el descubrimiento de las artes, a sabiendas que era muy difícil vivir de esa práctica artística.

En otras ocasiones el estudiantado buscaban demostrarles a sus familias que estaban en un error cuando recriminaban que el teatro era una pérdida de dinero y de tiempo, "me apoyan con el pasaje para desplazarme pero nada más, estoy solo en esto" (Entrevistado U24, 2020), ante ese panorama un/a estudiante se "pone a pensar si lo que hago aun vale la pena seguir en esto" (Entrevistado U18, 2020).

Contrariamente, para un estudiante generaba alegría que sus familiares les acompañaran como público, "es como la hinchada que decides tener o no para tu equipo. Si se queda en tu vida puede animar momentos de tensión o tristeza como nadie más lo haría" (Entrevistada U25, 2020).

Estas acciones corroboraban su aceptación con la práctica artística amateur y les otorgaba un rol protagónico en su historia personal, saber que un vínculo estrecho con los suyos era señal de "tener una familia comprensiva que me aceptan tal y como soy, aceptan que soy distinta, que lo mío es el arte" (Entrevistada U16, 2020).

La motivación de la familia permitiría que "la persona pueda destacarse sin ningún contratiempo" (Entrevistada U5, 2020), al igual que la confianza que mostraban los familiares con sus hijos en la elección de estudios universitarios, "en lo que estoy escogiendo para mi futuro de vida como cualquier otra carrera" (Entrevistada U26, 2020).

Dicha confianza posibilitaba un entorno seguro donde la persona sabía que iba a estar bien y que podría comunicarse fluidamente ante dificultades de la práctica artística amateur, "siempre hay quien cree en ti y en lo que haces, ¿qué seríamos sin la familia?"

(Entrevistada U27, 2020). Recibir ánimos, especialmente de las madres, reconfortaba a cada estudiante e instaba su vocación sobre todo en momentos de crisis que es cuando habían barreras en el camino.

Al pensar en el contenido de las obras, el estudiantado refería que las vivencias familiares podían ser una inspiración para personajes y situaciones porque "el teatro es el espejo donde se refleja la realidad" (Entrevistada U11, 2020). Incluso hablaban con recelo de interpretar algún rol que pudiera causar molestia a sus familias, sabían que habría que negociar ciertos límites con sus madres y padres porque el choque generacional no llevaría a que asientan determinadas actuaciones, a pesar que el estudiantado tenía criterio formado sostenían una dependencia emocional con sus progenitores.

5.3.2 Fase de Permanencia del estudiante-actor

Al hablar de la permanencia en los grupos de teatro universitario fueron sugeridos tres factores: entrega entendida como pasión, compromiso y familia. Dichos factores comunes en los testimonios recolectados en el trabajo de campo en la voz de la Entrevistada D9 y Entrevistada D10. Todos estos testimonios nos permitieron ilustrar el *Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor: Fase Permanencia* (Ver Anexo II).

Al referirnos a la entrega debía asumirse como total y comprenderse como un descubrimiento del yo en armonía con otros seres al permanecer en el grupo, donde se experimentaban roles diversos, en una metodología de trabajo que podía llevar a la creación colectiva. Era en la grupalidad que se aprendía intuitivamente a compartir, a amar, a entregar, a cuidar de los detalles. El teatro no era visto como una actividad extracurricular ni como un *hobbie* o pasatiempo, sería como un escape para de alguna manera liberar tensiones o conflictos reprimidos, para llenar un vacío existencial o para complementarse espiritualmente. La experiencia de pertenecer y ser compatible con un grupo se traducía en que algunas personas se darían cuenta inmediatamente que harían del teatro una opción de vida. Aunque sonaba como una utopía dichas personas habían sentido una inclinación por el teatro desde la infancia o adolescencia.

Sobre el compromiso era asumir una posición, adoptar unos principios para la aceptación con el público. Se dieron casos en los que el estudiantado se quedaba y otros en que no se sentía identificado con el grupo de teatro universitario, o bien su carrera de pregrado no les permitía destinar tiempo y esfuerzo para participar diariamente de los ensayos y montajes, lo que impedía su dedicación y el logro colectivo.

Quienes desistieron del grupo de teatro era porque sus expectativas y motivaciones iniciales eran mera curiosidad, exhibicionismo o snobismo. Por el contrario, quienes permanecieron se veían obligadas a rendir al máximo en su carrera universitaria, tener flexibilidad e ímpetu para recuperar clases perdidas, sobre todo disposición para asumir funciones extras. De igual forma a comprender que el teatro no era solo actuación sino una experiencia que demandaba apertura en el aprendizaje de nociones técnicas, musicales o de iluminación para la realización de una puesta en escena.

La periodicidad de las obras era un factor determinante y en cierta medida su tendencia hacia lo experimental, ya que el desarrollo de los talleres ocurría una vez al año y el repertorio de las dinámicas de trabajo se adecuaba al estudiantado. En el mejor de los casos exhibían obras de teatro fuera de su institución académica, teniendo el apoyo de la universidad para soportar viáticos.

En dicha gira el estudiantado podía priorizar contenidos en un lenguaje accesible sin desvirtuar que cada encuentro con el público sea entretenido. Sin embargo, el tema presupuestario no siempre era favorable, incluso la infraestructura destinada para los grupos de teatro universitario es mínima, algunos contaban con una sala equipada, otros usan el auditorio de la institución educativa, pero en general no disponían de tramoya, la escenografía era construida o resuelta por el mismo elenco, así como el vestuario para velar porque un espectáculo no pierda su nivel ni el rigor.

Finalmente, el grupo de teatro era visto como una familia donde cada uno se sentía satisfecho porque era parte de un lugar vital, los integrantes daban sus aportes y se retroalimentaban para que fluyera el trabajo, sin rutinas tediosas ni obligaciones laborales, su escucha era sincera al igual que las manifestaciones de afecto, de cariño y de trato, se fomentaba la hermandad en cada sesión. El grupo de teatro no formaba estrellas ni divas sino seres humanos con una aguda conciencia social que asumían una posición en el entramado social aun siendo relativamente jóvenes, el promedio de edad no superaba los 25 años.

Cada persona tenía como valor agregado una sensibilidad y talento solo posible con la adquisición de conocimientos de cultura general, informaciones, convivencias y experiencias enriquecedoras, en contacto directo con la realidad universitaria y global, lo que redundaba en el crecimiento integral del estudiantado que permanecía en el grupo de teatro, a pesar que en el hogar no siempre aprobaban su práctica artística amateur.

El ambiente universitario no dejaba de mostrarse como competitivo y hasta individualista en la medida que cada quien tenía una visión, intereses, percepciones y

exigencias determinadas. De ahí la importancia de las áreas de bienestar estudiantil al abrir una oferta artística (o deportiva) al alcance del estudiantado, por su gratuidad y accesibilidad en el campus. Esta ventaja en la vida universitaria permitía que cada estudiante pusiera a prueba sus potencialidades sin perder de vista sus prioridades académicas.

En varios testimonios se defendió que el entrenamiento teatral despertaba las capacidades del estudiante en su gestión organizada y responsable así como en el rendimiento de aula, por ejemplo los cambios personales que se evidenciaban en la extroversión y fluidez (el teatro era un medio de expresión por excelencia), el trabajo solidario y en equipo pues se consolidaba la amistad y el compañerismo, y se expandían los horizontes de vida, se hablaba de personas con madurez psicológica.

Es importante destacar que en los grupos de teatro universitario sus directores tenían un rol central y de guía para las personas. El grupo era una escuela para quienes en la actualidad se dedicaron al teatro porque no se podían desprender del arte, lo vieron como una necesidad y les interesó que el teatro siga formando parte de su vida, sea desde la enseñanza o desde el montaje de obras en circuitos no tradicionales o probando suerte en el microteatro, este fogueo iba solventando un nombre desde la crítica en redes sociales puesto que las secciones culturales de los medios de comunicación cada vez eran más limitadas, y por otro lado, se sostenía a pulmón, no era una profesión rentable debido a que los subsidios o ayudas a la creación independiente son inexistentes a nivel gubernamental.

El cuestionamiento era si los grupos con larga trayectoria debían seguir con el sostén estatal. En los concursos anuales se acostumbrara a distribuirles fondos y con esa catapulta captaban la atención en la propaganda oficial.

Por ejemplo, la Entrevistada D9, 29 años, licenciada en Sistemas de Información, es reincidente en el taller de Teatro Arawa. La primera vez se inscribió porque tenía curiosidad de cómo el teatro podría contribuir para su desenvolvimiento en público pues solía perder la concentración por causa de los nervios. Mientras que en la segunda ocasión lo hizo para obtener mayor dominio de la técnica al interpretar un personaje y en el manejo de su cuerpo.

Al ir ganando experiencia cultivó el hábito de la lectura, la investigación y argumentación de ideas. En este punto recordó que en el grupo se enfrentaba a una diversidad de criterios por eso "hay que tener la capacidad de discernir y encontrar el camino adecuado para que no existan rupturas" y poder realizar un buen trabajo. Tamayo sabía de la importancia de mantenerse integrados.

De otro lado, sobre la creación colectiva de los contenidos, hizo énfasis en que los temas podían ser de tipo social, político, religioso o personales, los directores les daban esa libertad de elección solo les recomendaban que debía generar dudas e interrogantes en el público, "lo que se quiere decir no puede ser muy cerrado" sino de libre interpretación respecto a lo que vio en escena.

En 2015 como resultado del taller presentó *El círculo del ahogo* (Cercanamente distante). La sinopsis de la obra decía: Un recorrido por los estados del ser, su postura ante lo que tolera y rechaza, gracias al sistema que pretende invadir su cerebro diariamente, un reconocimiento de cuánto puede el consumo dominar para transformarlos en un retrato aceptable, haciéndolos dependientes del sistema y la tecnología, convirtiendo las relaciones y los afectos en una comunicación cercanamente distante, con antenas parabólicas. ¿El hacer consciencia permitirá no seguir al rebaño? (Coba, 2020: 40).

Destacamos lo dicho por la Entrevistada D10, una tallerista de Teatro Arawa en la edición 2018, quien escribió en su perfil de Facebook a propósito de la presentación del ejercicio escénico titulado "El baño: florilegio de historias sin nombres", en un barrio periférico de Guayaquil:

Cada vez que actúo siento que encuentro mi lugar en el mundo. Yo no espero estar en grandes teatros, ni tener una enorme cantidad de público que se siente culto por poder pagar elevadas cantidades de dinero por obras que no les despiertan el cerebro, creo que el teatro fue hecho para sacudir conciencias, para transformar, para acuchillar a lo cotidiano, el teatro para mí fue hecho para ir a esos lugares donde los políticos no llegan, donde quizás no tenemos los lujosos telones, las butacas de terciopelo, pero sí a nuestra gente, para que entren y conozcan a este mundo maravilloso del arte, que sean parte de él. Esta presentación fue realizada en la cooperativa "Hogar para los pobres" en el Guasmo central y sin duda ha sido la mejor que he tenido, me siento feliz y emocionada de poder compartir lo que amo con las demás personas. Entrevistada D10 (2019) tallerista de Arawa edición 2018. Facebook personal

La sinopsis de la obra mencionaba: La sociedad desde el origen conduce y reprime la infancia y va determinando a recibir tan solo migajas de ternura de los adultos. Apenas aprendiendo a dar los primeros pasos y ya se es lanzado al duro aprendizaje de convertirse en hombres y mujeres "hechos y derechos". Las grandes potencias, no gustan de firmar acuerdos de paz, bienestar, nuclear, cambio climático, conduciéndonos a una debacle, como se ha manifestado el capitalismo y la avaricia precipitan el apocalipsis de la humanidad. Ante este espejo y realidad, los hombres y mujeres nunca deben perder su corazón de niño (Coba, 2020: 46).

5.3.3 Fase de Profesionalización del estudiante-actor

Todos estos testimonios nos permitieron ilustrar el *Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor: Fase Profesionalización* (Ver Anexo III).

En el trabajo de campo durante las entrevistas exploratorias dimos con dos actores guayaquileños que se iniciaron en los talleres de Teatro Arawa y un actor bonaerense que estuvo como tallerista de Teatro del Cielo y pasó a integrarse a su elenco. Mientras duró la investigación, las tres personas evidenciaban una práctica profesional en las artes escénicas.

El Entrevistado E7, actor y bailarín, de 24 años de edad, bachiller eléctrico que estudió Ingeniería Industrial hasta el tercer año de la carrera. Luego en el año 2013, hizo el taller de Teatro Arawa donde presentó un ejercicio escénico llamado "Ausencia al cubo"; posteriormente se unió al elenco de Teatro Arawa durante tres años donde participó del montaje de la obra Celeste, estrenada en el año 2014.

Durante su proceso como estudiante-actor en Teatro Arawa solía ir en compañía de su director a ver obras en cartelera, generalmente por lo abstracto de la dramaturgia no le resultaban comprensible. Para él era penoso que en las plenarias del taller tuviera que exponer sobre la obra, decía que ante la duda imitaba los comentarios de otras personas que daban explicaciones intelectuales "que les tocó, que entraron por la ambigüedad", agregó el Entrevistado E7. Esta actitud le permitía no sentirse opacado porque no tenía referencias de dónde partir. Eran obras que para decodificarla tenía que sacarle las cosas con cuchara para obtener información del trasfondo del montaje, algo recurrente en las creaciones locales.

En el año 2016, el Entrevistado E7 ganó la Maratón de Teatro del TSA con el grupo Monotemáticos, estuvo junto a Omar Aguirre y Ángel García por un lapso de 18 meses para crear la obra *Ratas*¹⁵. Ese año también realizó el taller de mimo corporal de Teatro del Cielo, como resultado crearon la obra "El circo de los sentimientos"; tras esa intervención fue invitado a ese elenco para preparar la puesta en escena de "Contra la Ley de Isaac", la cual se estrenó en el año 2017. Sus siguientes actuaciones las haría con las productoras Daemon y Elefante Rojo.

En una entrevista exploratoria a través de WhatsApp, ocurrida en agosto de 2017, el Entrevistado E7 nos explicó su camino a la profesionalización en las artes vivas. Según dijo cuando una obra es orgánica y el artista verdadero el público va a sentir apego, logrando

¹⁵ Sinopsis: Retomar lo olvidado, es lo que tratan de hacer Picard y Grognet, un par de alimañas con moral sosiega, que toman el riesgo de cruzar las aguas turbias y embarcarse a vivir una aventura infinita, llegando a burlar a la misma muerte. Desempolvar los sueños del pasado es el inicio de este nuevo viaje. Una historia contada desde el teatro, coreografías de danza y música, con ligeros toques de percusión corporal y matizada por efectos de luces. Dedicada a esas pocas vidas que aún se arriesgan, cuyas almas todavía sueñan. Recuperado de <http://teatrosanchezaguilan.org/2016/08/01/ratas/>

un entendimiento de la identidad del actor, de sus convicciones y esencia. "He tenido muchos amigos que han ido a ver mis obras porque logran sentir algo, por eso se vuelven fans", agregó.

El consumo y la práctica teatral sería como una cadena de favores en la que se generan lazos con el público, una vez que las personas le encuentran el gusto a la obra se harían fieles al estilo del actor. Una vez que alguien corría el rumor de la propuesta escénica otras personas interesadas irían a ver la función, estarían dispuestas a pagar una entrada y esperar hasta la finalización de la función para entablar un diálogo con el elenco. Este espacio es necesario para que el artista o el director del grupo sean vistos como alguien cercano a la gente que les hablará coloquialmente sobre la elaboración de su obra y los caminos elegidos en su montaje.

En Guayaquil las personas van a la obra más fácil porque saben que se van a divertir. Al público se le hace muy difícil opinar, deja que las cosas pasen sin hacer nada, no han seguido un curso de dramaturgia, de teatro, de danza, no están muy implicados, ellos van a pasar un buen rato, por eso las obras que son para entretener son las más escogidas. Hay muchos tipos de públicos, por ejemplo hay los que van solo a criticar una obra, intelectualmente son muy capaces de ver los subtextos, es un público lector, que sabe lo que está viendo, lo ha aprendido; hay otro público que no logra entender lo que estás diciendo. Mientras más obras buenas no vacías, de diferentes fórmulas, formato, estilos existan, no importa que sean marketeras, abstractas, intelectuales, se puedan ver el público tendrá puntos de referencia, se va familiarizando. Entrevistado E7 (2017) integrante de Teatro del Cielo. Guayaquil: 29 de agosto

Como artista independiente el Entrevistado E7 se mostró desconfiado de las organizaciones culturales de Guayaquil porque pese a sus expectativas para elaborar una obra de teatro no ha logrado apoyo ni informativo ni publicitario, "ya no me da ganas de darle mi trabajo", dijo en referencia a la alternativa de realizar una presentación gratuita o alguna activación con ensayos abiertos. Lo común en la escena local era la impuntualidad de los pagos, para el momento de la entrevista él llevaba esperando casi cuatro meses la cancelación de sus haberes, "eso de estar yendo atrás hace que no quiera trabajar con esa organización para presentar nuevas obras", aclaró.

Al preguntarle acerca del involucramiento de los públicos en las artes escénicas, Pérez nos comentó que cuando le ha tocado trabajar con personas nuevas él intenta que se adentren en el grupo para que vayan conociendo las cualidades y el potencial de las personas sin que se lastimen física o emocional, "hay propuestas duras que pueden hacer daño vocal o mental. He tenido problemas porque hay muchas personas que no han podido embocar", concluyó.

Otro caso es el del Entrevistado D8, técnico electrónico de 30 años, fue parte del taller de Teatro Arawa y participó de otros espacios escénicos como La Fábrica, Corporación

Zona Escena y Teatro del Cielo, en este último hizo parte de talleres de mimo corporal dramático por dos ocasiones en los años 2015 y 2017 donde estrenaron las obras Lautaro y Utopía, respectivamente.

Utopía hablaba sobre el pueblo que se había cansado del abuso de poder de sus gobernantes y demandaba un cambio de leyes para el bienestar colectivo. Sin embargo, un grupo de burócratas corruptos boicotearían su plan a toda costa. Con la idea germinal de Utopía, un sketch de nueve minutos que no tenía libreto, convocó y convenció a seis colegas (George, Andrea, Malena, Daniel, Mariuxi y Katerina) para participar de la Maratón del Teatro 2017 del TSA. "Yo me comprometí a terminar el libreto final ya que me sentí identificado con la idea de la obra. El esfuerzo valió cada segundo que pasamos entrenando, ganamos, desde ese momento sabíamos que estábamos en un buen camino para lograr nuestros objetivos", aseveró el Entrevistado D8.

Consciente que un actor siempre debe estar aprendiendo y que su factor motivante era la pasión, su proceso surgió desde el año 2008. En el ámbito de la actuación tiene experiencia asociada con la televisión.

Me involucre con Teatro del Cielo después de haber pasado por una etapa crítica de un año, por fuerza mayor había dejado de hacer teatro en el año 2014 que es lo que me apasiona, al haber logrado superar esta crisis, me entere por medio de un amigo que un grupo de teatro iba a dictar un taller en enero del 2015 y esta era mi oportunidad de regresar, me informe bien y tome mi primer taller de composición con una duración de 15 horas. La metodología de enseñanza ayuda al actor a ser más sensible en el momento de la creación de un personaje, la calidez humana es excelente, ayuda a ser más creativo y sobre todo la disciplina. Cada vez que iba a clases me sentía lleno y feliz de aprender este nuevo lenguaje teatral. Entrevistado D8 (2018) Grupo de teatro Kronos. Guayaquil: 16 de julio

Hasta el año 2019 lideró un grupo denominado Kronos, lo que implicaba profesar desde el ejemplo, siendo perseverantes y disciplinados como sus mentores Martín Peña y Yanet Gómez, fundadores de Teatro del Cielo. A veces dejaba a un lado viajes para dar prioridad al grupo independiente y a los objetivos trazados, dando el hombro el uno con el otro, escuchándose para hacer frente a las dificultades como por ejemplo la búsqueda de un espacio de ensayo, por ello usaban la casa de uno de los integrantes.

Durante el tiempo que llevamos como grupo que ya es más de un año he aprendido de cada integrante las herramientas necesarias para poder tratar a cada persona, por ejemplo a ser un poco flexible en momentos que el grupo necesita un descanso para poder trabajar mejor en la próxima sesión, no ser tan drástico, como poder calmar la situación cuando algo no está saliendo bien dentro del montaje como unir partituras y darle un sentido dramático. Para la puesta de escena tenemos reglas sobre los horarios se permite llegar hasta cierta hora si un integrante llega pasado del tiempo que se ha establecido recibirá una multa económica por cada falta, reglas que entre todos hemos analizado y las hacemos cumplir, este dinero se emplea para adquisición de materiales dentro del grupo. Entrevistado D8 (2018) Grupo de teatro Kronos. Guayaquil: 16 de julio

En Kronos sus integrantes buscaban una realización personal, así como que su director les mantuviera motivados haciéndoles sentir con el potencial creativo. Su metodología de trabajo estaba basada en el compromiso, donde se acataban reglas para lograr una disciplina y se alternaban roles en el elenco para ampliar sus conocimientos.

Planificamos horarios de ensayos, viendo siempre no causar estragos en los trabajos de nuestros compañeros, creamos una lista de asistencia, designamos tareas para que cada uno vaya experimentando el trabajo de grupo y así poder tener una buena comunicación, tenemos un grupo de whatsapp para poder estar en contactos he informados de darse el caso de algún retraso o falta que algún integrante no pueda asistir por fuerza mayor, se da un plazo de dos horas de anticipación para poder avisar sobre la falta. Entrevistado D8 (2018) Grupo de teatro Kronos. Guayaquil: 16 de julio

Finalmente, está el caso del Entrevistado E8, profesor de teatro de origen argentino, que se mudó a Guayaquil en el año 2018 para involucrarse en un taller de Teatro del Cielo, que duraba tres meses, en su interés por profundizar en el teatro corporal, sin embargo su estancia se extendió más tiempo cuando le pidieron que se incorpore al elenco de la obra “Contra la ley de Isaac”, que saldría de gira.

Era fundamental el estímulo del director“ como creador no nos deja caer en preocupaciones”. En el taller de mimo corporal dramático nadie tenía que apresurar su formación, quienes estaban en un “nivel gozoso” de la técnica necesitaban acompañar, de una manera voluntaria y amorosa, a quienes recién empezaban para lograr un trabajo en equipo, porque el lenguaje teatral requería de un cuerpo total en escena, donde todas las personas sean capaces de percibir la situación del grupo; el objetivo era una comunión con “fuertes propósitos”, sin que resalten individualidades.

Las clases del taller estaban estructuradas para que primero se diera un calentamiento corporal, luego se hacía una revisión del plano técnico, esto incluía escalas de movimiento, tiempo-ritmo corporal o trabajo en el espacio, y en la última parte de la clase todo lo anterior cobraba sentido cuando se hacían figuras e improvisaciones grupales.

El Entrevistado E8 recordó que en el taller de Teatro del Cielo compartía con personas de todo nivel artístico ya que no existían requisitos en las convocatorias para iniciarse en el campo del mimo corporal dramático, que tenía cimientos con la contribución representativa de Étienne Decroux. En el primer mes aparecían al menos una docena de personas interesadas, al segundo mes iban abandonando por falta de disposición para resistir o para lograr un tono muscular.

Sin la confianza no es posible sumirse en la creación colectiva, tampoco sin el respeto, en el grupo rápidamente identificamos lo que no está sucediendo de una buena manera, porque cuando no se está atento a los compañeros se descuida la escena. En el taller cada quien hace lo que quiera preocupándose de la escucha grupal y otras reglas del juego determinadas por Martín. Entrevistado E8 (2019) Teatro del Cielo. Guayaquil: 23 de febrero

Los talleristas experimentados perseguían su libertad creativa, entendían que en el plano artístico la calidad va de la mano con el rigor, "en el teatro uno se investiga a sí mismo para interrogar las posibilidades de hacer y de compartir con otros", dijo. Su apuesta era abrirse un lugar en un arte que no estaba de moda ni en auge. Pese a esto, en los centros culturales de Guayaquil no encontró mucha apertura porque el sistema oculta o deja fuera de alcance ciertas manifestaciones, "para demostrar que el camino para vivir de algo no está en lo artístico", advirtió el Entrevistado E8.

Al respecto de la dinámica del elenco de Teatro del Cielo comentó que estar en un grupo independiente era un viaje en el que se permanecía hasta encontrar un camino. El grupo le reconfortaba, había establecido una amistad, podía hablar de todo aquello que le incomodaba con las personas, podía reconocer sus miedos y valentías, a pesar de las presiones externas porque se daban situaciones límite cuando se preguntaban cuáles serían los recursos económicos que se disponían para dar continuidad al elenco, al tener que lidiar con sus vidas, horarios, obligaciones y derechos. Estas presiones podían llegar a debilitar o aumentar un proceso creativo artístico.

En definitiva, en la fase de Profesionalización las personas harían teatro mientras fuera una experiencia satisfactoria y tolerable, que no se contrapusiera a actividades prioritarias del sustento diario. Cuando se hacía un montaje todo ocurría vertiginosamente y la predisposición de cada persona era la clave para que se fijarán las partituras en el escenario, lo que suponía cansancio para las personas debido a las repeticiones de las escenas. Para que el grupo de teatro tome riesgos con alguna puesta de escena debía existir una comunión entre las personas pues no se trataba de individualidades sino de alcanzar el bienestar colectivo.

El afianzamiento del deseo de hacer teatro coincidía con la finalización de estudios universitarios de cada estudiante-actor. Por tanto estaría con una licenciatura y la necesidad de buscar empleo para solventar sus gastos; ante esta independencia económica la trayectoria de un estudiante graduado podría tomar al menos tres rumbos.

El primer rumbo de las personas sería seguir una carrera artística en la educación formal por ejemplo ingresando a la UArtes que era la única universidad que otorga un título en Creación Teatral; el segundo rumbo se daría cuando permanecen en los grupos de teatro universitario ayudando a los directores de teatro en el rol de formador de formadores; y el tercer rumbo sucedía con quienes asumían un proyecto personal para la creación de un grupo

independiente teniendo por motivación las convocatorias¹⁶ a concursos o festivales de teatro donde podrían mostrar obras inéditas.

Sobre el segundo rumbo, el estudiante graduado logra empatía con estudiantes que se inician en el quehacer teatral y está en capacidad de transmitir sus saberes durante los ejercicios de expresión corporal, voz y dicción o en el manejo de la escenografía, sonido e iluminación. Servían de modelo para demostrar y clarificar un ejercicio, también tenían el co-liderazgo al disponer subequipos en los que trataban de estimular a las personas haciendo preguntas, logrando que confluyan en una obra que identificara al grupo. Cada esbozo respetaba el nivel artístico no se esperaba homogeneidad de ideas sino llegar a una calidad y amplitud de matices. Quienes permanecían en los grupos de teatro universitario como formador de formadores buscaron una realización personal en horarios que no comprometieran sus rutinas laborales. Los triunfos en el escenario le hacían saber que estaban en el camino correcto lo que reforzaba su continuidad del quehacer teatral.

Sobre el tercer rumbo se observó que los grupos independientes se sostenían por al menos doce meses, esa efervescencia permitía no soltar ni los sueños ni la pasión que les despertaba el teatro. Al asumir un proyecto donde su tiempo y talento fueran una inversión para tener visibilidad en el medio artístico del teatro y obtener difusión de sus obras para cautivar al público.

En los grupos independientes quien ejercía la dirección tenía que liderar favorablemente socializando unas reglas que mantuvieran activo y en armonía al equipo. Algunas veces su forma de trabajo era una réplica de métodos y técnicas de lo aprendido en los grupos de teatro universitario, se daba cabida a lo colaborativo para que todos los integrantes aportarán al máximo con sus capacidades. De allí la importancia de reclutar personas comprometidas, disciplinadas y dispuestas al autoaprendizaje para no estar desfasados o desarticulados. Dedicarse al teatro no era una cuestión de una práctica que se abandonaría en un par de meses tampoco era un lenguaje para crear desde la inmediatez.

¹⁶ Al respecto del tercer rumbo del estudiante-actor, destacamos las oportunidades ofertadas por la Maratón del Teatro impulsado por el TSA, que realizó ocho ediciones hasta el año 2019. Dicho concurso recibía propuestas grupales de noveles escritores, actores o directores, de un mínimo de cuatro integrantes, para la realización de una co-producción donde se otorgaría un premio económico para cubrir gastos de escenografía, utilería, vestuario y comunicación. Otras iniciativas eran las del Estudio Paulsen que en el año 2018 hizo un Concurso de Dramaturgia basado en Antonio Neumane, un personaje histórico local; los premios que entregaron oscilaron entre los 600 y 1.000 dólares. Y el FAAL que organizaba la Municipalidad de Guayaquil, su vigésima edición ocurrió hasta el año 2019; este festival repartió 32.000 dólares en diferentes categorías. Mientras que a nivel nacional, podemos mencionar el Concurso de Dramaturgia “Desde mi ventana” de la ANAE, y el FIAVL, que en su edición 2020, abrió una convocatoria con 200.000 dólares de fondos que repartieron entre 23 propuestas escénicas que fueron transmitidas en vivo o vía multimedia..

Como en todo proceso quien dirigía al grupo independiente haría un diagnóstico para sopesar los pros y los contras de las personas con las que se trabajaba, para darse una idea de la complejidad en sus estrategias y del grado de exigencia que podía llegar a tener con su equipo. Cada director inducía el deseo y la paciencia en el camino creativo como actor o actriz. En los entrenamientos se iban descubriendo nuevas capacidades para alcanzar una empatía con otros cuerpos, se iba construyendo un lenguaje que permitía ductilidad y competencia para resolver en escena.

Conclusiones y recomendaciones

La investigación se fundamentó en las bases teóricas y metodológicas de Creación Colectiva y de los retratos sociológicos de Teresa Marín García, Cecilia Almeida Salles y Bernard Lahire lo que permitió la implementación de técnicas como la observación participante, encuestas, entrevistas y focus group para derivar en lo que se denominó Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor compuesto en tres fases: Iniciación, Permanencia y Profesionalización en donde se hace visible la trayectoria del estudiante hacia su práctica artística amateur.

El punto de partida fue el objetivo mostrar circunstancias y motivaciones del estudiante-actor de los grupos de teatro universitario para comprender porque atribuyen valor y sentido a su práctica. A partir de las historias personales fue notoria la dimensión que tiene el quehacer teatral en la vida de cada estudiante-actor.

En este contexto, los grupos de teatro universitario se convierten en generadores de vínculos sociales porque son espacios inclusivos que habilitan el acceso a la cultura de jóvenes universitarios, de cualquier procedencia geográfica y etaria. En los grupos de teatro universitario se solidifica un entramado social pues es un espacio afectivo en donde cada estudiante-actor intercambia ideas, valores y aprendizajes. Esto deriva en una participación cultural que se vuelve transformadora en cada persona, nunca se la instrumentaliza. Al grupo de teatro universitario se lo asocia con la familia porque existe un sentido de lo colectivo que en alguna medida lucha contra la fragmentación social. Dichos grupos son un espacio donde se gestan procesos amables, donde existe el autocuidado entre el estudiantado. Allí se construye colaborativamente y se es co-creador de teatralidades y de las producciones escénicas.

En el segundo objetivo se demostraron las metodologías aplicadas por los directores de los grupos de teatro universitario para crear y sostener el interés, la participación y el compromiso del estudiantado. Para un estudiante-actor el grupo de teatro universitario se volvió una plataforma de aprendizaje y perfeccionamiento continuo en Guayaquil. El director de teatro es quien transmite saberes y conocimientos para avivar el pensamiento crítico en el estudiante-actor, además de brindar acogida y bienvenida al estudiantado que se inscribió en sus talleres para llegar a una transición favorable entre la etapa de iniciación y la etapa de permanencia en el grupo de teatro universitario.

El último objetivo alcanzado fue determinar la relación entre los grupos de teatro universitario en Guayaquil con el abordaje de la formación y desarrollo de público ya que es una experiencia duradera y significativa en el estudiantado, permitiéndole una distinción dentro de la comunidad universitaria. El estudiante-actor valora positivamente el clima de camaradería y familiaridad en que se desenvuelve el grupo de teatro universitario. La pasión descubierta en esta práctica artística amateur asegura que se de una experiencia duradera y significativa en el estudiante-actor. La calidad de las producciones escénicas que fueron programadas y que se ponían en circulación en Guayaquil y en el Ecuador por parte de los grupos de teatro universitario permitió ganar prestigio también en la escena artística independiente. Ser parte del grupo de teatro universitario significaba la admiración del maestro que era el director de teatro, alcanzar el reconocimiento dentro del grupo de teatro y con ello reforzar su sentido de pertenencia a la institución de educación superior.

Se pudo responder a la pregunta principal de investigación, ¿cuál es el rol del estudiante-actor en los proyectos escénicos co-creativos? En el trabajo de campo se determinó que cada estudiante-actor es participe en la creación, producción, circulación, difusión y disfrute de las piezas teatrales de los grupos de teatro universitario en Guayaquil. En los cuales se promovió el aprendizaje de diversas técnicas y metodologías relacionadas con el quehacer teatral. Un estudiante-actor perfeccionaba su desempeño a través de ensayos permanentes, a lo largo de su carrera universitaria. Desde la concepción de la puesta en escena al montaje escénico que contempla iluminación, vestuario, escenografía, entre otros aspectos, en un trabajo mancomunado con el director y el grupo. Al pulir la propuesta se planifican giras y presentaciones externas al campus.

Al respecto de los retratos sociológicos se permitió conceptualizar el *Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor* y sus fases.

En la fase de Iniciación el estudiantado no requiere de nociones sobre teatro y su procedencia no son afines a las artes, su acercamiento al teatro es producto de una motivación personal y curiosidad. Su continuidad en el grupo de teatro universitario depende de factores como el entorno familiar, sus actividades labores y ocio. En esta fase es crucial el rol del director del grupo pues sostiene el interés, la participación y el compromiso del estudiantado para la ejecución de ejercicios y entrenamiento, así como la ejecución de monólogos u obras de creación colectiva en la que demuestran saberes y técnicas en su repertorio.

La fase de Iniciación tenía como móvil el entusiasmo de una búsqueda personal y la casualidad de la inscripción que pudo darse por la recomendación de amistades, colegas de clase, familiares, por una publicidad que ofertaba el taller de teatro, por invitación de los directores o por la participación en un *casting*. Para esta fase, en los grupos se llevaban a cabo ejercicios de desinhibición, improvisación y lecturas interpretativas. Este hecho deja entrever lo llamativo de la convocatoria al promocionar una práctica artística amateur sin costos adicionales y con resultados visibles en el tiempo libre del estudiantado.

La siguiente fase, Permanencia, se distingue porque el estudiante-actor se muestra predispuesto al descubrimiento del quehacer teatral manifiesto en el compromiso de las producciones escénicas que se programaron en el grupo. Así también es destacable la implicación simultánea con las actividades académicas en sus itinerarios de licenciatura. En esta etapa el estudiante-actor se convierte en un protagonista de los procesos creativos colectivos dentro del grupo de teatro universitario.

En la fase de Permanencia la optimización del tiempo del estudiante-actor era indispensable para no bajar su rendimiento académico ni dejar de rendir en el entrenamiento grupal. Esta fase se concentraría en la composición escénica para comprender el espacio y el montaje sosteniendo una acción o personaje hasta el momento de socializar su ejercicio.

Finalmente, la fase de Profesionalización un estudiante-actor que destacaba por sus aptitudes vocacionales y se animó a conformar grupos independientes en su afán de explorar el quehacer teatral, pese a que se trataba de personas que solo accedieron a una educación no formal en las artes escénicas. Los repertorios de dichos grupos apostaban a la creación colectiva y los guiones inéditos. Aunque el teatro universitario no está sujeto al *mainstream*, sus propuestas cuidan de no ser alineadas con lo elitista y lo hermético es decir productos hechos como un pasatiempo de unas minorías para otras ni tampoco que se les etiquete como teatro popular que se quedaba en una tribuna para abordar temáticas de la realidad con el deseo de sensibilizar a la población universitaria.

A la fase de Profesionalización llegaban pocos jóvenes, ya habían concluido su carrera universitaria, tenían empleo pero no querían desistir del “bichito del teatro” eso los tentaba a continuar en cursos o talleres para explorar otras técnicas, para conformar sus grupos, para redactar sus guiones y participar de concursos o bien para involucrarse con otros colectivos que estaban con algún proyecto entre manos.

Cabe mencionar que al no existir elencos estables en los grupos de teatro cada semestre se renovaban las personas. Por esa causa se dio apertura a personas que no estaban matriculadas en la institución educativa. En todo caso, ante la inestabilidad de un aprendizaje sostenido conviene tener en cuenta que "no existe una normativa concreta sobre el tiempo ideal para que el alumno obtenga un nivel de formación artística en una institución" (Observatorio Cultural UTPL, 2020: 49). Generalmente el tiempo de estudio dedicado a la educación artística extracurricular, por semana, era de dos y hasta ocho horas, por lo que haciendo una proyección para que una persona alcance un nivel medio en su formación tendría que dedicarse entre uno y cuatro años.

Esto permite imaginar que el estudiante-actor de los grupos de teatro universitario oscilaría entre el nivel básico y el nivel medio de formación artística, ya que era capaz de plasmar en las producciones escénicas sus ideas, vivencias, experiencias, recurriendo a técnicas y procedimientos sencillos. E igualmente era capaz de mantener un orden lógico en el desarrollo de su trabajo artístico y de realizar variaciones en ideas de otras personas del grupo de teatro, llegando a improvisaciones simples.

A medida que avanzaba la convivencia en los grupos de teatro universitario se dan otras negociaciones para los montajes, la definición de personajes y apariciones en escena. Cada estudiante iba sopesando la recepción de la obra que interpretarían, las asociaciones con otras obras de teatro que eran una referencia para la puesta en escena. Estaba naturalizado un trabajo independiente en grupos pequeños orientados a la investigación autodidacta para indagar o adaptar libremente unos repertorios que daban cabida a experiencias particulares de su vida universitaria.

Las directrices de los grupos fueron la disciplina y el compromiso para llevar a cabo presentaciones regulares en el campus y en los espacios alternativos donde harían funciones. Sus producciones de carácter no profesional solían circular endógenamente pero su público no se limitaba al estudiantil sino a quienes estaban en su círculo social íntimo. En los grupos de teatro universitario se mantenían estudiantes principiantes y avanzados, con los primeros era común que la metodología de trabajo fuera el juego teatral, mientras que para quienes deseaban sostener su formación teatral el entrenamiento profundizaba aspectos de actuación, improvisación o experimentación cuidando la estética.

A pesar que los grupos no pretendían generar actores o actrices profesionales pues eso sería una labor propia de una escuela, sin embargo incentivaban un salto hacia la

profesionalización. Entendiéndose la profesionalización como una praxis sistemática de creación y producción artística al exhibir regularmente obras en los circuitos teatrales y siendo reconocido el talento del estudiante-actor.

Quienes conformaban los grupos de teatro universitario lo proyectan como una necesidad para sus vidas porque les permitía convertirse en otro ser con perspectivas nuevas para superar miedos o rechazos. En el grupo se contaminaba la energía y pasión que se producía en la grupalidad, en ese entorno casi familiar y de compañerismo, el grupo representaba una liberación. La complicidad de las relaciones dejaría entrever un sesgo paternalista porque el estudiante-actor asignó al director un papel de protector y guía, a su imagen y semejanza se iban moldeando los comportamientos. El estudiante-actor estaba en una dependencia porque sentía lealtad y gratitud. Por otro lado, la interrelación entre pares se tejió de un modo solidario, en el consenso de ideas, tolerancia de aptitudes y comprensión de conflictos, pues preponderaba la convivencia en un ambiente de gozo.

Los grupos de teatro universitario tuvieron un rol indispensable en la comunidad universitaria al formar un gusto estético no solo apegado al costumbrismo o la folclorización de las obras sino que el estudiante-actor podía estar en sintonía con teatralidades experimentales y contemporáneas.

Una función del Teatro Universitario era generar y formar públicos, es decir beneficiar directamente al estudiantado y posteriormente seguir irradiando hacia la comunidad universitaria y a la ciudadanía en general. Cada estudiante-actor al convertirse en nuevo público aumentaba su sentido de pertenencia con la institución, así como su compromiso y trabajo en equipo ya que el Teatro Universitario era un “centro de formación de vivencias” (Márquez y Prado, 1995) que permitiría a la persona madurar y ganar lucidez en sus decisiones aun cuando la familia no le apoyara debido a prejuicios sobre la práctica teatral en relación con su rendimiento académico o su desempeño laboral.

Por tanto, una responsabilidad del Estado ecuatoriano es que existan condiciones para que las personas que optan por la educación en artes tengan garantizada una formación profesional de calidad y que facilite su inserción laboral, a la vez que promueva la investigación y el desarrollo creativo en las propuestas teatrales.

Al implementar la Educación Cultural y Artística - ECA en el curriculum escolar el Ministerio de Educación del Ecuador apuntaló a un estudiantado *prosumer* y co-creador que

desde su participación activa en un sistema educativo contribuye a replantear la identidad, la alteridad y el entorno en el desarrollo de aprendizajes.

No olvidemos que para un consumo cultural regular hacen falta aprendizajes y experiencias significativas así las personas ejercerán sus derechos culturales siendo conscientes que la participación activa y el diálogo mutuo, a largo plazo, con las manifestaciones artísticas culturales es favorable para su vida.

Con el incremento del acceso y el involucramiento a contenidos artísticos se facilita el arraigo social desde prácticas amateurs o profesionales al igual que la formación de públicos. En palabras de Colomer (2020) el desarrollo progresivo de programaciones escénicas diversas y de los sistemas de acceso a la información y venta de entradas facilitaría la activación de la demanda y la formación de públicos regulares.

En el diagnóstico latinoamericano preocupaba que los artistas no necesariamente sintieran vocación por la enseñanza, aquellos que se interesaban por ser educadores o pedagogos solo tenían una formación empírica porque en su época no había otra manera de adquirir herramientas técnicas y competencias escénicas, esta situación los colocaba en desventaja laboral y de proyección de su saber, especialmente para su inserción en el *staff* de instituciones bajo la figura de artista-docente.

Recordemos que en Ecuador la UArtes, cuya sede es Guayaquil, tiene como tarea cubrir las deficiencias en la capacitación de profesionales de las artes, para acortar las brechas en la transformación de las capacidades artísticas y creativas y las oportunidades de capacitación técnica o de gestión cultural para la aparición de una clase dinámica y el desarrollo de empresas culturales competitivas, según el informe de Indicadores Unesco de Cultura para el Desarrollo (2012).

Si bien el Teatro Universitario no era visto como contestatario como ocurría en décadas pasadas, era loable el aporte de las universidades para profesar el teatro y otras manifestaciones artísticas, así como para afianzar o depurar las capacidades de su estudiantado, pues la práctica artística amateur indudablemente les mejoraba el autoestima al obtener reconocimiento por su actuación y les hacía personas más autocríticas que comprendían las exigencias para lograr aceptación en los grupos, por ejemplo la puntualidad, el respeto o el tener iniciativa. Era una oferta para que el ocio sea productivo es decir para que el estudiantado haga un uso adecuado de su tiempo libre mientras realizaba sus estudios de licenciatura.

Pese a ello son pocos los rastros en el ámbito teatral ecuatoriano, poco se difundió de lo hecho por directores de los grupos de teatro universitario en este acercamiento con las artes y la consecución de aspectos técnicos, literarios, investigativos y del marketing cultural, quizás porque sus repertorios tendían hacia la comedia y sociodramas donde abundaban personajes estereotipados y montajes carentes de solidez conceptual ya que imitaban al formato televisivo o talvez debido a una irregular producción teatral que fuera un medio de expresión de preocupaciones sociales, políticas y estéticas.

Tengamos presente que los directores de los grupos de teatro universitario eran actores o actrices con liderazgo participativo que replicaban en metodologías dialógicas y en una teatralidad que no recaía en la declamación ni el oropel sino en representaciones naturales de los personajes. Sobre todo, la recursividad para que los grupos funcionarían desde la autogestión para invertir en montajes o producciones modestas pero cuidadas.

De querer reconocerse el aporte social y educativo del Teatro Universitario sería importante asegurar ayudas para su producción, por lo que la pregunta que surgiría es cómo insertar en el mercado la producción teatral universitaria guayaquileña de forma tal que las obras tengan una cuota en las programaciones de las organizaciones culturales y no estén al margen del circuito artístico de la ciudad o el país.

Otra situación que enfrentó el Teatro Universitario era la limitada o nula presencia en los medios de comunicación, la oferta de sus contenidos se realizaba desde las cuentas privadas o *fanpages* de Facebook, es allí donde ganaban visibilidad a partir de las noticias, promociones o fotos que eran compartidas por los grupos o sus seguidores. Por ejemplo, en abril 2020, Teatro Arawa convocó desde la cuenta del director del grupo, Juan Coba¹⁷, a un taller de teatro universitario resaltando “iniciamos con clases virtuales”. La contingencia de la pandemia llevó a que el taller que duraría siete meses no pudiera darse presencialmente.

El ámbito teatral ecuatoriano lucha ante la falta de planificación en el sistema de exhibición, de igual manera para la continuidad en los proyectos escénicos como de las prácticas artísticas amateurs que modelan el gusto de la sociedad. Probablemente las nuevas generaciones tengan mayor identificación con jóvenes universitarios que se tomaron los escenarios y dieron voz a problemas comunes desde unas jergas, estéticas, ritmos y formas diversas. Así se contrarrestaría el bajo nivel de exigencia en la demanda cultural afianzada

¹⁷ Recuperado de <https://www.facebook.com/juan.cobacaiza.9>

por el consumo de contenidos televisivos o de plataformas digitales centrados en el entretenimiento.

También puede verse como obstáculo para los grupos de teatro universitario la falta de financiación y ayuda sostenida por las instituciones de educación superior, puesto que dependían del área de extensión universitaria. Al tener poca autonomía en sus decisiones, en cierta medida su relación llegaba a tornarse paternalista. E indirectamente podía contrarrestar al movimiento estudiantil que podía dar pie a la exigencia de demandas de una juventud agremiada.

Del contexto socio-cultural guayaquileño queda para el debate la relevancia que tenía el Teatro Universitario como una práctica artística amateur en una ciudad donde son bajos los índices de consumo cultural o donde resulta adverso crear y vivir del arte.

En un ambiente colaborativo y de implicación las personas podrían obtener capacidades y habilidades que les brindarán autonomía y pensamiento creativo. Así mismo percibirían con respeto y empatía la experiencia haciendo viable las transformaciones personales. El acompañamiento de creación colectiva a través de los grupos de teatro universitario eran una mediación y formación artística.

Las prácticas artísticas amateurs como el Teatro Universitario mejoraron la vida del estudiantado al rescatar sus potencialidades y al empoderarlo en los lenguajes artísticos. El quehacer teatral favoreció el acceso a la cultura e igualmente cimentó valores e ideales entre la juventud universitaria, "el respeto es uno de los valores más importante entre los participantes y el director del grupo" (Andrade et al., 2015: 17).

La visión era que en el grupo de teatro universitario se desarrollaban habilidades cognitivas, psicomotoras y emocionales, no necesariamente se lo asumió como un espacio para promover la ciudadanía ni como un estilo de vida donde se forjaban talentos para que tuvieran herramientas para un desarrollo humano integral.

El teatro en su dimensión educativa se volvió un entorno para la expresión y comunicación entre pares y para que las personas desarrollarán un posicionamiento ante los problemas cotidianos. Recalamos que los grupos de teatro universitario se manejan con normas de convivencia que involucran: respeto, confidencialidad, puntualidad, evitar el plagio, espíritu de grupalidad, no disociar, no ir con intenciones de buscar relaciones afectivas o de interrumpir el proceso (Coba, 2020: 18).

El ámbito teatral ecuatoriano lucha ante la falta de planificación en el sistema de exhibición, de igual manera para la continuidad en los proyectos escénicos como de las prácticas artísticas amateurs que modelan el gusto de la sociedad ecuatoriana. Probablemente las nuevas generaciones tengan mayor identificación con jóvenes universitarios que se tomaron los escenarios y dieron voz a problemas comunes desde unas jergas, estéticas, ritmos y formas diversas. Así se contrarrestaría el bajo nivel de exigencia en la demanda cultural afianzada por el consumo de contenidos televisivos o de plataformas digitales centrados en el entrenamiento.

Referencias bibliográficas

Abela, J. (2018) Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada. <http://mastor.-cl/blog/wp-content/uploads/2018/02/Andreu.-analisis-de-contenido.-34-pags-pdf.pdf>

Afanador, D. (2018) Teatro Universitario: Historia, Creación y Movimiento Artístico Estudiantil 2007 - 2017. Tesis. Facultad de Educación. Licenciatura en Ciencias Sociales. Fusagasugá. Universidad de Cundinamarca.

Aguirre, J. (2005) Hermenéutica tica de la pasión. Editorial Sígueme, Salamanca.

Aldana, J. (2008) Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo. Revista Colombiana de Sociología No. 30, 111-134. Bogotá, Colombia.

Almeida Salles, C. (2011) Crítica de los procesos creativos. *Artilugio*, (1). En Resumen de II Jornadas de Crítica Genética. Análisis de procesos creativos en artes escénicas.

Andrade, Y.; Lezama, L. y Perera, O. (2015) El Teatro Universitario como espacio para la formación ciudadana. Trabajo de grado presentado ante la Universidad Central de Venezuela para optar a la Licenciatura en Educación, mención Desarrollo de los Recursos Rumanos. Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Educación. Caracas.

Ariño, A. (2007) Música, democratización y omnivoridad. *Política y Sociedad*, Vol. 44 Núm. 3: 131-150.

Bamford A. & Wimmer M. (2012) *EENC Short Report on Audience building and the future Creative Europe Program*, EENC.

Beverido, F. (1985) Teatro universitario en México. *Latin American Theatre Review*, 18/2, 39-44, Spring 1985, Center of Latin American Studies & The University of Kansas.

Becker, H. (2008) *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial. Primera edición. Buenos Aires.

Bertaux, D. (1989) Los relatos de vida en el análisis social. *Historia y Fuente Oral*, núm. 1, 1989, Barcelona, pp. 87-96.

Bonet, Ll., Négrier, E. (2018) *Breaking the Fourth Wall: Proactive Audiences in the Performing Arts. Kunnskapsverket, the BeSpectACTive! project, the University of Barcelona and the University of Montpellier*.

Brown, A. S. & Ratzkin, R. (2011) *Making sense of audience engagement: A critical assessment of efforts by nonprofit arts organizations to engage audiences and visitors in deeper and more impactful arts experiences*. San Francisco, CA: The San Francisco Foundation.

Brown, A. Novak-Leonard, J., Gilbride, S (2011) *Getting In On the Act How arts groups are creating opportunities for active participation*. The James Irvine Foundation.

Buenaventura, E. y Vidal, J. (2005) *Esquema general del método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos*. Colección Yanama. Vicerrectorado Académico. Dirección de Cultura. Departamento de Teatro y Títeres. Cátedra Libre Teatro Latinoamericano y del Caribe. Universidad de Zulia. Maracaibo.

Canales, M. (coord) (2006) *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. 1ª ed. LOM Ediciones. Santiago de Chile.

Cardona, A., Alvarado, S. (2015) *Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos*. CES Psicología, vol. 8, núm. 2, julio-diciembre, 2015, pp. 171-181 Universidad CES Medellín, Colombia.

Chaviano, A. (2015) *El teatro universitario en Loja (Ecuador)*. Ensayo. *Revista EAC*, N° 4, 104-111.

Chesney-Lawrence, L. (2009) Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitas de siglo XX. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, 377-409.

Cinta Guinot. (Coord) (2008). *Métodos, técnicas y documentos utilizados en Trabajo Social*. Editores: Universidad de Deusto. Deustuko Unibertsitatea, Servicio de Publicaciones, Argitalpen Zerbitzua. *Temas de Trabajo Social*, Num. 6.

CISAC - *The International Confederation of Societies of Authors and Composers* (2015) *Cultural times The first global map of cultural and creative industries*.

Coba, J. (2020) Incidencia de talleres de teatro universitario en el pensamiento crítico: Experiencia de talleres de teatro en la Universidad de Guayaquil- Ecuador 2014-2018. Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro. Facultad de Ciencias Jurídicas, Sociales y Humanidades. Universidad Internacional de La Rioja.

Colomer, J. y Garrido, A. (2010) Los públicos de las artes escénicas. Foro internacional de las artes escénicas. Escenium. Documento final. La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública.

Cuadrado, M., y Mollà, A. (2000) *Grouping Performing Arts Consumers According to Attendance Goals. International Journal of Arts Management*, Vol. 2, No. 3 (SPRING 2000), pp. 54-60.

Conifer Research (2002) *How to find buried treasure using experience maps*.

Crusoé, N., Santos, E. (2020) *Fenomenologia Sociológica de Alfred Schutz: contribuições para a investigação qualitativa em prática educativa. Revista Tempos E Espaços Em Educação*, 13(32), 1-16.

Cuenca, M.; Lazcano, I. y Landabidea, X. (2010) Sobre ocio creativo: situación actual de las Ferias de Artes Escénicas. Documentos de Estudios de Ocio, No.41. Universidad de Deusto. Bilbao.

Cuenca, M. (2011) Aproximación a las experiencias culturales desde los planteamientos del Ocio Humanista: pautas para una profundización cualitativa. En Ortega, C. (ed.). Nuevos desafíos de los observatorios culturales. Documentos de Estudios de Ocio, No.44. Universidad de Deusto. Bilbao.

De Ita, F. (1992) La paradoja de los 80's: Una visión particular del teatro en México. *Latin American Theatre Review*. Vol. 25, No. 2: Spring. 113-122.

De Marinis, M. (2005) El espectador nace a partir de una buena ecología teatral. En busca del espectador del nuevo siglo.

De Toro, F. (1991) *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Galerna, Buenos Aires, Argentina.

Diéguez, I. (comp) (2009) *Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: UIA, INBA, CITRU.

Eça, T., Mañero, J. Maeso-Broncano, A. (2020) Reflexiones III, IV y V: reflexiones desde la educación y las artes en la era COVID-19. *Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educacion Crítica y Social*, 4, 14-20.

Espinoza, F. (2014) Estudio del Grado de Producción de Bienes Culturales de la ciudad de Guayaquil previo al desarrollo de implementación de una Guía Artístico-Cultural. Trabajo de Titulación previo a la obtención del título de Ingeniero en Producción y Dirección en Artes Multimedia. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Facultad de Artes y Humanidades. Carrera de Ingeniería en Producción y Dirección de Artes Multimedia.

Farías, M. (2020) Hacia la construcción de un sujeto político. 1 El teatro como agente educativo y creador de conciencia social. (1958-1973). *Écfrasis: Revista Estudios Críticos de Arte y Cultura Contemporánea*.

Fernández, J. (2001) Elementos que consolidan el concepto profesión. Notas para su reflexión REDIE. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, vol. 3, núm. 2, noviembre, 2001. Universidad Autónoma de Baja California Ensenada, México.

Fernández, C. y Heikkila, R. (2011) El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en sociología del consumo. *Revista Internacional de Sociología*. Vol. 69, No. 3, Septiembre-Diciembre, 585-606.

Fischer, G. (2002) *Beyond "Couch Potatoes": From Consumers to Designers and Active Contributors*. *First Monday*.

Franco, Augusto de (2012) *Cocriação: Reinventando o conceito. Versão Beta, sem revisão*. Editor Escola-de-Redes. São Paulo.

Frith, S. (2004) *Popular music. Critical concepts in media and cultural studies. Volume I Music and Society*. Routledge.

Frith, S. (2007) *Live Music Matters. Scottish Music Review. Volume 1 No.1: Indeterminacy and Technology*.

Gallardo, G. (2020) Aproximación a la pedagogía teatral en la dramaturgia de José Martínez Queirolo. Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro. Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Internacional de La Rioja.

Gauntlett, G. (2018) *Making is Connecting: The social power of creativity, from craft and knitting to digital everything*. Segunda edición. Polity Press.

García, P. (2019) Situación actual del teatro en Bolivia. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. Año XX. Vol. 38, 116-259.

González, H. (2013) TO-I. El Teatro de Operaciones de Ingeniería. Recuperado de www.aporrea.org/educacion/a171463.html

González, G. y Ruiz, J. (2009) Algunas consideraciones teóricas respecto del estudio de procesos de creación en las artes escénicas. *La Escalera* N° 19.

Govier, L. (2009) *Leaders in co-creation? Why and how museums could develop their co-creative practice with the public, building on ideas from the performing arts and other non-museum organisations. MLA Museums Clore Leadership Fellow 2008-9.*

Guber, R. (coord.) (2019) Trabajo de campo en América Latina. Experiencias antropológicas regionales en etnografía. Tomo I. Paradigma Indicial. Serie Antropológica Sociocultural.

Gutiérrez, K. (2017) Análisis de los espacios teatrales en cuanto a su organización comunicacional y el análisis teatral en la ciudad de Quito. Proyecto de investigación previo a la obtención del título de Comunicadora Social con énfasis en Comunicación Organizacional. Universidad Central del Ecuador. Facultad de Comunicación Social. Carrera de Comunicación Social.

Healy, J. & McDonagh, P. (2013) *Consumer roles in brand culture and value co-creation in virtual communities.* Journal of Business Research. Elsevier. September.

Hennion, A. (2002) La pasión musical. Ediciones Paidós de Música. Colección dirigida por Ramón Andrés.

Hennion, A. (2004) *Pragmatics of taste.* En *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture.* Mark Jacobs, Nancy Hanrahan (Eds.), Oxford UK/Malden MA, Blackwell, 2004: 131-144.

Holden, J. (2015) *The Ecology of Culture A Report commissioned by the Arts and Humanities Research Council's Cultural Value Project.*

Irázabal, F. (2020) *The show must go on...* Revista Funámbulo, Año 23, No. 53.

Jacob, M. J., & Baas, J. (2012) *Integrating Art and Life. Artway of thinking.* In Chicago Makes Modern. *How creative minds changed society.* The University of Chicago Press Books.

Jaramillo, M., Osorio, B., Rizk, B. y Gomez, E. (2004) Teatro en Colombia, Revista de Estudios Sociales.

Jiménez, L. (2011) Artes escénicas, públicos y derechos culturales. Ponencia en Seminario Internacional de Formación de Audiencias de Centro Gabriela Mistral, GAM. Santiago.

Kawashima, N. (2000) *Beyond the Division of Attenders vs. Non-attenders: a study into audience development in policy and practice*. Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick. Research Papers No.6.

Logroño y Llopis (2020). Una tipología de espectadores teatrales en función de la influencia de diversos prescriptores y el uso de canales de información. *Doxa Comunicación*, 30, pp. 127-143.

Luzuriaga, G. (1980) La generación del sesenta y el teatro. En *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°34. Numéro consacré à l'Équateur. 157-170.

Machado, M. (1991) Sociología de las profesiones: un nuevo enfoque. *Educ Med Salud*. Vol. 25 No.1.

Mallo, M. (2012) Procesos creativos individuales y colectivos. ¿Lo físico como facilitador de potencialidades? En *Imagen, Cultura y Tecnología: medios, usos y redes*. Actas del Segundo Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología (2, Octubre 2010, Getafe, Madrid). Pilar Amador, María Rosario Ruiz Franco, Teresa López Pellisa y Jaime Cubas (eds.). Madrid: Universidad Carlos III, 114-122.

Martínez, M. (2020) *Educación para la emancipación. Hacia una praxis crítica del sur*. Bogotá: CLACSO, Universidad Pedagógica Nacional.

Marzo, J. (2009) Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia. En *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Edición de Ignasi Duarte y Roger Bernat. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac).

Márquez, V. y Prado, S. (1995) *Teatro Universitario: Una opción para la formación integral del individuo*. Tesis. Universidad Católica Andrés Bello.

Marín, T. (2007) Estrategias de creación colectiva e el arte contemporáneo. En Marín García, T. y Krakowski, Anja (coord): Tecnologías y estrategias para la creación artística. Universidad Miguel Hernández-Alfa ediciones gráficas (209-230)

Marín, T. (2009) Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo. Pontificia Universidad Javeriana.

Marín, T. (2013) Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012), en Los últimos treinta años del Arte Valenciano Contemporáneo. Vol 3. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. colección: Investigació & Documents, nº 19. 48-77.

Marín, T. y Salóm, E. (2013) Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes. Universidad Miguel Hernández de Elche. Revista Teknokultura, Vol. 10 Núm. 1: 49-74.

Marín, T. (2014) La creación colectiva como herramienta de aprendizaje e investigación en las artes visuales contemporáneas. Actas del I Congreso de investigación en Arte. El arte necesario. La investigación artística en un contexto de crisis. Valencia: Sendemá, 551-556.
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2021) Plan Nacional de Desarrollo y Formación de Públicos 2021-2024. Unidad de Programación y Públicos. Santiago de Chile.

Meneses, C. (2013) La emergencia del Teatro Universitario Colombiano de 1970. Trabajo de grado para optar por el título de sociólogo. Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Ciencias Sociales Departamento de Sociología Bogotá.

Morales, M. (2017) La estética del teatro ecuatoriano de fines del siglo XX y albores del XXI vista a través de la producción escénica nacional. Trabajo de titulación modalidad Proyecto de Investigación previo a la obtención del título de Magíster en Actuación Teatral. Facultad de Artes. Carrera Teatro. Universidad Central del Ecuador, Quito.

Obregón, R. (2010) Fin de siglo en el teatro mexicano. *Arrabal*, n.º 7, 63-68.

Observatorio Cultural UTPL (2020) Censo al sector cultural institucional del cantón Loja. Informe Preliminar. Boletín No.2.

Osorio, A. (2016) Creación Colectiva: Doble lectura de un proceso artístico. Estética y relación en un experimento performático contemporáneo. Tesis Doctorado en Bellas Artes y Nuevas Tecnologías. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga.

Parola-Leconte, N (2006) Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos. In: América:Cahiers du CRICCAL, n°34. Les modèles et leur circulation en Amérique latine, v2, 287-294.

Parra, M, (2015) ¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas (1965-1975). Medellín. Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquía.

Parrilla, Á., Sierra, S. (2015). Construyendo una investigación inclusiva en torno a las distintas transiciones educativas. Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado, 18(1),161-175.

Puma, P. (2018) El Teatro del Absurdo en Ecuador. Universidad Andina Simón Bolívar. Serie Magíster Vol. 232. Primera edición. Título original: Teatro del Absurdo en Procedimiento de Juan Manuel Valencia, Bajo la puerta de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero y El estigma y el ladrón de Fabián Patinho. Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana.

Ramos-Galarza, C. (2020) Los Alcances de una investigación. CienciAmérica, [S.l.], v. 9, n. 3, p. 1-6, oct. 2020.

Rivas, J, Herrera, D (coords.) (2010) Voz y educación. La narrativa como enfoque de la interpretación de la realidad.

Rivadeneira, R. (2008) Breve historia del Teatro Experimental Universitario. Revista Ciencia y Cultura, (20), 91-104. La Paz.

Rizk, B. (2008) Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura. Buenos Aires: Atuel.

Rodríguez, T., Baños, M., Rajas, M. (2015) Posibilidades de co-creación y comunicación de valores de marca en mundos virtuales. En Revista Prisma Social, número 14, Junio-
Noviembre. Nuevas Tendencias en la Comunicación Organizacional, 222-273.

Rosas Mantecón, A. (2017) *I. Apuntes para la formación de profesionales en estudios sobre públicos de museos, en Estudios sobre públicos y museos. Volumen II. Apuntes para pasar de la teoría a la práctica.* Coordinadora: Leticia Pérez Castellanos. Publicación de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Rodríguez, F. (1996) Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960-1990) Búsqueda de una expresión nacional. En Variaciones sobre el teatro latinoamericano: tendencias y perspectivas. Coordinador: Alfonso de Toro, y Klaus Portl.

Ruiz, R. (2014) El impacto del teatro en la formación del estudiante universitario. Nuestra experiencia desde la Universidad Militar Nueva Granada. División de Bienestar Universitario. Universidad Militar Nueva Granada. Bogotá, Colombia.

Sánchez, M. (2013) Hacer mejores personas, objetivo del teatro universitario. Coincidieron expertos en el LX aniversario de la Orteuv. Recuperado de: <https://www.uv.mx/artes/noticias/hacer-mejores-personas-objetivo-del-teatro-universitario/>

Sanders, E. & Stappers, P. (2008) *Co-creation and the new landscapes of design. CoDesign* 4(1): 5-18.

Saavedra, K. (2015) Teatro universitario y teatro sin universidad. Revista Ciencia y Cultura, 19(34), 127-152.

Sirvent, M., Rigal, L. (2012) Investigación acción participativa. Un desafío de nuestros tiempos para la construcción de una sociedad democrática. Proyecto Páramo Andino.

Suntaxi, J. (2015) Creación de un texto teatral en base a una experiencia colectiva a través de la técnica de improvisación. Tesis previa a la obtención de la Licenciatura en Actuación Teatral. Universidad Central Del Ecuador Facultad De Artes Carrera De Teatro. Quito.

Stebbins, R. (1992) *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*, McGill-Queen's University Press; 1 edition.

Stebbins, R. (2010). *Addiction to Leisure Activities: Is It Possible? Leisure Reflections No. 24. LSA Newsletter No. 86.*

Teatro Sánchez Aguilar (2014) Confluencias revista de artes escénicas y musicales. Edición 1
Recuperado de:
https://issuu.com/teatrosanchezaguilardocs/revista_confluencias_2014_web

Tigrero, J., Leyton, M., Saona, R., Suárez, J. Toro, L. (2020) Voces del Teatro Universitario. Luna Nueva Ediciones. Guayaquil, Ecuador.

Tomka, G. (2016) *Audience Explorations. Guidebook for hopefully seeking the audience.* IETM.

UNESCO (2012) Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Informe técnico de Ecuador.

Urbina, J. (2012) La pasión de aprender. El punto de vista de los estudiantes universitarios. Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud alianza de la Universidad de Manizales y el CINDE.

Urraco, J.; Maccari, B. (et al.) (2019) Enlaces compartidos: activando conversaciones sobre públicos, audiencias y comunidades culturales. Dirección Nacional de Formación Cultural del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de Argentina. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Valero, V. (2019) Representatividad del grupo Teatro Ensayo Gestus en la praxis teatral guayaquileña en el período 1988-2015. Tesis. Maestría en Estudios del Arte. Facultad de Artes. Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador.

Vallejo, P. (2015) El teatro de Pedro Jorge Vera y los orígenes del nuevo teatro ecuatoriano. Informe de Investigación. Comité de Investigaciones. Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Quito, Ecuador.

Vassina, E. (2013) El boom de la no ficción en la literatura y el teatro rusos de las últimas décadas: El texto artístico y el contexto de la contemporaneidad. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo.

Vejarano, S. (2020) Paco Barrero, aportes para la formación actoral en Colombia. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB. Programa de Artes Escénicas. Bogotá.

Walmsley, B. (2013) *Co-creating theatre: authentic engagement or inter-legitimation?* Cultural Trends, Vol. 22, No. 2, 108–118.

Walmsley, B. (2016) *From arts marketing to audience enrichment: How digital engagement can deepen and democratize artistic exchange with audiences.* Poetics 58 (2016), 66–78.

Weiss, P. (1976) Notas sobre el teatro documento. Escritos políticos, 99-110.

Yoshitomi, J. (2011) *How visitor expectations are changing.* Arts Marketing Association. AMA Conference.

Zapata, I. (2012) Antología del Teatro Universitario del Ecuador. Vivencias y aportes en el proceso de formación integral. Quito.

Zermeño, R. (1975) El teatro universitario: única alternativa. Primer Congreso Latinoamericano de Teatro Universitario. Saltillo, México. Revista Tramoya, 69-72.

Apéndice

Identificación y perfil socio-profesional de los entrevistados

1. Retratos sociológicos en Guayaquil

Código: G1

Sexo: Masculino

Entrevista: 8 de febrero de 2019. Teatro Arawa, UG. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Psicólogo.

Criterio de selección: Fundador de HIPOCENTEATRO. Ganadores del FIAVL 2018.

Código: G2

Sexo: Masculino

Entrevista: 28 de marzo de 2019. Teatro Arawa, UG. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Creación Teatral de la UArtes.

Criterio de selección: Participante del taller de teatro universitario de Teatro Arawa.

Código: G3

Sexo: Femenino

Entrevista: 26 de marzo de 2019. Teatro Arawa, UG. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Ingeniera comercial, estudiante de Comunicación en la UG.

Criterio de selección: Fundadora de HIPOCENTEATRO. Ganadores del FIAVL 2018.

Código: G4

Sexo: Masculino

Entrevista: 8 de mayo de 2019. Teatro Katharsis, UPS. Guayaquil

Experiencia y actividad profesional: Administrador de Empresas e ingeniero comercial que trabaja en Banco del Pacífico en Guayaquil.

Criterio de selección: Integrante de Teatro Katharsis.

Código: G5

Sexo: Masculino

Entrevista: 30 de junio de 2019. Teatro Katharsis, UPS. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Economista.

Criterio de selección: Integrante de Teatro Katharsis.

Código: G6

Sexo: Femenino

Entrevista: 13 de noviembre de 2019. Grupo de Teatro ESPOL. Campus Gustavo Galindo. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante-actor.

Criterio de selección: Integrante de Grupo de Teatro ESPOL.

Código: G7

Sexo: Masculino

Entrevista: 14 de noviembre. Grupo de Teatro ESPOL. Campus Gustavo Galindo. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Diseño Gráfico en la ESPOL.

Criterio de selección: Integrante de Grupo de Teatro ESPOL.

Código: G8

Sexo: Femenino

Entrevista: 15 de noviembre de 2019. Grupo de Teatro ESPOL. Campus Gustavo Galindo. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Ingeniera Química.

Criterio de selección: Integrante de Grupo de Teatro ESPOL.

Código: G9

Sexo: Femenino

Entrevista: 15 de febrero de 2019. Tzantza Grande. UCG. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Comunicadora Escénica.

Criterio de selección: Integrante del Teatro Experimental Guayaquil.

Código: G10

Sexo: Femenino

Entrevista: 12 de septiembre de 2017 y 7 de enero de 2019. Tzantza Grande. UCG. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Comunicadora Social, Magíster en Artes Performativas.

Criterio de selección: Fundadora de Teatro Onírico de la Niña.

2. Encuesta digital a líderes culturales en Guayaquil

Código: E1

Sexo: Femenino

Entrevista: 3 de julio de 2017. En-Avant. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Bailarina y coreógrafa.

Criterio de selección: Fundadora de En-Avant.

Código: E2

Sexo: Femenino

Entrevista: 4 de julio de 2017. Corporación Imaginario. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Actriz, gestora cultural, estudiante de Creación Teatral de la UArtes.

Criterio de selección: Fundadora de Corporación Imaginario.

Código: E3

Sexo: Masculino

Entrevista: 6 de julio de 2017. Corporación Zona Escena. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Coreógrafo.

Criterio de selección: Director de Fragmentos de Junio y FIARTES-G.

Código: E4

Sexo: Masculino

Entrevista: 6 de julio de 2017. Corporación Zona Escena. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Licenciado en Creación Teatral.

Criterio de selección: Co-director de Fragmentos de Junio y FIARTES-G.

Código: E5

Sexo: Masculino

Entrevista: 8 de julio de 2017. Teatro Espontáneo Ecuador. Quito.

Experiencia y actividad profesional: Actor independiente.

Criterio de selección: Fundador de Teatro Espontáneo Ecuador.

Código: E6

Sexo: Masculino

Entrevista: 8 de julio de 2017. Lapapie. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Clown y maestrante de Redacción Creativa en la UArtes.

Criterio de selección: Fundador de Lapapie.

Código: E7

Sexo: Masculino

Entrevista: 29 de agosto de 2017. Biblioteca de las Artes. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Actor y Bailarín.

Criterio de selección: Ex integrante de Teatro Arawa.

Código: E8

Sexo: Masculino

Entrevista: 23 de febrero de 2019. Biblioteca de las Artes. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Actor independiente.

Criterio de selección: Ex integrante de Teatro del Cielo.

Código: E9

Sexo: Masculino

Entrevista: 11 de julio de 2017. Teatro por Asalto. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Director de teatro independiente.

Criterio de selección: Fundador de Teatro por Asalto.

Código: E10

Sexo: Femenino

Entrevista: 12 de julio de 2017. Teatro Experimental Guayaquil. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Actriz y docente de la UArtes.

Criterio de selección: Integrante del Teatro Experimental Guayaquil.

3. Diálogos con estudiantado en Guayaquil

Código: D1

Sexo: Femenino

Entrevista: 14 de agosto de 2017. Teatro Arawa. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Licenciada en Sistemas Multimedia.

Criterio de selección: Tallerista de Teatro Arawa.

Código: D2

Sexo: Femenino

Entrevista: 15 de agosto de 2017. Teatro Arawa. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Bachiller.

Criterio de selección: Tallerista de Teatro Arawa.

Código: D3

Sexo: Femenino

Entrevista: 15 de agosto de 2017. Teatro Arawa. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Bachiller.

Criterio de selección: Tallerista de Teatro Arawa.

Código: D4

Sexo: Femenino

Entrevista: 17 de agosto de 2017. Teatro Arawa. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Comunicación Social en la UG.

Criterio de selección: Tallerista de Teatro Arawa.

Código: D5

Sexo: Femenino

Entrevista: 29 de octubre de 2017. Teatro Arawa. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Psicóloga.

Criterio de selección: Tallerista de Teatro Arawa.

Código: D6

Sexo: Femenino

Entrevista: 11 de septiembre de 2017. Teatro Studio. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Educación Parvularia en la ULVR.

Criterio de selección: Integrante de Teatro Studio.

Código: D7

Sexo: Masculino

Entrevista: 11 de septiembre de 2017. Teatro Studio. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Periodismo en la ULVR.

Criterio de selección: Integrante de Teatro Studio.

4. Entrevistas en profundidad en Guayaquil

Código: P1

Sexo: Masculino

Entrevista: 16 de junio de 2018. Teatro Arawa. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Actor y sociólogo.

Criterio de selección: Fundador de Teatro Arawa en la UG, ENTEPOLA y ENTUPE.

Código: P2

Sexo: Masculino

Entrevista: 15 de agosto de 2017 y 16 de junio de 2018. Teatro Katharsis. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Actor y comunicador social.

Criterio de selección: Fundador de Teatro Katharsis en la UPS.

Código: P3

Sexo: Masculino

Entrevista: 17 de septiembre de 2018. Campus Gustavo Galindo ESPOL. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Actor y director de teatro.

Criterio de selección: Director del Grupo de Teatro ESPOL.

Código: P4

Sexo: Femenino

Entrevista: 4 de junio de 2018. UCG. Guayaquil

Experiencia y actividad profesional: Actriz

Criterio de selección: Fundadora de Tzantza Grande en la UCG y de Teatro Experimental Guayaquil.

Código: P5

Sexo: Masculino

Entrevista: 11 de febrero de 2019. UCG. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Actor e investigador teatral.

Criterio de selección: Docente de la UCG.

Código: P6

Sexo: Masculino

Entrevista: 4 de julio de 2017. Fantoche Teatro. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Actor.

Criterio de selección: Fundador de Fantoche Teatro.

5. Encuesta del Experimento Un Pie en las Tablas

Código: U1

Sexo: Femenino

Entrevista: 28 de enero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U2

Sexo: Femenino

Entrevista: 28 de enero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Contabilidad y Auditoría.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U3

Sexo: Femenino

Entrevista: 29 de enero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Licenciada en Comunicación Social.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U4

Sexo: Masculino

Entrevista: 29 de enero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Licenciado en Cine.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U5

Sexo: Femenino

Entrevista: 29 de enero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Literatura de la UArtes.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U6

Sexo: Femenino

Entrevista: 29 de enero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Vendedora.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U7

Sexo: Femenino

Entrevista: 30 de enero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Artes Visuales de la UArtes.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U8

Sexo: Femenino

Entrevista: 31 de enero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Danza de la UArtes.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U9

Sexo: Masculino

Entrevista: 31 de enero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Comunicador Audiovisual.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U10

Sexo: Masculino

Entrevista: 1 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Comunicación.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U11

Sexo: Masculino

Entrevista: 1 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Licenciado en Periodismo.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U12

Sexo: Masculino

Entrevista: 1 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Gestor cultural.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U13

Sexo: Femenino

Entrevista: 2 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Psicóloga.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U14

Sexo: Femenino

Entrevista: 2 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U15

Sexo: Masculino

Entrevista: 2 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Licenciado en Redes y Sistemas Operativos.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U16

Sexo: Femenino

Entrevista: 2 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Literatura de la UArtes.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U17

Sexo: Masculino

Entrevista: 2 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U18

Sexo: Masculino

Entrevista: 3 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Artista independiente.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U19

Sexo: Masculino

Entrevista: 3 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U20

Sexo: Masculino

Entrevista: 3 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Director de Arte.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U21

Sexo: Femenino

Entrevista: 3 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Obstetricia.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U22

Sexo: Femenino

Entrevista: 3 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Psicología.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U23

Sexo: Masculino

Entrevista: 3 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Diseñador gráfico.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U24

Sexo: Masculino

Entrevista: 4 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Bachiller.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U25

Sexo: Masculino

Entrevista: 4 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Cine.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U26

Sexo: Femenino

Entrevista: 4 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Código: U27

Sexo: Masculino

Entrevista: 4 de febrero de 2020. Formulario de Google. Guayaquil.

Experiencia y actividad profesional: Estudiante de Artes Visuales.

Criterio de selección: Participante del Experimento Un Pie en las Tablas.

Anexos

En el orden que sigue a continuación:

- Anexo I: Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor: Fase Iniciación
- Anexo II: Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor: Fase Permanencia
- Anexo III: Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor: Fase Profesionalización

Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor: Fase Iniciación

Código del estudiante-actor	Fecha entrevista	Edad	Carrera universitaria o título universitario	Grupo de teatro universitario
Entrevistada D1	14-08-2017	28 años	Licenciada en Sistemas Multimedia en UG	Teatro Arawa
Entrevistada D2	15-08-2017	18 años	Bachiller	Teatro Arawa
Entrevistada D3	15-08-2017	17 años	Bachiller	Teatro Arawa
Entrevistada D4	17-08-2017	19 años	Estudiante de Comunicación Social en UG	Teatro Arawa
Entrevistada D5	29-10-2017	26 años	Psicóloga	Teatro Arawa
Entrevistada D6	11-09-2017	20 años	Estudiante de Educación Parvularia en la ULVR	Teatro Studio
Entrevistado D7	11-09-2017	21 años	Estudiante de Periodismo en la ULVR	Teatro Studio
Entrevistado G2	28-03-2019	22 años	Bachiller	Teatro Arawa
Entrevistada G6	13-11-2019	25 años	Diseño Gráfico Publicitario en la ESPOL	Grupo de Teatro ESPOL
Entrevistado G7	14-11-2019	25 años	Diseño Gráfico Publicitario en la ESPOL	Grupo de Teatro ESPOL
Entrevistada G8	15-11-2019	23 años	Ingeniería Química en la ESPOL	Grupo de Teatro ESPOL
Entrevistada U1	28-01-2020	23 años	Estudiante	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistada U2	28-01-2020	22 años	Estudiante de Contabilidad y Auditoría	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistada U3	29-01-2020	30 años	Licenciada en Comunicación Social	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U4	29-01-2020	27 años	Licenciado en Cine	Experimento Un Pie en las Tablas

Código del estudiante-actor	Fecha entrevista	Edad	Carrera universitaria o título universitario	Grupo de teatro universitario
Entrevistada U5	29-01-2020	20 años	Estudiante de Literatura de la UArtes	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistada U6	29-01-2020	24 años	Vendedora	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistada U7	30-01-2020	19 años	Estudiante de Artes Visuales de la UArtes	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistada U8	31-01-2020	18 años	Estudiante de Danza de la UArtes	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U9	31-01-2020	30 años	Comunicador Audiovisual	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U10	01-02-2020	23 años	Estudiante de Comunicación	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U11	01-02-2020	37 años	Licenciado en Periodismo	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U12	01-02-2020	18 años	Gestor Cultural	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistada U13	02-02-2020	32 años	Psicóloga	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistada U14	02-02-2020	22 años	Estudiante	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U15	02-02-2020	27 años	Licenciado en Redes y Sistemas Operativos	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistada U16	02-02-2020	19 años	Estudiante de Literatura de la UArtes	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U17	02-02-2020	18 años	Estudiante	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U18	03-02-2020	23 años	Artista independiente	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U19	03-02-2020	25 años	Estudiante	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U20	03-02-2020	28 años	Director de Arte	Experimento Un Pie en las Tablas

Código del estudiante-actor	Fecha entrevista	Edad	Carrera universitaria o título universitario	Grupo de teatro universitario
Entrevistada U21	03-02-2020	21 años	Estudiante de Obstetricia	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistada U22	03-02-2020	21 años	Estudiante de Psicología	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U23	03-02-2020	32 años	Diseñador Gráfico	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U24	04-02-2020	20 años	Bachiller	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U25	04-02-2020	19 años	Estudiante de Cine	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistada U26	04-02-2020	10 años	Estudiante	Experimento Un Pie en las Tablas
Entrevistado U27	04-02-2020	20 años	Estudiante de Artes Visuales	Experimento Un Pie en las Tablas

Fuente: Elaboración propia

Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor: Fase Permanencia

Código del estudiante-actor	Fecha entrevista	Edad	Carrera universitaria o título universitario	Grupo de teatro universitario
Entrevistada D9	12-11-2017	29 años	Licenciada en Sistemas de Información en UG	Teatro Arawa
Entrevistada D10	27-02-2019	25 años	Estudiante de Psicología en la UG	Teatro Arawa
Entrevistado G5	30-06-2019	32 años	Economista de la UG	Teatro Katharsis
Entrevistado G4	08-05-2019	22 años	Ingeniero Comercial con mención Comercio Exterior de la UPS	Teatro Katharsis

Fuente: Elaboración propia

Ciclo de Implicación del Estudiante-Actor: Fase Profesionalización

Código del estudiante-actor	Fecha entrevista	Edad	Carrera universitaria o título universitario	Grupo de teatro universitario
Entrevistada G3	26-03-2019	30 años	Ingeniera comercial y estudiante de Comunicación en la UG	TeatroArawa / Hipocen Teatro
Entrevistado G2	08-02-2019	24 años	Psicólogo	TeatroArawa / Hipocen Teatro
Entrevistada G10	12-09-2017 / 07-01-2020	33 años	Licenciada en Comunicación Social - Redacción Creativa en UCG. Masteranda en Artes Performativas	Tzantza Grande / Teatro Onírico de la Niña
Entrevistada G9	15-02-2019	28 años	Licenciada en Comunicación Escénica de la UCG	Tzantza Grande / Teatro Experimental Guayaquil
Entrevistado D8	16-07-2018	30 años	Radiotécnico en Electrónica	Teatro del Cielo / Kronos Teatro
Entrevistado E7	29-08-2017	24 años	Bachiller eléctrico	Actor independiente / Teatro del Cielo
Entrevistado E8	23-02-2019	29 años	Actor y docente de artes	Actor independiente / Teatro del Cielo

Fuente: Elaboración propia