



UNIVERSIDAD  
DEL AZUAY

FACULTAD DE ARQUITECTURA,  
DISEÑO Y ARTE

ESCUELA DE ARTE TEATRAL

# “LA MEMORIA HISTÓRICA COMO ELEMENTO DE CREACIÓN TEATRAL”

TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN  
DEL TÍTULO DE LICENCIADA EN ARTE TEATRAL

**AUTORA:**

GRACE VALERIA CASTRO

**TUTOR:**

MG. JAIME GARRIDO CHAUVIN

CUENCA – ECUADOR  
**2019**

# DEDICATORIA

A todos aquellos que encuentran en el dolor y la agonía de la soledad la inspiración necesaria para alcanzar sus objetivos y metas.

# AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi equipo de trabajo que a pesar de todos los inconvenientes supieron estar ahí para sacar adelante este proyecto.

A mis compañeros de grupo, Mayra Sarmiento y Daniela Contreras que siempre me apoyaron y supieron encontrar una solución en donde sólo había problemas.

A Juan Pablo Abril por su apoyo incondicional y por estar presente en el momento en que parecía que todo se derrumbaba.

Agradezco a mis maestros y tutores por impartirme sus conocimientos y por ser los guías de mi formación.

A los sobrevivientes de la Matanza de Aztra que me abrieron no solo sus puertas sino también sus experiencias, sus historias y su dolor que permitieron que este proyecto existiera.

Por último, quiero dar gracias a mi familia por ser el pilar fundamental y vital de mi vida.

# Resumen

## **La Memoria Histórica como elemento de Creación Teatral** **La Matanza de Aztra**

La presente investigación indagó el estudio del proceso de creación teatral a partir de los principios del teatro documental y sus formas de aplicación. Para esto se realizó una investigación bibliográfica y entrevistas a personas claves involucradas dentro del hecho histórico la Matanza de Aztra.

La puesta en escena abordó cuatro estrategias fundamentales: estética relacional, hermenéutica, el Teatro Pobre de Jerzi Grotowski (para la concepción del trabajo) y herramientas provenientes del Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor.

El resultado fue la creación un producto escénico desarrollado por un personaje y destinado a espacio cerrados.

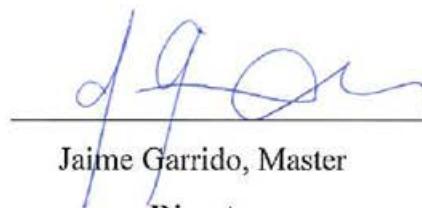
### **Palabras claves:**

TEATRO DOCUMENTAL, MEMORIA, REMEMORACIÓN, CREACIÓN ARTÍSTICA, DOCUMENTO.



Grace Castro

**Author**



Jaime Garrido, Master

**Director**

# Abstract

## **The Historic Memory as an element of the Theatrical Creation**

### **Aztra's Slaughter**

The current research inquires the study of the process of theatrical creation from the beginnings of the documentary theater and its ways of application. For this purpose, a bibliographic research and interviews to key involved people within the historical fact Aztra's Slaughter were done. The mise-en-scene raised three essential strategies, hermeneutics, Jerzy Grotowski's Poor Theater (for the conception of the scenic work) and the tools coming from Tadeusz Kantor's Death Theater. The outcome was the creation of scenic product developed by a character and intended for close spaces.

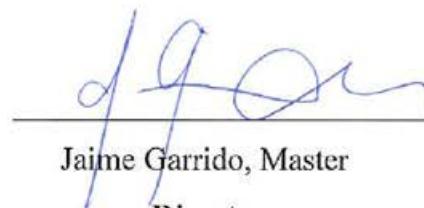
### **Key words:**

DOCUMENTARY THEATER, MEMORY, REMEMBRANCE, ARTISTIC CREATION, DOCUMENT.



Grace Castro

**Author**



Jaime Garrido, Master

**Director**



## INTRODUCCIÓN

# TRAZA

La presente investigación abordará los principios de teatro documental dentro del proceso de creación, y dependiendo del método que se utilice este puede influenciar en el proceso, además busca indagar cuales son las mejores maneras de abordar artísticamente el hecho histórico La Matanza de AZTRA, suceso en el que murieron miles de zafreiros ecuatorianos.

Para cumplir este cometido se realizó una indagación bibliográfica respecto al teatro documental y procesos de creación que permitirá determinar los puntos claves de su contenido, de la misma manera se realizará una investigación de campo basada en la historia de vida que permitirá abrir el panorama sobre los sucesos más pequeños ocurridos del incidente y como aplicarlos dentro del montaje.

El montaje de la obra se basó en tres ejes fundamentales, entre ellos, la hermenéutica de Paul Ricoeur, pues no busca enviar un solo mensaje sino más bien que el espectador le dé sentido a la obra, el Teatro Pobre de Grotowski y el Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor que permitieron definir ciertas características del personaje, así como de la puesta en escena.

Como resultado de esta búsqueda artística fue la obra unipersonal Traza, misma que está basada netamente en el evento anteriormente mencionado y que invita al espectador a reflexionar sobre su propia historia y memoria.



# OBJETIVOS

## Objetivo General

Analizar el proceso de creación teatral desde el estudio de los principios del teatro documental, utilizado como estímulo para la creación de un montaje escénico el evento histórico, La Matanza de AZTRA.

## Objetivos Específicos

Analizar los principios del teatro documental como herramienta para el proceso de creación.

Realizar historias de vida sobre los involucradas en La Matanza de AZTRA para la creación de una dramaturgia teatral.

Crear un montaje teatral con la información recolectada.

# ÍNDICE

I  
II  
III  
IV  
V  
VI

**45**

46

46

46

46

47

incidente

48

en el proceso de creación

49

49

50

51

52

53

**09**

10

14

14

29

36

36

37

objetos

54

55

Ciudad de Azogues 1.3.4 El Diario de Artista

38

38

39

41

41

42

**57**

58

58

58

59

60

61

62

63

64

64

65

65

65

67

68

68

68

69

70

71

72

**74**

**75**

**76**

**77**

## INDICE DE TABLAS

Tabla 1: Recursos Humanos	59
Tabla 2: Recursos para la investigación de Campo	60
Tabla 3: Recursos para la Puesta en Escena	60
Tabla 4: Horario de ensayos	61
Tabla 5: Resumen Presupuestario	62
Tabla 6 : Cronograma de Actividades	63
Tabla 7: Equipo de Trabajo	64
Tabla 8: Nuevo equipo de trabajo	67
Tabla 9: Calendario de Presentaciones	68
Tabla 10: Requisitos para presentaciones	69

## INDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Afiche de la Obra teatral.	10
Ilustración 2: Foto de la obra Tazas Rosas de Té	11
Ilustración 3: Foto de la obra La Razón Blindada	12
Ilustración 4: Poema escrito por Tadeusz Kantor	13
Ilustración 5.- Escena de la obra Hoppla wir leben, dirigida por Erwin Piscator	15
Ilustración 6: Puesta en Escena de Teatro Yuyachkani.	16
Ilustración 7: Documentos Históricos.	20
Ilustración 8: La Fotografía y la Memoria	27
Ilustración 9: La Matanza de Aztra	31
Ilustración 10: Portadas de los Periódicos	37
Ilustración 11: Paul Ricoeur.	38
Ilustración 12: Portada del Libro.	39
Ilustración 13: Primera Propuesta Escénica.	49
Ilustración 14: Calentamiento	50
Ilustración 15: Propuesta Final de Montaje.	51
Ilustración 16: Carmen.	52
Ilustración 17: Escenografía Puesta en Escena	53

# CAPITULO I

## CONTEXTUALIZACIÓN

...aktienmäßig Viscose Francaise beherrscht. Es Verkaufskartells das Geschäft geführt wird. Schlüssel die Aufträge aufgeteilt und in wie weit und Rationalisierung vorgenommen werden.

Die neuen Pläne der Kunstseidenindustrie Schlüssel zu errechnen versucht. In den Kapitalanlegern Hinweise Firmen geben, was hier nicht ermittelt gleichzeitig aber einen interessanten den letzten Bilanzen vom 31. August 1935 Bild:

Beteilig. am	Ertrag	Ander	Ertrag
84,9	13,5	32,5	6,1
34,6	13,5	29,5	5,4
26,6	10,2	2,0	0,2
12,9	4,7	5,5	0
12,5	4,5	0,5	0

g von Viscose Francaise und die in der or. Nur wenig läßt sich über die in der nen Beteiligungen sagen. Zum Teil in System gegenseitiger Verschachtelung. is Verkaufskontor selbst an Kunstseiden B. Mac

bei Gesfürel  
Kapitalberechtigungs noch offen

ellschaft für elektrische Unternehmungen Punkte genehmigt. Die ausgeschiedenen rates wurden wieder gewählt. Der Vor Dr. Kimnich erläuterte, weshalb eine ung noch nicht vorgenommen wurde. Zu die Gesellschaft bekanntlich eine große habe und auch die Tochtergesellschaften in ihrem Kreis erst zu klären hätten. blick über diese Frage bei

...Stammkapitalbesitz beendete, weist f 0,60 (0,66) Mill. RM aus. Nach Vornahme von 70 791 (65 596) sich einschließlich 43 965 (12 9 von 89 392 (43 965) RM. In d mögen mit 0,31 (0,26) Mill. RM vermögen von 0,84 (0,80) Mill. Warenforderungen 0,22 (0,23) flüssige Mittel 0,19 (0,07) Mill. Rücklagen auf 0,31 (0,28) Mill. belaufen sich auf 0,08 (0,03) MI

...Wollgarnspinnerei an der (Kapitalerhöhung.) Die Gesells auf Grund der DAV um 1,2 auf das Geschäftsjahr 1940.

...Königstadt AG für Grundst letzte Geschäftsjahr verzeichnete von 0,11 (0,11) Mill. RM. Nach 0,0 0,26 (0,21) Mill. RM. Nach 0,0 ergibt sich ein Reinertrag um 67 290 RM Vortrag auf 72 48 diesen Betrag weiter vorzutragen

...Rheinische Hypothekendar kündigt ihre 4½proz. Kommun zur Rückzahlung auf den 1. Okt 4proz. Kommunobligationen Re

### Dividendenv

Concordia Spinnerei und Webe wieder 6%.  
F. E. Weidenmüller AG, Dreiwe dende auf die Stammaktien von 2, geschäftsjahr vom 1. Juli bis 31. De

### Warenmä

• Berlin, 26. Aug. Getreidegro getreide kommen täglich an den Ber unterschiedlich. Neben verregneten Par höherem Hektolitergewicht festzustellen keine nennenswert Zunahme erfahren. I zur Septemberlieferung aufgenommen. Di

## 1.1 Estudio de Referentes Estéticos

Una obra de teatro surge a partir de una idea cargada de antecedentes que son de interés para los creadores, esto contribuye al desarrollo de los conceptos que serán llevados a escena; es por ello que es importante realizar una indagación y análisis sobre las propuestas que siguen un mismo lineamiento y que pueden ser el norte para nuevos planteamientos escénicos.

Es una obra de teatro llevada a cabo por los integrantes del Teatro Tecla, grupo de origen cuencano formado en el año 2009, fue dirigida, escrita e interpretada por la ya fallecida licenciada en Artes Escénicas y Ciencias de la Educación Fabiola León, esta obra fue realizada en el año 2015 y su estreno se efectuó el 20 de noviembre del mismo año en la ciudad de Biblián.

Su importancia y aporte como referente estético se manifiesta en que el estímulo o la iniciativa para contar esta historia nace a través de un suceso trágico ocurrido en la ciudad de Biblián, en la que la capilla de la escuela Corazón de María colapsó, llevándose consigo toda una generación de niñas, suceso ocurrido el 1 de febrero de 1963, pues las columnas inferiores de aquel lugar estaban en mantenimiento, y el peso de sus ocupantes provocó su desmoronamiento.

Esta obra de teatro evidencia la forma de abordar un suceso histórico a través del uso de principios del teatro documental como la entrevista, los grupos focales, etc.; pues para su creación estética y dramática se utilizaron testimonios de niñas, ahora ya mujeres que sobrevivieron y también de sus familiares, que lamentablemente fallecieron aquel trágico día, así como el estudio realizado en aquella época

que acontecían en ese año y como se desarrolló la ciudad. Si bien es una obra que debería de caer en la tragedia y el dolor en ella se representa todo lo contrario puesto que nos muestra el diario vivir de estas niñas hasta llegar al acontecimiento, está llena de comicidad y de juegos entre ellas, así como el papel que tenían las profesoras en sus vidas.



Yo me  
Acuerdo...  
La  
Tragedia  
blanca de  
Biblián

Fabiola  
León

## Tazas Rosas de Té Gabriela Ponce Padilla

Esta es una obra de teatro escrita por la dramaturga Gabriela Ponce Padilla y puesta en escena por el colectivo Mitómana teatro de la ciudad de Quito, en el año 2016, es una obra ganadora de los fondos concursables a dramaturgia inédita del mismo año. Para su realización se basó en el hecho histórico de 1977, la Masacre de Aztra, y su importancia radica en la necesidad de reivindicar este evento, que en cierto punto ha sido borrado de la historia del país.

Es un referente estético importante, puesto que aborda el mismo hecho histórico, el cual se basó para su realización en la utilización de archivos sonoros y fotográficos, está inspirada en la estructura clásica de Sófocles en su obra Antígona, que permitieron la creación del texto dramático; en la obra, se aborda la confrontación de una mujer con su padre al cual responsabiliza de la muerte y olvido de su hermano. Si bien es una obra que aborda el mismo evento, también permite observar el proceso de creación a través de la información obtenida y presenta una forma de activar esa memoria, que cada día se queda en el relego, a través del ingreso del archivo histórico al mundo de la ficción.

Tazas Rosas  
de Té - Gabriela  
Ponce Padilla

# TAZAS ROSAS DE TÉ

Una creación del Colectivo Mitómana/Artes Escénicas



## La Razón Blindada Aristides Vargas

La Razón Blindada obra de teatro realizada por el grupo Mala Yerba en el año 2006, es una puesta en escena que mezcla El Quijote de Cervantes, la verdadera historia de Sancho Panza de F. Kafka y las narraciones que realizaron algunos presos políticos de la dictadura argentina de los 70, en las inmediaciones de la cárcel de Rawson.

Este referente estético no solo muestra una forma de mezclar

diferentes textos y unirlos con la realidad, sino que también pone en escena y en la memoria de los espectadores los pensamientos humanos que mezclan la realidad y la ficción al encontrarse en completo encierro, pues no solo aborda las declaraciones de aquellos individuos sino también sus posibilidades para expresarse, al escuchar el texto, este puede interpelar en las emociones del observador haciéndolo pensar, no en el suceso sino en la vida misma, la importancia de este montaje recae en la manera en que es abordado y como sin que el público se percate, cuenta la vida de aquellos presos políticos y su forma de salir de la monotonía de su diario vivir.

La Razón  
Blindada -  
Aristides Vargas



## Muerte, objeto y teatro Tadeusz Kantor

Este es un poema escrito por el dramaturgo, escenógrafo, artista plástico y director de teatro Tadeusz Kantor, reconocido por su teoría sobre el Teatro de la Muerte.

Dentro de este poema él hace notar al cuerpo como una cosa, es decir como si fuera posible objetivarlo, esto debido a que las distintas experiencias de guerra y decadencia sufrida por la humanidad han resultado en la deformación de la representación artística del ser humano y a su interpretación como objetos que toman vida, una efigie.

Mediante este texto poético es posible observar a los personajes de la obra como objetos llenos de misterio, que salen a luz para contar la historia,

además este referente es de interés pues es como si a través de sus palabras contara la historia de una sociedad en un suceso violento, en su expresión hay como una forma de represión y de cómo los cuerpos, seres humanos, pueden ser desechados como cosas.

### **Muerte, objeto y teatro**

El cuerpo como cosa  
Como pedazo de carne  
Como objeto de consumo  
Y de misterio también  
Carne o piel  
Superficie  
Cosa en sí misma  
Masa que se vacía  
De su significado  
Escapa su misterio  
Queda solo la cubierta  
Piel que es cuero  
Que es pandereta  
Cosa para dar golpes  
Un maniquí  
Puede estar más vivo  
Puede tener más misterio  
Posibilidad de morir  
Mortalidad de un objeto

Ilustración 4:  
Poema escrito por  
Tadeusz Kantor

## 1.2 Estudio De Referentes Teóricos

En el siguiente apartado analizaremos los autores e ideas que permitirán llevar a cabo este proyecto artístico, así como a generar una investigación que argumente todo lo realizado dentro de la práctica.

### 1.2.1 ¿Qué es el Teatro Documental?

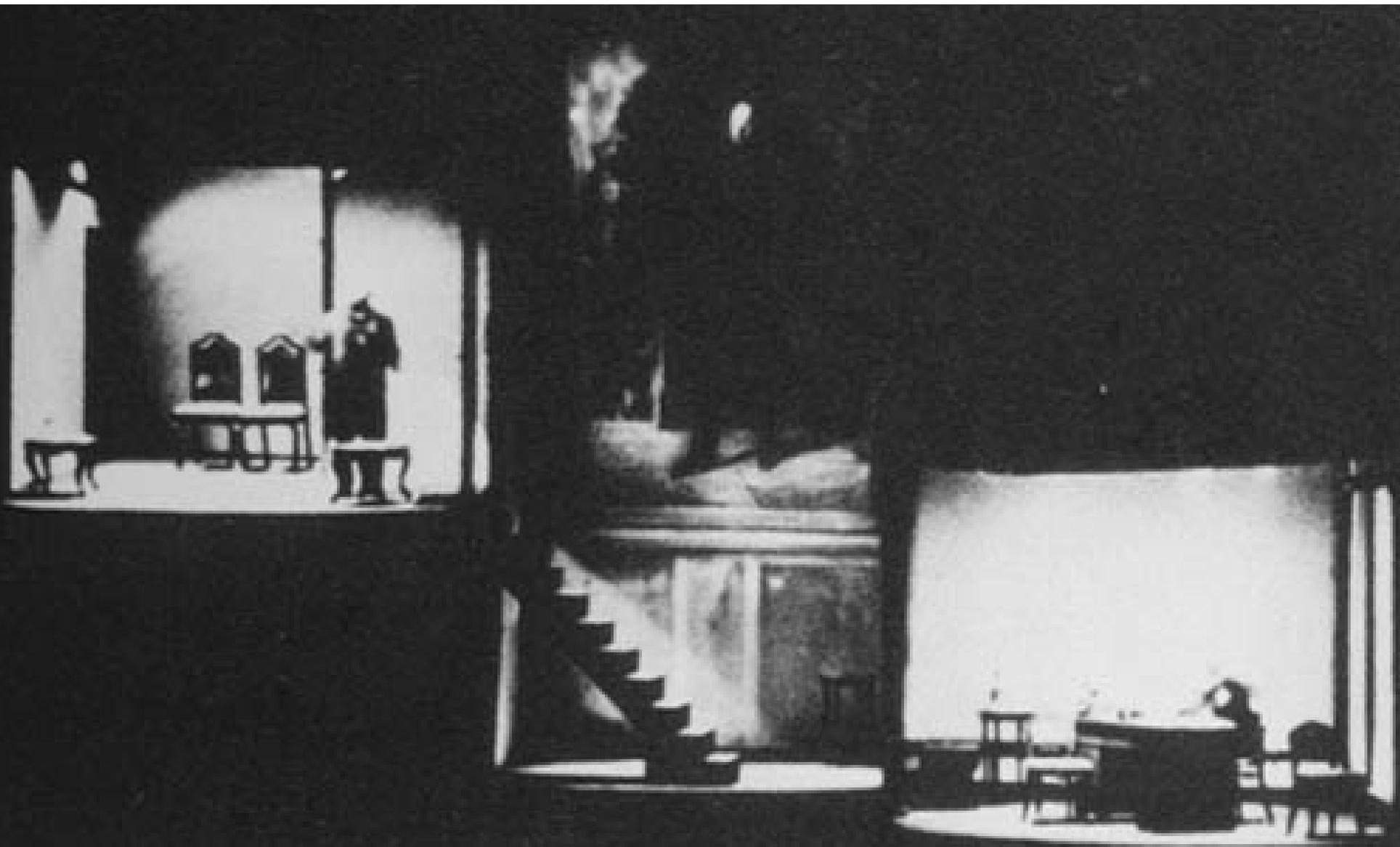
Según la enciclopedia universal el teatro Documental es: Un movimiento teatral que aborda temas sociales al realzar los hechos reales por sobre las consideraciones estéticas. Desde esta perspectiva podríamos hablar de las primeras puestas en escena de esta rama teatral, que como dice su significado, sólo buscaban enaltecer temas sociales; tomemos, como ejemplo a Erwin Piscator y a su primer montaje del tipo documental, en el que se suspende la fábula para que en su lugar se represente material

documental (fotografías, videos, textos de discursos políticos), y propone también que a diferencia de las puestas en escena recurrentes en las que el público es un observador, en esta propuesta el público participa dentro de la misma, pues es una historia que ellos están viviendo, es una representación en la que el único elemento escénico y dramático era el documento político, y bajo estas dos nociones nace esta nueva forma de teatro que Erwin Piscator en su libro Teatro Político denominó drama documental, esto hablando en el ámbito europeo. (De Vicente, 2016). En donde el teatro documental nace como una forma de denuncia hacia el poder político y del contexto donde se desarrollaba una sociedad, como una forma de alzar su voz ante las injusticias, para mostrar que el arte puede hacer más que entretener. El drama documento, como lo dice Erwin Piscator es una forma de que el documento y la historia queden impregnados en el arte y en los espectadores. Peter Weis también será uno de los que se encamine por esta forma de hacer teatro, siguiendo los puntos de Piscator.

Por otro parte el desarrollo del Teatro Documental en Latinoamérica, que maneja el mismo precepto de denuncia también toma en cuenta la historia y la estética dentro de la representación, se ve representado por Teatro Yuyachkani que se funda en los años 70 y desde ese momento en adelante comienzan a realizar sus trabajos escénicos para denunciar la historia violenta de su país, Perú, utilizando el documento, investigando y yendo al lugar de los sucesos para conseguir testimonios, sin basarse en un objeto muerto como son los documentos, sino también relacionándose

con los involucrados, lo convierten en algo vivencial y comunitario porque ¿Cómo se puede denunciar algo que no se ha vivido?. Lo que buscan no es vivir ese momento, sino como relacionarse con él mismo a través de la información recolectada para crear su teatro de denuncia, su teatro por la vida, que no solo toma en cuenta el documento sino también la fábula de lo que se va a contar, pues en este caso se mezcla la realidad con la ficción para remitir la agudización de un tiempo de violencia, de un momento de represión para denunciarlo, para que persista.

Ilustración 5.-  
Escena de la  
obra Hoppla wir  
leben, dirigida  
por Erwin  
Piscator



En ambos casos, el teatro documental funciona como una forma de persistencia de la memoria, que puede funcionar haciendo uso directo del documento político sin adornos o bien utilizando este recurso otorgándole una mayor fuerza poética, contándolo a través de la metáfora de lo que en un país se vive, en donde la historia, la fábula y la imaginación aportan en el proceso creativo.

Sin embargo, en la actualidad se tiene como una forma de teatro documental al Biodrama, el cual es implementado por la argentina Vivi Tellas, el cual funciona bajo el formato de que la persona que ha vivido algún suceso trágico en su vida lo cuente, es decir que no hay intérpretes en esta puesta en

escena, solo sobrevivientes que cuentan su historia la cual es adaptada a la representación teatral, pero que, sin embargo se empieza a considerar teatro documental, porque al contar lo sucedido el propio sujeto se convierte en el documento y por lo tanto la representación en sí.

Como se puede observar el teatro documental siempre ha otorgado una especial atención al tema de la humanidad, de su historia, de su forma de solucionar conflictos y cómo poder llevarlos a escena, sea de una forma poética o como una fiel representación de los hechos, que deje huella en la memoria de los espectadores, intentando activar el pensamiento colectivo que todos poseemos.

Ilustración 6: Puesta en Escena de Teatro Yuyachkani.





### **1.2.1.1 Principios del Teatro Documental**

El teatro documental a lo largo de los años ha evolucionado y ha pasado por distintos filtros para convertirse en lo que hoy se lo denomina, desarrollándose en un principio como un teatro político, y que luego se separó del mismo y buscó su propia forma de representación. Para el Dr. César de Vicente (2016) El teatro de la memoria es al teatro documento lo que el teatro social es al teatro político, y sin embargo todos están relacionados, no en su forma de representación pero si en los recursos que utilizan para su realización, pues al momento de investigar, de entrevistar y de ser testigo de lo que sucede en la sociedad eso los convierte en un documento viviente y artístico de la realidad de su contexto.

Realizando la investigación del teatro documental, a través de la mirada de César de Vicente de lo que significa y de su evolución, la investigación permitió determinar cuáles son sus principios

esenciales y su importancia por el aporte que producen al momento de la creación artística entre los cuales se destacan:

- **El documento histórico y la investigación de campo (Etnografía).**
- **La Contextualización histórica.**
- **Busca Objetividad .**
- **Es Demostrable.**
- **Prueba algo.**
- **Deja una huella histórica (Documento).**
- **Se pregunta cómo pasó**

### **1.2.1.2 Análisis de principios del Teatro Documental**

Para determinar la función de cada principio en el proceso de creación es necesario analizarlos, conocer sus aportes y desde que áreas de la investigación y de la creación, lo cual también permite determinar cómo pueden llegar a ser utilizados y si es posible alterarlos a favor del objetivo que se quiere lograr en la propuesta artística.

## **El Documento Histórico y la investigación de campo (Etnografía)**

La necesidad documento histórico se debe a que el teatro documental debe estar sustentado en un evento de la realidad para poder resaltarlo y llevarlo a escena. El documento histórico como tal es la base de análisis objetivo de los sucesos, ya que estos documentos nos permiten interpretar el pasado y son una representación clara de la realidad y de la sucesión de los hechos. Por otro lado también en estos se engloban todo lo obtenido a través de la investigación de campo es decir de las entrevistas, conversaciones con individuos involucrados, recolección de fotos de la época y actuales del lugar, que le permiten al investigador obtener la información necesaria y poder realizar las comparaciones entre lo que se habla y lo que se calla y poder hacer una selección adecuada

por parte del investigador y de igual modo toda esta indagación siempre estará condicionada por el objetivo del investigador y las significaciones que le puede dar a las misma

## **La Contextualización Histórica**

Esto nos permite determinar el conjunto de hechos importantes que provocaron de manera directa o indirecta un suceso y que forman parte de la historia, es decir son las circunstancias que rodean al suceso y todo aquello que influyó en el hecho cuando sucedió; es decir, un estudio del entorno político, económico e ideológico del lugar y como este se relaciona.

## **Busca Objetividad**

Al tratarse de un evento histórico y de la realidad el investigador debe tratar de observar los hechos de manera arbitraria y sin generar un apego por ninguna de las versiones que este pueda encontrar, esto es necesario para que no afecte el objetivo de lo que se quiere mostrar, que es remarcar esta lucha de fuerzas.

## **Es Demostrable**

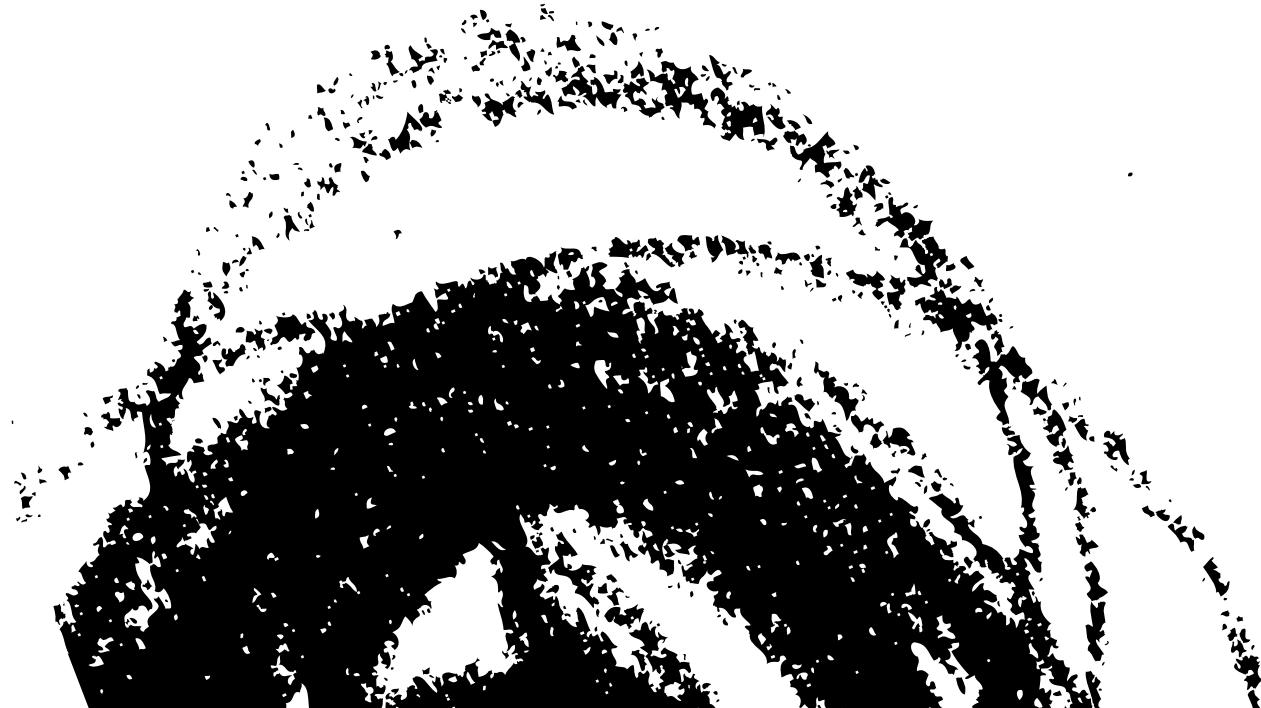
Este tipo de propuestas son susceptibles a enseñar algo en sí mismas y esto debido a que está fundamentado en un evento real, y contienen en ellas elementos que demuestran su veracidad a nivel histórico.

## **Deja una Huella en la Historia (Documento)**

Hace referencia, que en el momento mismo de investigarla y montarla esto marca una parte de la historia impregnada en el arte, y se convierte en un referente artístico e histórico que resalta la memoria colectiva de la sociedad y al mismo tiempo permite que no se pierda ni quede delegada al olvido.

## **Se pregunta ¿cómo paso?**

Hace referencia a su forma de establecer y analizar los hechos para llevarlos a escena, cuales fueros los más pequeños desencadenantes que llevaron a los involucrados a tomar tales decisiones y cuáles son las posibilidades para llevar eso a escena.

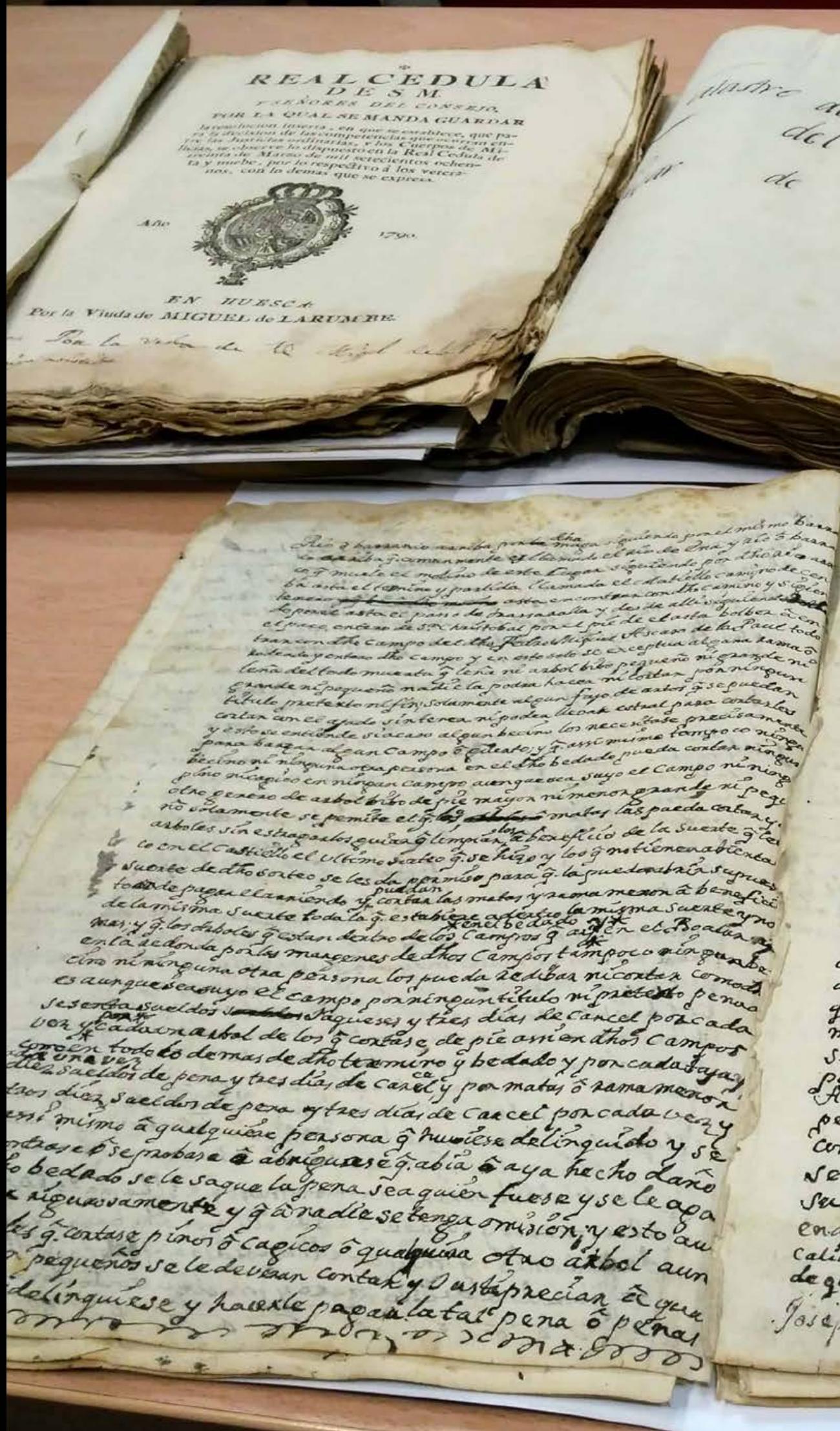


### 1.2.1.3 El Documento Histórico.

En el desarrollo de la historia mundial, continuamente ha sido ineludible que exista un registro de la misma, es decir escritos que permita confirmar y comparar la realidad de determinada época.

Según la real academia de la lengua, el (documentum) o documento son escritos en los que figuran datos fidedignos o susceptibles de ser utilizados para comprobar algo, al igual que algunas cosas que sirven para atestiguar un hecho o informar de él, característicamente del pasado; Histórico (historicus) se entiende como perteneciente o relativo al pasado o también se dice de una cosa o persona que ha tenido existencia real o comprobada, entonces a partir de estas significaciones se podría decir que el documento histórico hace referencia a la obtención de datos fehacientes que pueden ser comprobados y que pertenecen al pasado, sin embargo los documentos no están atados simplemente a ser escritos sino que también se pueden considerar de esta manera a la fotografías, dibujos, esculturas, y hasta las mismas personas con sus testimonios pasan a ser un documento dentro de la investigación.

Ilustración 7:  
Documentos  
Históricos.



Los documentos sin embargo se dividen en fuentes primarias y secundarias. Las fuentes primarias son aquellas que se elaboraron a la par con el acontecimiento sin tener ningún trasfondo y las secundarias son aquellas que tienen referencias de las fuentes primarias, a pesar de que la primera se basa en lo acontecido como tal y la segunda es más una especie de historicidad, el análisis de ambas requiere los mismos procedimientos. El documento histórico o cualquier documento como tal debe ser analizado a través de una lectura de comprensión previa, y a partir de estas desglosar preguntas que aporten a la investigación como por ejemplo ¿Cómo sucedió? ¿A quiénes se refiere? ¿Qué se sabe del autor? ¿Tiene relación con personas hechos actividades o instituciones? ¿La situación del texto en su realidad histórica? ¿Cómo están estructuradas?, etc., preguntas que nos permiten enlazarlo mucho más con la actualidad y que permiten realizar comentarios, comparaciones, apreciar si dentro del texto existen opiniones, también permite descubrir la parcialidad o imparcialidad del autor, datos que el investigador tiene que pasar por un filtro de neutralidad para poder utilizar de manera correcta la información.

A pesar de todo se debe de tener en cuenta que el hecho histórico y el documento se juzgan en términos de veracidad y falsedad, es decir que se puede incluir a uno sí y a otros no, sin embargo para Ricardo Malagón Gutiérrez (2017) "Desde esta perspectiva, el documento podría reclamar, para sí, el status de verdad en el sentido de la más inequívoca representación de la realidad que supuestamente no dependería de la realidad subjetiva de quien lo interroga, esto hablando solo del documento, sin embargo el documento histórico tendría que poseer la capacidad de analizar y comparar la naturaleza objetiva del suceso y la naturaleza subjetiva de quien la observa, de los hechos de valoración que se realicen, y como estos fusionan para realizar un reconstrucción de la historia o mejor dicho tratar de recrear el evento con la mayor fidelidad posible. El documento histórico entonces se basa en la recolección de toda esta información que se puede encontrar plasmada en lo escrito o no y que permite realizar una combinación entre el pasado y la realidad actual y que también permite comparar la naturaleza objetiva y subjetiva de los hecho dentro del desarrollo historiográfico del investigador, que no solo proporcionan un pilar de la investigación, sino que también permiten observar los vacíos que se generan en la historia de determinada situación.

## 1.2.1.4 La memoria como documento.

Antes de abordar este tema lo primero es comprender qué se entiende como memoria, lo cual se considera difícil de definir, la Academia Española la entiende como “potencia del alma por la cual se retiene y recuerda el pasado” se podría decir entonces que la memoria es una forma de recuperar voluntariamente el pasado, pero es más que eso, de alguna manera es aquello que moldea a cada persona, cada decisión que toman, lo que hacen e incluso lo que se dice forma parte de la memoria, por lo tanto “somos a cada momento la memoria de nosotros mismo” (Segovia de Arana, 2003, pág. 3).

Pero qué sucede cuando hablamos de una memoria histórica, cada ser humano es su mundo y su propia memoria, pero también es el legajo del pasado, del contexto que lo rodea, por lo tanto, no se habla de una memoria individual sino de una memoria colectiva, la cual jamás va a ser unánime entre las miles de personas que existen en un ciudad, mucho menos en un país y peor si hablamos del mundo en general. Este término tan extenso en su significación guarda en él la historia misma, memorias que se construyen en un ambiente de confrontación de fuerzas y que con el pasar del tiempo, alejado del presente, sirven para ser analizadas y no cometer los mismos errores; pero a veces, tan

solo se asoman como un reflejo de lo que hoy en día se vive.

Se sostiene que la memoria en un principio es un proceso lingüístico, dentro de la nemotécnica que está fundamentado en la oralidad (Narrativa), esto se realiza debido a una falta de acontecimiento, sin embargo este proceso de retención ha ido evolucionando pasando del lenguaje oral al escrito y dejando de ser parte de nuestro cuerpo físico y extendiéndose para formar parte de las bibliotecas, aulas virtuales y la plataforma de información más grande hoy en día, internet, lo cual permite un fácil alcance de la información; a pesar de todo esto, Cesar flores (1972) sostiene que “antes de haber hablado o escrito, un dato lingüístico existe bajo forma de alarma de la información en nuestra memoria” (Le Goff, 1992) entonces establece el enunciado somos memoria, es decir que estamos formados por recuerdos, sin embargo se podría decir y de acuerdo a la ciencia que es decisión de cada individuo que decide recuperar (pág. 133).

Dentro de los estudios de historicidad o historiografía, se tiene como memoria histórica a los archivos y documentos, que son una parte palpable que sirve como testimonio y prueba de la actividad humana, sin embargo y desde la perspectiva de que “somos memoria” se puede argumentar que la memoria histórica también reside dentro de cada individuo, sus relatos, sus vivencias y su memoria en general hablan del

pasado, reconocen las sensaciones de cada momento en la historia vivida, en su cuerpo y en su pensamiento, aquellos son un documento viviente, que posiblemente reviven su vida a cada instante o que quizás presos del pasar de los años, contienen espacios en blanco dentro de sus recuerdos.

Si hablamos de eventos catastróficos o grupos sociales en situaciones de sufrimiento colectivo la memoria se torna crucial. Puesto que se la relaciona con la necesidad de construir un orden democrático y que se garanticen los derechos humanos para todos, sin importar su rango social, raza o ideología (Jelin, 2002). Entonces estos actos de democratización lo que permiten es hacer un estudio del pasado con miras al futuro, y que sin embargo este permanece de la memoria, también propaga un sentido de pertenencia entre sus lectores y los que la vivieron.

Entonces se puede decir que la memoria es un documento que no está solo en los archivos escritos, sino también en los recuerdos de cada individuo que con sus testimonios permiten reconstruir el pasado, en muchas ocasiones con miras hacia un mejor futuro y a veces simplemente nos recuerda que a pesar de lo años los seres humanos, nos cuesta aprender del mismo.

### 1.2.1.5 Influencia de la Memoria y el Documento Histórico.

El documento histórico es fundamental dentro de los principios del teatro documental, puesto que a través de él se construye el hilo conductor de la historia, sin embargo hay que tomar en cuenta que la memoria, como se mencionó anteriormente, es una gran influencia también dentro de su realización. Ahora, hay que prestar atención a estos dos enunciados no en torno a la información encontrada o la exposición en escena de los hechos como tal, sino más bien, visto desde el trabajo creativo, como se puede interpretar esa información y cómo el individuo se puede relacionar con la misma, a través de qué experiencias puede conjugar el suceso propuesto, para poder escenificar.

Es claro que el teatro documental nace con tinte político y de denuncia hacia la historia política de occidente, sin embargo su influencia dentro del cono sur y en Europa radica en las diferencias que poseen estas zonas al momento de la interpretación, por ejemplo en Europa sus propuestas están regidas por el documento, por los archivos, recortes fotográficos que son proyectados en escena y así mismo por una dramaturgia que se rige en base a testimonios de los afectados y en muchos de los casos los propios

perjudicados son los encargados de la interpretación, en América del Sur sucede algo parecido con el teatro de Vivi Tellas el Biodrama y que ella denomina Proyecto Archivos, en el que los sobrevivientes cuentan su historia, pero a diferencia de lo que sucedió en Europa el biodrama si se enfoca en la propuesta estética, en cómo se realiza la obra y como influencia cada detalle en su desarrollo que por el contrario en Europa se enfoca más en el documento político.

Podemos tomar otro ejemplo de la influencia de la memoria y el documento, tomando en cuenta a teatro Yuyachkani de Perú, que en sus propuestas no muestra el documento como tal, sino que a través de la investigación de campo y de la creación de una dramaturgia cuenta la historia de los sobrevivientes, sin perder de vista todo lo estético en la obra, por otro lado también se puede hablar del teatro La Candelaria de Colombia, que a través de la historia trágica con el narcotráfico de su país buscan mostrar el daño que este ha hecho y el que puede causar, es un teatro que se adelanta a los hechos y que sin embargo no deja de tener en su contenido principios del teatro documental, y si mencionamos a un grupo ecuatoriano, se puede destacar a Mala Yerba y a Teatro Tecla, que realiza un propuesta de teatro documental. Mala Yerba con su obra La Razón Blindada, basada en los presos políticos de Argentina, ni siquiera los nombra sino es hasta el final y sin embargo

mantiene en su composición el principio básico del teatro documental y mezcla lo imaginario con lo real, una obra en la que el espectador jamás precisa sino hasta el final el origen de la misma, por el contrario tenemos a Teatro Tecla con su obra Yo me acuerdo... La tragedia Blanca de Biblián, que cuenta el día de las niñas en la escuela hasta llegar a la tragedia, ambas son propuestas de teatro documental y sin embargo la influencia del documento y la memoria depende del uso que se le dé creativamente

La influencia de la memoria y el documento, de cierta manera está implícita en este tipo de propuestas, sin embargo lo que se debe tener en cuenta es como la información es utilizada al momento de la creación y como los principios del teatro documental pueden aportar y si estos también pueden ser reinterpretados a favor de la propuesta escénica.

### 1.2.1.6 El teatro como documento histórico.

El teatro en la actualidad está viviendo un momento de esplendor y de apogeo, sobre todo en las propuestas escénicas que hoy en día se están ofertando, sin embargo también hay que tener en cuenta al espectador que está atento a esta propuestas y abierto al arte. El teatro es un experiencia vivencial, colectiva que ha formado parte de la comunicación humana desde sus albores y que sin embargo puede guardar una historia que refleja la sociedad o ser pura creación artística y sin embargo lleva en él el peso de su contexto.

El teatro debe ser considerado un documento histórico, cultural y artístico como lo nombran en el seminario internacional del SELITEN@T (Seminario internacional del centro de investigación semiótica, literaria, teatral y de nuevas tecnologías), realizado por la UNED. En este seminario se estudia al teatro español desde la dramaturgia y todos los elementos que abordan la puesta en escena y cómo estas propuestas conforman documentos que mezclan la realidad con la ficción, hacen un análisis de las obras de la contemporaneidad y también de las que no y como en sus textos se refleja una lucha contra el olvido, una persistencia de la memoria de lo que fueron los distintos sucesos políticos en España, también hacer presencia de la representación

de obras clásicas y como éstas son un documento de su contexto en la actualidad. Es un espacio en donde el análisis del teatro y el teatro como documento se realiza desde los propios artistas, son ellos quienes observan la evolución del teatro documento y hasta qué punto el documento está presente en las representaciones.

El teatro en sí, al igual que los seres humanos es un documento viviente y sobre todo cambiante, pues según el espectador puede ser interpretado de distintas maneras al igual que por el artista, sin embargo no deja de ser un espacio de observación y análisis que confronta a la realidad y pretende sacarla a la luz. “El Teatro-Documento aboga por la alternativa de que la realidad, por impenetrable que se haga a sí misma, puede ser explicada en todos sus detalles” (Weiss, s.f, pág. 5).

### 1.2.1.7 La Generación de Memoria.

Desde los años 70 se le ha considerado un estudio de las ciencias sociales, encaminado a la tradición social de la memoria, sin embargo su ascendencia o la forma en que es adquirida por las nuevas generaciones, ha tenido varios filtros que pasar, sobre todo si se hace referencia a un pasado de violencia política, en la que esta generación de memoria y reconstrucción de los hechos pasa por un marco gubernamental para poder llegar a sus destinatarios.

La aparición del debate sobre la memoria colectiva y su interacción con distintos factores como el grado de libertad del régimen político para permitir su voz y su difusión, la magnitud del trauma o del evento, la naturaleza de la transición política de un régimen a otro o las estrategias empleadas en los primeros años después de la transición. (Reyes, Cruz, & Aguirre, 2016, pág. 97)

Estos factores son parte de esa transmisión de veracidad de la memoria que sin embargo, solo son puestas en tela de juicio el primer año de transición hacia una democracia y luego son “silenciadas”; y a pesar de todo, si en la actualidad se realiza un estudio sobre las memorias recientes de un país, estas se realizan de manera mínima, es una estrategia para restablecer la confianza en el nuevo proceso democrático, pero también existen aquellos lugares en

los que es posible reflexionar sobre la memoria, son aquellos “Lugares de memoria” son los monumentos, son lugares específicos en los que se recuerda el pasado y una vez más son puestos sobre la mesa para ser analizados, en la que los jóvenes reclaman su lugar como depositarios de la memoria en los que se denota el ¿que se transmite?, ¿cómo se transmite y a quienes?

La memoria y su generación no se basa solo en el estudio de los documentos escritos u orales, sino que también están presentes en las segundas generaciones de los sobrevivientes al holocausto, Marianne Hirsch (2008) sostiene que “los recuerdos de eventos traumáticos perviven para marcar las vidas de aquellos que no lo experimentaron en primera persona”, es decir que las segundas generaciones y sus contemporáneos heredan aquellas historias catastróficas a través de imágenes, objetos, comportamientos e historias transmitidas dentro de la familia y la cultura en general que no son obtenidas de manera directa sino que están inmersas en sus recuerdos. El término de posmemoria nace como una forma de análisis de eventos traumáticos y como estos se conectan con la memoria colectiva.

Desde este estudio de la posmemoria y los lugares de memoria se podría hablar del teatro como un lugar para la memoria, para recordar y que aplicado de la manera correcta permite esta generación de la misma y que los

artistas se conviertan en esa incubación de la posmemoria, que conecta a la colectividad, como Hirsch lo expresa a través imágenes y sensaciones inquietantes.

## ¿qué es el olvido?

El olvido es un concepto que está presente en todos y que constantemente nos afecta, sea de manera directa o indirecta, y se hace referencia a un olvido por selección o en muchos de los casos a un olvido impuesto, pues en el momento en que nuestros pensamientos son reglados por una sociedad, es cada individuo que decide que callar y que no, dentro de la Real Academia Española se define la palabra olvido como: “Dejar de tener en la mente algo o alguien” (RAE, Real academia Española, s.f.).

Entonces el olvido puede ser un proceso involuntario, pero también puede ser impuesto por el individuo, por ejemplo: si hablamos de la separación de una pareja de esposos, los involucrados van a querer olvidar todo lo sucedido para no herirse así mismo o en muchos de los autodestruirse o si hablamos de un caso extremo, como agredir la integridad de una persona sea física o psicológica, el afectado desea olvidar el sucesos para poder continuar con su vida y mantener el equilibrio de la misma, lo mismo sucede con las sociedades. Hallwbachs observa que “la sociedad tiende a borrar de su memoria todo lo que podría separar a los individuos o alejar a los grupos unos de otros, y que en cada

época reorganiza sus recuerdos de modo de ponerlos de acuerdo con las condiciones variables de su equilibrio” (García, 2011, pág. 08). El olvido es una forma de mantener el control dentro de una comunidad o una sociedad, pues esto evita que la misma se demsorone, pero así como expresó Hallwbachs también es posible reorganizar esos recuerdos sin la necesidad que la misma se desestabilice, puesto que el olvido que se produce es momentáneo y puede ser recuperado en actos de memoria, como por ejemplo conmemoraciones, homenajes, aniversarios que permiten a la sociedad volver a generar esos recuerdos.

Al olvido entonces se lo podría definir como un acto de defensa, pero las mismas no pueden estar todo el tiempo, puesto que para definir su identidad una sociedad tiene que aprender a recordar, de la misma manera que las olvida.

## ¿qué es el Recuerdo?

Según la Real Academia de la lengua, recuerdo es: “memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o de que ya se habló” (RAE, Real Academia Española, s.f.). El recuerdo es una forma mediante la cual determinados eventos permanecen en la memoria y pueden ser evocados nuevamente.

Según el antropólogo Candau (2011), existen diferentes manifestaciones

de la memoria, que permiten el recuerdo: el primero, la protomemoria o memoria inmediata que se produce por experiencias compartidas por los miembros de un grupo social, es imperceptible, ejemplo: aprender a caminar; el segundo, memoria de alto nivel o de recuerdo, es la evocación involuntaria de recuerdos, sean autobiográficos, creencias, etc.; el tercero, la metamemoria es una representación que cada individuo hace de su propia memoria y por otro lo que él dice sobre ella. (Candau, 2011, págs. 19-21)

La memoria puede ser enunciada como individual y colectiva, pero solo en la individual se pueden aceptar los tres conceptos empleados por Candau, pues así el individuo crea sus recuerdos y los de la sociedad que lo rodea, sin embargo, la metamemoria se desarrolla dentro de la colectividad ya que a través de estas se genera una memoria, a la par y común a todos los miembros de una sociedad. Para que exista tal memoria se debe dar una transmisión de recuerdos que pasan de generación en generación, estos también son los que generan la identidad del individuo, su relación con lo que le rodea, sus creencias, sus hábitos, etc., Se habla de la misma manera cuando comprendemos al individuo con la colectividad, mientras más recuerdos se mantengan comunes entre ellos, su identidad se hará más fuerte, esto sucede cuando se habla de “Las memorias de tragedia” (García, 2011), hace referencia a aquellos grupos

que han pasado por eventos trágicos y que marcan sus vidas y cambian sus ideales como sociedad, lo mismo sucede después de estos eventos (Guerras, dictaduras, desaparecidos), esto genera una necesidad de la sociedad por alzar la voz y dar a conocer a aquellos que fueron callados, para que los que vivieron al margen lo reconozcan.

Los recuerdos, son esbozo de la individualidad y colectividad de una sociedad, que están marcados por la forma en la que son transmitidos y lo que puede generar en ellas; hay que tener en cuenta que esta generación de memorias puede ser organizadora de un grupo pero también puede causar confusión, sobre todo en aquellas que no lo vivieron, sin embargo sigue siendo necesario que las mismas sean transmitidas para generar un nivel identitario más fuerte dentro de los integrantes de la sociedad, los recuerdos generalizados o traídos de vuelta pueden generar una forma de inmersión y superación de viejos conflictos, para generar una conciencia social, de lo pasado, lo presente y posiblemente de lo futuro

### 1.2.1.8 Evocar el Recuerdo.

La experiencia, el diario vivir y convivir con el mundo que los rodea, forman y fortalecen la memoria, pero los recuerdos tienen que ser vividos y claros para formar parte de la misma; no se puede consagrar un recuerdo como memoria si es sólo la percepción de un sueño, para evocar un recuerdo este debe nacer desde la relación que tenemos con él mismo y como lo contemplamos dentro de cada uno.

El olvido es una factor crucial dentro de la forma en que recordamos, él, es el producto de la eliminación de información, que no es solo su mera negación, sino que en efecto es la negación de la identidad individual y colectiva es decir el ser humano; en vez de poner en conflicto al olvido y al recuerdo existe la posibilidad de llenar esa ausencia de información a través de la imaginación, lo cual lo enriquecerá y provocará complementariedad entre el olvido y el recuerdo, que lleve a una creación de lo vivido de forma estética. (Pacheco, 2008)

Ilustración 8. La  
Fotografía y la  
Memoria





Evocar un recuerdo no solo lleva consigo contar la historia, sino más bien en un sentido artístico, es buscar la forma de relacionar tales sucesos con el diario vivir de las personas, que son capaces de traer de vuelta un recuerdo a través de olores, sonidos, imágenes, etc., que activan su metamemoria y lo que él como individuo piensa. Parece insólito pensar que el arte es una forma de evocar un recuerdo, pero es posible, quizás el concepto que como tal no se puede comunicar, pero la abstracción que el espectador realiza se transforma en la apertura de recuerdos en su memoria que pueden ser de cualquier ámbito de su vida.

Evocar un recuerdo es un recurso de comunicación, ya que nos permite relacionar el pasado y el presente, tanto individual como colectivo, se convierte en una forma de entendimiento como seres humanos y también de solidaridad con el otro, los recuerdos aparecen cuando algo los conflictúa, alegría, llena o simplemente hace desatar el llanto, esa es la forma de evocar el recuerdo y como se aparece; quizás en la unidad como seres humanos, hay distinciones, pero del mismo modo existe esa atadura con la sociedad pues a través de esa unión creamos identidad y también historia.

## 1.2.2 ¿Qué se entiende como proceso de creación?

Un proceso de creación es aquello que una persona realiza para materializar una idea, si se lo compara con la genética humana se podría decir que es como un embarazo y cuando la idea fecunda esta empieza a crecer; en rasgos generales así se puede definir en todos los ámbitos, científico, pedagógico, artísticos, etc.

Dentro de la creación teatral, así como en todas las áreas todo nace con una idea y de ahí se desarrolló todo el proceso, que está determinado por una investigación teórica y práctica, estas dos siempre se complementan y, sin embargo, la evolución de la idea no depende de la teoría sino más bien del interprete, de lo que éste se plantea comunicar, por ejemplo, el autor se plantea una serie de preguntas que solo él se puede contestar en base a sus experiencias materiales e inmateriales, el medio que lo rodea y las herramientas que posee, durante esta transición de una simple idea a su materialización, el artista pasa por muchos cambios, en su estado de ánimo, en la forma en que avanza su obra, en los materiales que utiliza, estos estados lo pueden hacer retroceder o avanzar, pueden causar angustia, miedo, ira, llanto, etc., pues el autor debe encontrar una conexión entre lo que está haciendo y lo que quiere comunicar; existirán una gran cantidad de estímulos que influenciaran su trabajo y las decisiones que tome para crear su obra.

Cada nuevo proceso es una manera de dejar los hábitos, romper las formas a las que se acostumbra, cambiar, eso se debe hacer con una obra que va

a nacer, Roberta Carreri (2013), decía: “Eugenio ha intentado ponerse a sí mismo y a nosotros, los actores, en una nueva situación” (pág. 121); buscar nuevas situaciones es un estímulo para el artista, salir de su zona de confort, arriesgarse; eso es lo que se realiza en los procesos de creación, es una forma de romper los esquemas acostumbrados, lo cual permite descubrir nuevas formas en el cuerpo, la voz, la personalidad, el movimiento, la mirada, es salir renovados de los mismos pero diferentes.

Existe una interiorización y una asimilación de todo lo que se va creando, no es un simple hacer por hacer, esta interiorización no solo implica mirar las formas que hacemos, sino también sentir lo que queremos decir, aprender a mirar la conciencia, el corazón, lo que el alma también desea expresar, Natsu Nakajima (2013) decía: “Tu mirada no se dirige hacia el exterior, sino hacia el interior” (citado en Carreri, 2013, pág. 130), buscar en el interior a veces permite asimilar de mejor forma lo que queremos transmitir, ayuda a dejar las dudas de lado y a arriesgar el cuerpo y el pensamiento, este mirar también provoca que el estado de creación sea distinto al cotidiano y que todo el resultado sea una búsqueda creativa que se encuentra en el interior y en el exterior.

La búsqueda de nuevas ideas para su materialización lleva consigo un trabajo del cuerpo no solo a nivel físico sino también mental, es por eso que el entrenamiento es tan importante con cada nuevo proceso y esto cambia según las necesidades del montaje, por ejemplo, si lo que se va a realizar lleva consigo la utilización de objetos, es necesario dedicar un tiempo a la manipulación de los mismo,

o si hay una mayor exigencia corporal el entrenamiento será mucho más fuerte, estos son dos ejemplos en los que el training es fundamental para que funcione en escena lo que se desarrollará, el training no solo es una forma de poner al cuerpo en un estado diferente, sino también a la mente, la realización de ejercicios tanto teatrales como físicos provoca que, estos dos se conecten, cuerpo-mente trabajan juntos, y en estos intervienen la respiración, la mirada y el juego con el compañero en el caso de haberlo, hay una conexión y un respeto no solo con uno mismo, sino también con lo que lo rodea.

El proceso de creación se entiende como esa búsqueda de nuevas posibilidades en la mente y el cuerpo, es una forma de aprendizaje que se rige por la disciplina y el compromiso de los involucrados, y además conlleva un crecimiento personal y profesional, y aunque aparentemente en el exterior todo sea igual, en el interior los cambios son constantes.

### **1.2.2.1 El estímulo creativo.**

Un estímulo es todo aquello exterior o interior que puede provocar una reacción en el individuo, y tiene como consecuencia una respuesta del mismo, por ejemplo, un aumento en el sueldo es un estímulo para seguir trabajando a favor de la empresa; palabras de aliento o el sonido de la campana en una competencia, todas estas son formas de reacción sobre el cuerpo en el cual se actúa, lo mismo sucede con las ideas, ellas surgen a partir de lo que nuestro medio nos da, incita a una reacción en nuestra mente y por lo tanto a la creatividad para plasmar esa idea (Ucha, 2010).

Un estímulo creativo entonces es aquello que da paso para que el pensamiento crítico, sensibilidad, la originalidad, la innovación surja; actualmente el poder del dinero es trascendental, pero más importante es el poder conocimiento por lo cual el ser humano en su desarrollo siente la necesidad de aprender fortaleciendo su personalidad y su seguridad. Para Vigotski (1981): la relación existente entre el cerebro y la creatividad no se

delimita solamente a conservar o reproducir la información; ya que aprende a innovar, instituir, combinar y reelaborar conceptos nuevos tomando en cuenta los anteriores; en la actividad creadora el individuo modifica su presente y se proyecta hacia el futuro. (citado en Velásquez, Calle, & Remolina de Cleves, 2010, pág. 323).

Dicho con otras palabras el estímulo creativo no solo nos permite reaccionar, sino también crear e innovar, es un factor fundamental para que a través de la imaginación demos nueva vida al exterior. Es lo que al ser observado a través de sus posibilidades permite dar nueva vida a algo que quizás estaba olvidado o que no se utilizó de la manera correcta, un estímulo creativo en muchos de los casos es aquello que permite cambiar la historia y la vida de las personas.

# La Matanza de Aztra

La matanza de aztra es un suceso ocurrido en el año de 1977 en el cantón La Troncal, es un suceso que se llevo la vida de miles de campesinos zafreiros que trabajaban en el ingenio con el mismo nombre, Aztra; se considera a este suceso como un estímulo creativo pues permite abordar una problemática social a través de los componentes del teatro documental permitiendo llenar eso vacios sobre el suceso mediante la imaginación, generando una combinación artística y estética entre la historia y el arte.

A pesar de ser un suceso muy cercano entre los pobladores de la provincia del Cañar, resulta muy difícil de reconocerlo, pues al ser un evento que no se conmemora en el país año tras año , sino solo en un cantón, existe un desconocimiento en las generaciones actuales, la principal motivación para llevar acabo este tipo de investigaciones, es generar un granito de arena sobre

Ilustración 9: La Matanza de Aztra  
Fuente: (Peralta, 2017)



la conciencia histórica del país, no se trata solo de llevar a escena la matanza como tal, sino de crear una analogía entre lo sucedido y lo que la actriz entiende e interpreta como pérdida y búsqueda, de la forma en que los seres humanos no pierden la esperanza y que después del caos empieza la calma.

La matanza de Aztra y la toma del ingenio por parte de los trabajadores se inicia como una lucha entre el proletariado y la clase obrera de conseguir lo que por ley les corresponde, el 20% de la zafra de ese año y de años anteriores que la institución venía acumulando, los empleados solo dejaron de realizar sus actividades pero sin embargo las maquinarias del lugar nunca dejaron de funcionar, allí se encontraban no solo hombres, sino también niños, niñas, mujeres, hombres

que estaban reunidos de manera pacífica, pero a las cinco y media de la tarde empieza su propio infierno, pues por mandato y cumpliendo ordenes un pelotón de las peñas llegó al lugar no con la intención de protegerlos sino más bien para desalojarlos, les otorgaron cinco minutos para salir del lugar, pero a los dos minutos el ingenio de nuevo vuelve un caos, gente queriendo salir, gritos en todos lados y miles de personas ahogadas en el canal de agua, hasta la actualidad no se saben cuál es la cantidad exacta de muertos ni de qué manera fallecieron, sólo que aquel día el cantón de La Troncal cambió por completo su historia.



# Etnografía - Historias de vida

La etnografía ha sido considerada como una herramienta de la antropología para estudiar determinado grupo social o comunidad, según Eduardo Restrepo (2016): De una forma muy general, la etnografía se puede definir como la descripción de lo que una gente hace desde la perspectiva de la misma gente. Esto quiere decir que a un estudio etnográfico le interesa tanto las prácticas (lo que la gente hace) como los significados que estas prácticas adquieren para quienes las realizan (la perspectiva de la gente sobre estas prácticas). (pág. 16). Entonces la etnografía, es un estudio no solo de las prácticas de una comunidad sino también de las simbologías que estas representan, claro que un estudio etnográfico también determina las características del etnógrafo, pues esta cualidad se va desarrollando entorno a la práctica, a la forma en determinar distintas cualidades y como ir generando e interpretando la información que se obtiene.

Dentro del campo artístico teatral la etnografía nos ayuda a determinar esas cualidades que pueden ser representadas y cuales no, como por ejemplo una actitud o una postura frente a determinada situación, quizás la forma de caminar de las personas, estas son características que generan resultados que pueden ser utilizados o no, la etnografía es un proceso largo de observación y de relación con la comunidad con la cual existe comunicación, no se trata solo llegar y observar, un buen etnógrafo sabe como entablar una conversación y desarrollar los temas, en esta investigación de campo y su aporte no sólo se busca generar la información para contar una historia, sino que también permite crear un argumento crítico sobre lo que sucede, y como este puede irse abstrayendo para generar una propuesta artística.

Las historias de vida son también una técnica de la investigación cualitativa que permite conocer de mejor manera al individuo y sus relaciones con la sociedad, ha sido utilizada por los psicólogos, antropólogos, sociólogos, etc., pero a lo largo de la historia y los inicios de los años 70 este método ha tenido varias significaciones, dependiendo de la rama en que se desarrolle y sin embargo de manera general se podría decir que “es la forma en que una persona narra de manera profunda las experiencias de vida en función de la interpretación que ésta le haya dado a su vida y el significado que se tenga de una interacción social.” (Chárriez Cordero, 2012). Esto determina las relaciones del individuo y además entra en escena la capacidad que el investigador tenga para interpretar la información, y sobre todo depende de el estado del individuo sobre su propia historia, esta identificación que el realiza sobre sí mismo y sus formas de vida.

Esta técnica de estudio, permite que la investigación de campo sea más íntima, además que al generar una entrevista con la persona, no solo comprendemos su historia sino también nos permite observar sus gestos, lo cual es otra fuente de información para crear lazos entre lo real y lo imaginario.

Las dos formas de investigación nombradas en los párrafos anteriores permite una concepción más amplia sobre el campo de estudio y como irlo utilizando de manera crítica sin afectar a ninguno de los involucrados.

## 1.1.2.2 La dramaturgia escénica.

Son pocos los escritos que se han encontrado entorno a metodologías dramáticas dentro de la actuación, la gran mayoría de personas cree que la dramaturgia, hace referencia solo al acto de escribir los textos que se interpretarán en una obra, sin embargo, desde la tradición oral, se podría decir que la cantidad de conocimientos que se han transmitido de maestro a alumno, y desde las experiencias personales, que la dramaturgia escénica se encuentra definida, no solo por lo que se dice, sino también por lo que se hace, como se hace, a través de que se hace y con que intención se hace. La escena y su composición está marcada por todo lo que significa un cambio de estado, para Jorge Dubatti en la Filosofía del Teatro II explica a la escena como “un espacio de alteridad” (2010), haciendo referencia a que la posibilidad teatral sucede gracias al convivio y la espectación; la alteridad, no es solo la acción de ver, también hace referencia a un cambio en el lugar, ésta se podría decir que está marcada por el ritmo, es un cambio de frecuencias entre lo que se realiza cotidianamente y lo que se realiza teatralmente, se podría tomar como ejemplo al teatro de la calle, son personas que simplemente salen a presentarse, no aglomeran a la gente, sólo están y se presentan y sin embargo, aunque estén realizando actividades cotidianas, los peatones desvían su atención hacia eso pues de

alguna manera, su estado ya no es el cotidiano, hay un cambio en su forma, su aspecto y hasta en el uso de las cosas, y de esta manera y a partir de lo que ellos realizan delimitan la escena y su dramaturgia que se encuentra marcada por lo que los intérpretes realizan, es la forma en la que se crean mundos a partir del mundo y se observa una indagación no sobre los materiales sino más bien todo está en la posibilidad de lo material, su transformación y la forma de generar neo-remisiones.

Entonces el teatro tiene la oportunidad de generar nuevos mundos, transmisiones y remisiones sobre la cotidianidad paralelos a los otros mundos, no hace presente lo ausente sino más bien hace presente un mundo que surge de un mundo de naturaleza simbólica y metafórica, cargado de sentido, esta materialidad surge a partir de lo que el director aborda en escena, no es un conflicto de fuerzas, sino la cohesión de los cuerpos presentes para crear los símbolos para crear un mundo.

La dramaturgia se tiene que entender como un proceso de trabajo; así como la metalurgia comprende un proceso para trabajar el metal, la dramaturgia es el proceso para trabajar el drama, este significado derivado de la palabra griega *urgía*, que sirve para describir un proceso de trabajo. En este caso el mundo de la escena se forma a partir del trabajo del intérprete, un proceso donde se re-proyectan entes cotidianos para crear entes poéticos con su propia

lógica; la dramaturgia determina la racionalidad (no racional) del mundo escénico y sin embargo ésta en algún momento se va a agotar y lo que se hizo presente estará ausente, este acontecimiento nace como los seres humanos, conteniendo su propia muerte (Cantú Toscano, 2017).

La dramaturgia no está determinada por la cantidad de personas que están dentro del proceso, es independiente y se ve reflejada en las relaciones entre cuerpos y objetos y las posibilidades de distribución, espacialidad, iluminación, sonidos, formas, estados, etc., que se realicen al momento de este acontecer para generar neo-remisiones y mundos poéticos en escena.

### 1.2.2.3 El teatro como propiciador del recuerdo.

El teatro es un acontecer de posibilidades dentro de un mundo poético y con su propia lógica (no racional), está desarrollado dentro de principios de relación entre el intérprete y lo que representa; estos pueden ser trabajos naturalistas, contemporáneos, utilizar tecnología en su desarrollo y sin embargo en la mayoría de los casos generan un sentimiento de relación entre el espectador y el espectáculo. El teatro tiene la posibilidad de generar emociones en el público y sentimientos de identificación y también de traer de regreso a la memoria recuerdos de los individuos.

El teatro, es un propiciador de recuerdos en muchos de los casos individuales y en otros colectivos, que se encuentran conectados por esa memoria social que los seres humanos poseen, por su lugar de residencia, creencias, religión, estados históricos, etc. Como se mencionó en los apartados anteriores el teatro es un lugar de memoria, en el cual la interpretación de los actores, el uso de los recursos escénicos y todo el proceso creativo e investigativo para generar un producto entran en acción para generar en el espectador una experiencia visceral, con emociones y sentimientos que solo los individuos pueden reconocer en sí mismos.

Es un propiciador de recuerdos porque juega entre lo real y lo imaginario, por que crea un mundo que puede morir así como cada ser en el mundo, el teatro es un ente social destinado a enviar mensajes o no, pero sea cual sea su objetivo siempre causa una reacción en el que lo ve, siempre permite una concienciación subconsciente de lo que sucede, sin la necesidad de preguntar el ¿Por qué? Solamente sucede.

Neoremisiones: forma de enviar al espectador hacia un nuevo mundo. La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena;  
Cantú Toscano, M. (2017).  
La dramaturgia escénica. Mundo finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena. Telón de Fondo, 01-11

## 1.3 Desarrollo Metodológico

En el siguiente apartado se evidenciará la metodología utilizada, que complementó la indagación artística realizada en esta investigación, en este caso los métodos utilizados, son historias de vida con el recurso de las entrevistas, investigación de campo que permitirá corroborar o enriquecer la información obtenida dentro de la investigación bibliográfica, a través de las perspectivas de los involucrados en el incidente La Matanza de Aztra; se realizó también un visita a la hemeroteca de la ciudad de Azogues, para observar la perspectiva de los medios de comunicación dentro del incidente.

### 1.3.1 Historias de vida - Entrevistas

El modelo de entrevista a utilizar fue semiestructurado, contemplaba 9 preguntas que permitieron un diálogo más personal, mediante el cual se iban descifrando momentos claves dentro el incidente así como puntos de interés por parte de los individuos que no podían dejar de informar, y también diferencias en sus relatos con respecto a temas específicos dentro del suceso. Las entrevistas se realizaron a involucrados dentro del acontecimiento y también a la dramaturga Gabriela Ponce quien realizó una obra sobre el mismo suceso en el año 2016.

Cuando se invitó a que los entrevistados cuenten sus experiencias acerca del suceso hubo cambios en sus versiones y en algunos casos muchos reaccionaron de manera rehaz a las preguntas pues decían “Lo mismo que le contaron mis compañeros le voy a decir yo” (Anónimo, 2019). Por otro lado Rodas (2019) comparte: “el día 10 de Octubre fue una toma pacífica del ingenio y todo estaba bien hasta las 5h30 pm” por el contrario Bravo (2019) menciona: “todo el caos comenzó alrededor de las seis de tarde”. Muchos recuerdan el suceso con temor, otros todavía guardan fervor en su alma y sin embargo todos mencionan que de los cinco minutos para evacuar el lugar, no pasaron ni dos minutos y el lugar ya estaba infestado por gases lacrimógenos; Mendoza (2019) aclara: “en el lugar se encontraban familias enteras no sólo los compañeros zafreos” por otro lado Rivera (2019) advierte: “En esos momentos todos corriamos y mucha gente murió ahogada en el canal de agua, todo por huir de la balacera”, muchos recuerdan el evento de manera trágica, el presidente de la casa de la cultura también cuenta que mucha información sobre el suceso se perdió, y que algunos de los presentes en el ingenio fueron a la cárcel.

En cuanto a la dramaturga Gabriela Ponce y sus razones para escribir una obra sobre el suceso responde lo siguiente

Esta necesidad nace, por que yo nací en el año del incidente y me daba cuenta de que muchas gente no lo recordaba,

escribí el texto basandome en la historia griega de Medea y así cree a mis dos personajes que culpan a su padre de la muerte de su hermano, al momento de crear la obra, las actrices, los músicos, el iluminador y todos los que participaron trabajaban de manera individual, siempre tomamos como referencia, para nuestra creación, a la muerte y la forma en que nos podíamos relacionar con ella y con el suceso (Ponce, 2019). Estas entrevistas otorgaron información para descifrar que es lo que se debe buscar en este proyecto, sin afectar a ninguna de las fuerzas oponentes sino más bien trayendo a la memoria de los ciudadanos este suceso; este acercamiento a los involucrados también permitió identificar características, con respecto a sus movimientos y sus voces.



### 1.3.2 Hemeroteca - Ciudad de Azogues

Se realizó un registro en los diarios existentes de la fecha en la ciudad, y solo en uno se encontró la mayor cantidad de información, con noticias en las que se culpaba a los trabajadores y en otras se daba la primicia de ser un “Ataque Terrorista Anarquista” el que desencadenó la tragedia, en ningún artículo se nombran culpables como tal, pero toda la información siempre se desvía de la verdadera causa, los periódicos también destacan información relevante que puede ser utilizada dentro del montaje y sobre todo en el texto de la obra.

### 1.3.4 El Diario de Artista

Para la construcción de una obra de teatro existe la necesidad de llevar un registro de las actividades realizadas, así como de las recomendaciones e indicaciones que se realizan tanto por parte de los tutores como del director de la obra; es así como se fue formando el libro del artista para la obra en el cual se llevó la documentación escrita de las sesiones de trabajo, las ideas que se generaban para el montaje y la información de la investigación de campo que fue relevante para el montaje.

Ilustración 10:  
Portadas de los  
Periódicos  
Fuente: (El Telégrafo,  
2017)

## 1.4 Análisis Estético

### 1.4.1 La Hermenéutica

La hermenéutica es una rama de la filosofía que se encarga de la interpretación de todos los conocimientos que el hombre cree en el mundo, existen dos autores a partir de los cuales nace esta investigación y en este caso observaremos la hermenéutica desde la perspectiva de Paul Ricoeur (1913 - 2005), y cómo él propone su “Hermenéutica de la distancia” y establece que lo que hace que surja una interpretación es la distancia que existe entre el emisor y el receptor.

El emisor y el receptor hace referencia al autor y el lector, y la relación de distancia que se establece entre el autor al escribir la obra y la que existe entre el lector y la obra; al momento que la obra pasa a ser pública ésta adquiere cierta autonomía y con su propio mundo original y único por ende en primer momento se distancia del autor y sucesivamente del lector que participa en el mismo sentido y respetando el mundo del texto, es decir “comprender un texto es comprenderse en el texto” (Marenghi, 2017); Ricoeur habla de la interpretación no a un nivel universal como Gadamer proponía, sino que se interesa en todos

los modelos y obtiene la ayuda de todas las metodologías en beneficio de su propia finalidad hermenéutica, es de ahí que surge lo que él denomina conflicto de interpretaciones, él explica que: “Todo texto es un multitexto, susceptible de diferentes interpretaciones” (Marenghi, 2017).

A partir del estudio de las diferentes metodologías con las que él se relaciona, estudiando a Freud, Hegel y la fenomenología de Husserl, hace un estudio crítico no solo de la interpretación de textos sino también de las preocupaciones de las ciencias humanas y propone que al existir estos multi-símbolos y que a través de la comprensión e interpretación de todos sus usos, hay que tratar de llevar al lenguaje una experiencia de

estar en el mundo que lo precede y pide ser dicho (Marenghi, 2017).

La hermenéutica permite argumentar que nada es absoluto y que todo esta previsto de subjetividades y de simbologías, y aplicandola como una estética en el plano artístico la interpretación por parte de los espectadores, tomando en cuenta tanto el contexto de ellos como de la obra, jamás será la misma; sin embargo la relación que se produzca a partir del producto escénico desarrollado puede o no evocar en el público el mensaje que el autor desea enviar.

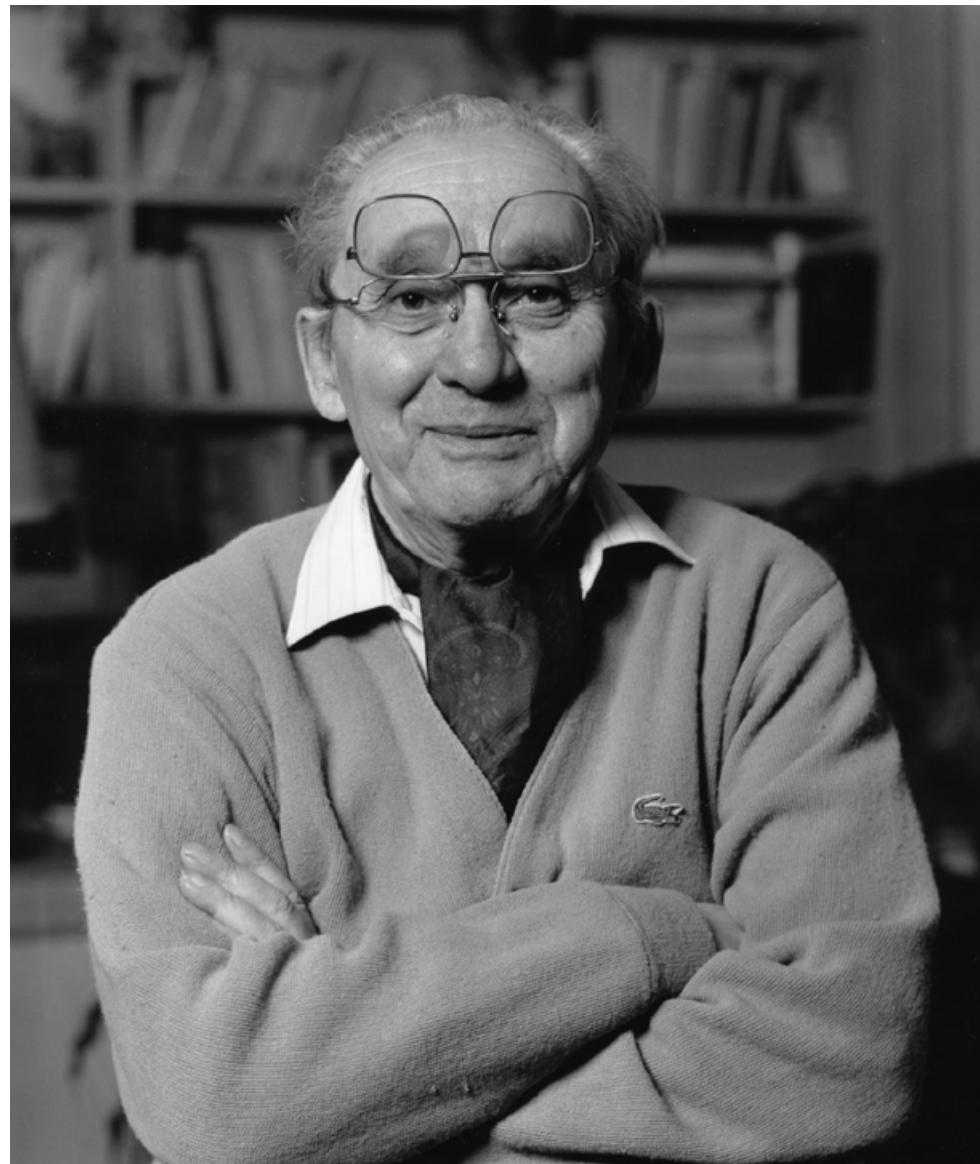


Ilustración 11:  
Paul Ricoeur.  
Fuente: Instituto de Investigaciones Filológicas, 2013)

## 1.4.2 Indagación de Estéticas Teatrales

A continuación se realizará el análisis del enfoque estético en el cual se basará el montaje de la obra de teatro “Incidente... Alerta en 120 seg”, la misma que involucra al Teatro Pobre y ciertas herramientas del Teatro de La Muerte de Tadeusz Kantor.

### 1.4.2.1 El Teatro Pobre

Desde el siglo XX, muchas teorías o líneas artísticas cambiaron su forma de ver el teatro, dejando el texto de lado y tomando como eje principal al actor y sus acciones físicas, un aspecto que anteriormente no se apreciaba debido al exceso de adornos en escena. A partir de estas indagaciones se toma como eje principal para la puesta en escena al actor y las posibilidades del mismo a través de su única herramienta, el cuerpo.

El teatro pobre forma parte del cambio teatral, surge como una metodología de vía negativa donde no se acumulan conocimientos, se descarta aquello que el actor no puede deshacerse y crea límites en su creación, Grotowski (1970) dice: “para obtener la madurez del actor se necesita de mucho esfuerzo el mismo que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exhibición absoluta de su propia intimidad”. Establece en su teatro pobre al actor como un intermediario entre la escena y el

espectador, para este teatro menos es más; el teatro puede existir sin la utilización de todos sus lenguajes plásticos y tecnológicos.

Esta forma de hacer teatro, le da protagonismo al cuerpo y por ende mucha más prioridad al trabajo del actor, que se basa en una disciplina y comprensión de su cuerpo dentro de los ejercicios para conectarlo con su parte espiritual, el actor tiene que poder superar sus barreras tanto físicas como psíquicas, es una investigación del actor en su propio ser para lograr su total aceptación, para lograr la sinceridad en escena y la confianza con aquellos que trabajan con él.

La obra Trazas tiene en su contenido la utilización de recurso escenográfico y de utilería, a pesar de que el Teatro Pobre omite el uso de los mismos, se considera que el teatro pobre hace referencia a tener los recursos esenciales dentro de escena, es por eso que la técnica de Grotowski se la considera desde la preparación del actor y el estado en que desarrolla y utiliza sus medios en escena, desde la forma de realizar una

interpretación en que el intérprete accione su confianza y la seguridad de lo que realiza en escena.



Ilustración 12: Portada del libro. Hacia un Teatro Pobre  
Fuente: (Prensa r.MUTT, 2017)

## 1.4.2.2 El Teatro de la Muerte.

El teatro de la muerte nace de la mano de Tadeusz Kantor (1915 - 1990) quien se inició en las artes plásticas como escenógrafo en los distintos teatros de Polonia, su forma de mirar el arte aparece como un cuestionamiento hacia el teatro convencional y profesional que no tiene nada que ver con la creación, él considera que la puesta en escena no es un producto finalizado, sino más bien que en ese campo abierto la creación continua su batalla.

Sus inicios en el teatro comienzan con la compañía de teatro Cricrot 2 , a partir de los cuales busca rasgos del comportamiento del actor, indagaba en una autonomía de su accionar respecto al texto; toda su evolución y sus formas de hacer teatro se crean a partir de las investigaciones que él realiza es sus montajes, así nace el teatro informal , que da como resultado El Embalaje donde el vestuario y los objetos forman parte indisoluble del personaje y poseen la capacidad de existir junto al actor. Buscaba la fusión entre actor, objeto y vestuario que daban como resultado un cuerpo prolongado con una actuación singular; en sus trabajos sobre Teatro Informal, Autónomo y Cero, presenta a personajes indisolublemente unidos a sus vestuarios y objetos; ya en su propuesta del Teatro de la muerte, el objeto (maniqués) se vuelve el eje central de su estética y busca que los actores se apeguen más al comportamiento repetitivo y desnaturalizado cercano al de los autómatas.

En su Teatro de la Muerte se encontraban resumidos todos sus procesos de creación y el objeto (maniquí) forma el eje central de su estética, él considera que estos objetos son la encarnación del sentimiento profundo de la muerte y que sirven de ejemplo para el actor vivo, en este teatro se considera que no puede existir la vida sin la pérdida de la misma, y deambula entre la memoria y el recuerdo, los objetos existen en los montajes para que los actores con su uso los transformen en “máquinas de valor metafórico”.

Uno de sus montajes en los que incorpora todas sus faces creativas de Kantor es “La clase Muerta” es una obra en la que recuerda el paso del juego infantil a través de la senilidad de sus personajes y de cómo el pasado se puede convertir en un producto olvidado que se mezclan a partir de acontecimientos, objetos, ropas y personajes que al tocarlos comienzan a hacer temblar la memoria y armonizar con el presente. Su desarrollo y evolución lo llevo a formar un trabajo único e inconfundible.

### Componentes del Teatro de la Muerte utilizados en la obra Traza

- Repeticiones gestuales y verbales.
- El objeto para la creación de metáforas.
- Un espacio reducido a partir del uso de la escenografía.



## 1.5 Argumento Estético

### 1.5.1 Recursos Creativos

# Guión Teatral

Para esta obra se inició con un borrador que contaba la historia de una mujer que pierde a su hermano en la Masacre de Aztra, ella recuerda constantemente los momentos felices que pasó con su hermano mientras día tras día asiste a la morgue de su ciudad para saber si su hermano no es el muerto número 26. Este borrador se lo trabajó en base a un esquema narrativo que contiene 6 momentos que permitieron crear un orden en la historia.

La inspiración de este guión nace a partir de las investigaciones de campo y lecturas sobre el incidente que permitieron dotarlo de veracidad y a partir de la información recolectada en la entrevistas se desarrolló el nivel por el cual la actriz se relacionaría con el suceso.

“Incidente... Alerta en 120 seg” es un monólogo contado en cuatro días, con un lenguaje sencillo y fácil de comprender, sin embargo durante toda la dramaturgia se pueden encontrar frases de los sobrevivientes y acciones de los mismos.

# Dirección

La dirección nace en base a improvisaciones y acotaciones que el director plantea, dentro de estos ejercicios se busca desnudar al intérprete y buscar su punto de relación con el incidente; en primer lugar se empieza con una improvisación corporal y partir de ella se va generando el texto, es de vital importancia nombrar que la obra se relaciona mucho con la búsqueda del ser amado y el desgaste que esta acción involucra.

Una tela es el principal objeto utilizado por la intérprete y mediante este se representarán sus estados de lucides, sus recuerdos y su recorrido en la búsqueda de su hermano. Obviamente el objetivo mas importante de la obra es la rememoración histórica del suceso pero también se busca un estado de relación entre el espectador y la intérprete, esa identificación que produce la pérdida de un ser querido.

# Actuación

En cuanto a la actuación se utiliza a Jerzy Grotowski desde la perspectiva del actor como un ser desnudo en escena, es parte del trabajo físico y psíquico del actor, que le permite llegar a niveles de concentración y de superación de su propio cuerpo Se toma como ejercicios de preparación actoral a la serie de animales que establece en su libro Hacia un Teatro Pobre, que permite la concentración de energía en el centro del cuerpo, en la columna y el plexo solar.

Carmen no solo transita entre las posibilidades de su cuerpo, sino también entre los motivos que genera la tela en su ser y las memorias que provoca, a partir de ese objeto se busca transitar entre la muerte y vida de sus propias esperanzas y de su hermano.

## 1.5.2 Aspectos Formales

# Espacio Escénico

Esta obra está diseñada para espacios convencionales, se requiere de una sala pequeña adecuada para eventos teatrales y para que los demás aspectos cumplan sus funciones.

# vestuario

Con el vestuario se busca generar esa sensación del paso del tiempo y de desgaste, también se pretende apegarnos a la época en que ocurrió el suceso y la vestimenta que utilizaban.

Los colores a utilizar serán: tierra y ambar que se relacionan con el desgaste y la sensación de trabajo, así como también simbolizan una región más abrigada (Costa).

### La prendas que el personaje utiliza son:

**Falda:** larga y plizada, amplia por debajo de la rodilla, en color terracota anaranjado y desgastada por su uso.

**Blusa:** de cuello alto, manga corta y en color blanco; con detalles en los filos de las mangas y cuello del mismo color de la falda, es un blanco de los años 70 no tan puro como los de hoy en día.

## Maquillaje

Se busca mostrar un personaje que poco a poco se va desgastando, por los conflictos internos que se generan sobre encontrar a su hermano y los que el medio le provoca, este se plasmara utilizando ojeras en el personaje y definiendo sus pómulos en tonos cafés y grises, su cabello estará recogido de acuerdo a los peinados de la época, pero también tendrá pequeños mechones fuera de lugar para mostrar su descuido.

## Escenografía

La escenografía está pensada a partir de los límites que Carmen encuentra al buscar a su hermano, estructurada en forma de un rombo y cada esquina representa un lugar específico en la vida de Carmen; su casa, la fábrica, la morgue, y las ventanillas en donde preguntó por su hermano.

Esta estructura será utilizada para delimitar el espacio, generando una sensación de encierro y soledad, no solo a partir del personaje sino también por las limitantes que existieron para dar a conocer la información sobre el hecho histórico.

## Iluminación

Para la iluminación se utilizarán básicamente dos equipos, elipsoidales y luces led. Se utilizarán luces puntuales para mostrar los puntos de búsqueda del personaje y el resto de la obra será previsto en ambientes.

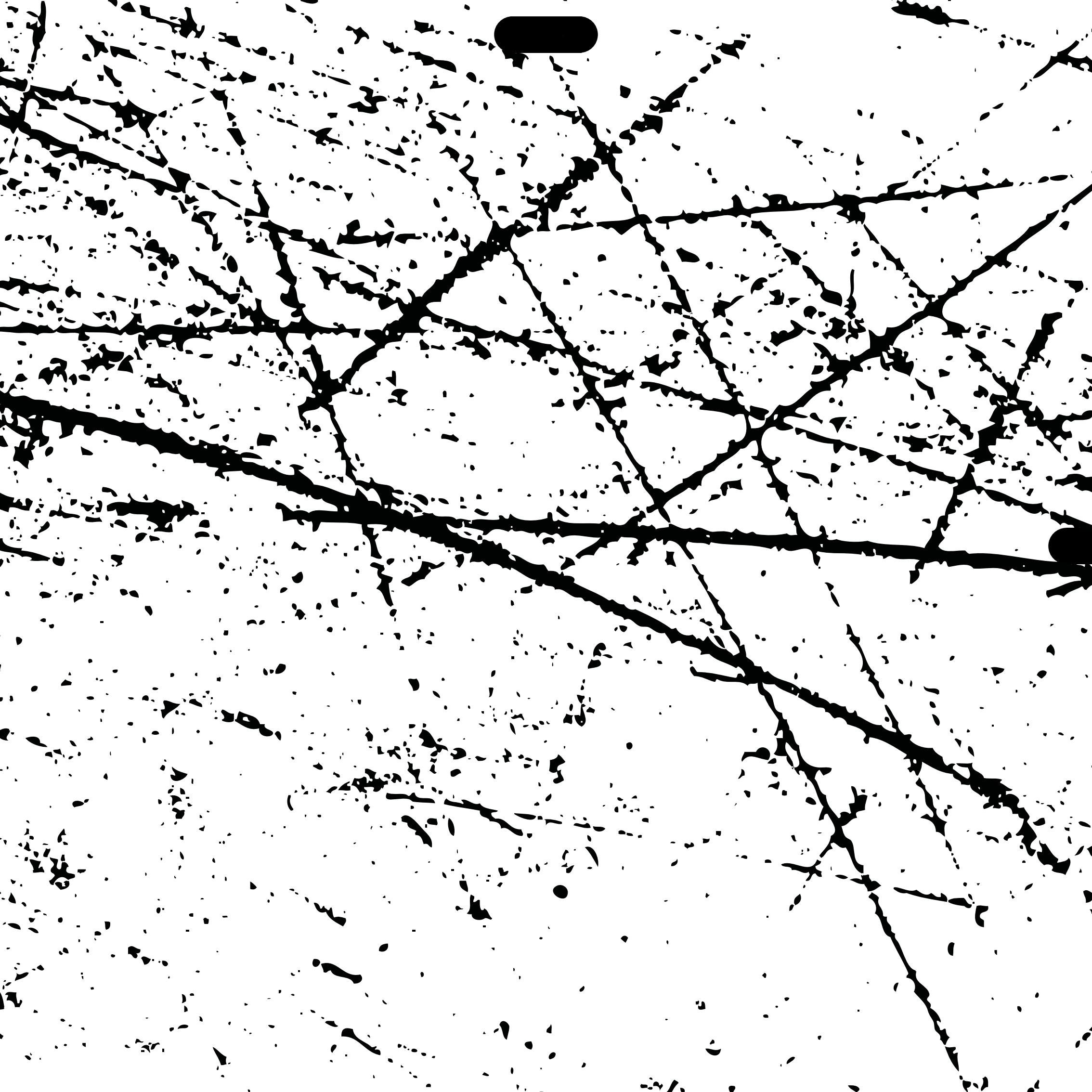
## Efectos Sonoros

En cuanto a la producción sonora de la obra ésta mantendrá sonidos que la propia actriz irá realizando a través de sus acciones, que generarán la sensación de sorpresa en el espectador, también se utilizará música que acompañará las acciones gestuales de la obra y se plantea generar un espacio lúgubre. Dentro de la musicalización se utilizará canciones del grupo de rock ecuatoriano Aztra que permitan generar una relación de lugar, y para representar el incidente se utilizará una marcha fúnebre la cual dará la sensación de miedo y desesperación.

## Niveles Emocionales

Esta obra se centra en los conflictos internos de los seres humanos basados en experiencias trágicas y su forma de superarlos, por lo tanto consiste en la asimilación de la pérdida, la soledad y el estado de alienación que produce estar sin un ser querido.

Por otro lado se plantea que el espectador se vincule con el estado de la intérprete a través de sus propias experiencias, puesto que la obra plantea el revivir un acontecimiento histórico a través de la vida personal de Carmen.



# CAPÍTULO II TULO II

## CREACIÓN ARTÍSTICA

En el siguiente capítulo se realizará un repaso sobre el proceso de creación de la obra Traza la cual refleja los resultados obtenidos que responden a la pregunta ¿De qué manera se puede abordar el proceso de creación teatral a partir de los principios del Teatro Documental? dando como resultado un monólogo destinado a espacio cerrado.

## 2.1 El estímulo creativo

La razón por la cual se decide llevar a escena la vida de Carmen, es por una necesidad que es traer a la memoria un hecho histórico que sucedió cerca de mi lugar de nacimiento y vivienda, la relación que siento con el incidente nace por una cuestión de territorialidad y, siendo tan cercana al mismo me costaba recordarlo e incluso saber de qué se trataba, La matanza de Aztra llegó a mi memoria como un recuerdo vano que alguna vez me contó mi padre y que sin embargo resuena en mi mente hasta el día de hoy y sobre todo al enterarme que familiares míos estuvieron en el incidente reavivo mi deseo por contar y revivir en la memoria de la sociedad este incidente.

### ¿Cómo nace la idea?

La idea nace en un principio, después de haber observado la obra La Razón Blindada de Arístides Vargas, en la que se cuenta la historia de los presos políticos de Argentina sin llegar a nombrar el lugar o el incidente, es una puesta en escena que se asemeja a un restaurante común en el cual estos dos personajes se reúnen a conversar sobre sus días a día, se sostiene que para dar a entender la historia utilizan proyecciones sobre el estado de lugar en la actualidad. Este proyecto de rememoración histórica nace de la misma manera, sin querer nombrar el incidente en su contenido, sin embargo, analizando y observando la evolución de la obra, se decidió realizar un giro de 360° y pensando en que esta historia debe guiar al espectador a través del sentimiento y de la vinculación con la vida de la intérprete con sus propias experiencias personales.

## 2.2 Las huellas de la investigación de campo

La investigación de campo se dividió en tres fases, las cuales permitieron realizar la recolección y la interpretación de la información, sirvió para darle sentido a lo que se quería llevar a escena y tener una línea cronológica del evento.

### 2.2.1 Primera fase - Un Primer Acercamiento

Esta primera etapa de la investigación se basó en la recolección de información bibliográfica sobre el incidente, desde libros, blogs en internet, videos de los sobrevivientes, etc., que permitieron un acercamiento hacia el suceso en general y que mostraron diferentes versiones sobre el suceso. También permitió notar que, a lo largo de la historia, la versión más conocida es la de los sobrevivientes; existen muy pocos testimonios sobre los medios policiales involucrados, pero si se nombra con exactitud en distintos documentos a los responsables directos del trágico acontecimiento.

### 2.2.2 Segunda Fase - El dialogo como intermediario

Dentro de la investigación de campo se realizaron entrevistas a sujetos claves dentro de la Matanza de Aztra, desde lo cual se pudo observar que existía mucha información que había sido omitida en distintos documentos escritos, también se pudo observar que todavía existe, una cierta actitud reacia a contar lo sucedido pues expresaban que muchas otras personas habían llegado por el mismo motivo, y que por ende ya todos sabemos lo que sucedió; aunque, también algunas personas estaban dispuestas a hablar y a contar lo que lograron observar y escuchar ese día; a través de las charlas también se logró descifrar que el factor tiempo fue muy importante, puesto que unos indicaban que les dieron 5 minutos para desalojar el lugar otros que les dieron tres, pero sin embargo todos coinciden en que fue menos del tiempo especificado y que el lugar se volvió un caos.

Con respecto a los entrevistados muchos nombraban que el lugar estaba repleto no sólo de trabajadores, sino también de sus familias, pues el incidente ocurrió a la hora de la merienda, las seis de la tarde, muchos expresan con gran dolor que muchos de sus compañeros se ahogaron en el canal de agua, que otros fueron quemados en las calderas del lugar y que además los que lograron huir eran perseguidos pues no querían a ningún testigo vivo. Quizás la historia más trágica que contaron fue sobre la mujer que tenía un puestito en la entrada del lugar y que ella el día del incidente perdió a su hijo y por ir a buscarlo se perdió, expresaban que a ella no la volvieron a ver desde aquel día.

Es importante nombrar que de las mujeres a las que les puedo entrevistar, todas eran muy escuetas con respecto al suceso e incluso algunas no mostraban ningún sentimiento encontrado, e incluso hubo una mujer que estaba feliz de que su esposo no hubiera vuelto, esto implicó un problema dentro de la investigación que sin embargo se solucionó a partir de otra concepción artística, que después tuvo sus cambios y la manera de adaptarla, fue a través de la relación que yo como intérprete puedo generar con el suceso.

Al observar a las personas también se pudo obtener rasgos de distintos elementos como su forma de caminar, acentuaciones al relatar, y formas de mover la cabeza como negando la mirada, algunos en cambio hablaban que no todas las áreas del trabajo estaban paralizadas pues en los cañaverales, lejos del ingenio había gente trabajando, también relataban que ellos venían realizando la documentación necesaria para la huelga desde hace algunos meses atrás, y que incluso estaban policías resguardándolos pero fue en el cambio de guardia cuando el lugar se tiñó de blanco, la gente solo buscaba por donde salir para poder respirar. Esta información permitió utilizar determinados momentos que ellos relataron en el montaje, para que no se pierda la esencia de la historia.

### **2.2.3 Tercera Fase - Los medios de comunicación en el incidente**

La investigación en la hemeroteca de la ciudad de azogues permitió descubrir que los medios de comunicación tenían información tergiversada, en la cual en muchos artículos la culpa era de los empleados, en otras le atribuían la tragedia a un ataque terrorista y la mayoría hacía referencia a los muertos encontrados en el suceso, también se pudo encontrar que hubo un levantamiento estudiantil que fue a ayudar a los agraviados; esta fue una noticia a nivel internacional y sin embargo en su época nunca se llegó ni a nombrar ni a sentenciar a los culpables.

Esta indagación permitió asimilar, el control que existía en ese entonces por parte del gobierno y además aportó dentro de la creación dramaturgica del guion teatral.



## 2.3 La vinculación de los principios del Teatro Documental en el proceso de creación

Como bien se sabe el teatro documental se basa en la puesta en escena de un acontecimiento histórico dentro de un país, región o ciudad y de entre sus siete principios se vincularon los siguientes al proceso de creación:

### • El documento histórico y la investigación de campo

Este es el primer principio y por ende el más importante; se vinculó al proceso de creación a través de la dramaturgia, es decir que la gran mayoría de información obtenida se encuentra escrita en el guión, en un principio esta información fue utilizada de manera metafórica, pero a través de un análisis de lo que se quiere lograr con la obra y a través de qué medio se decidió incluirla de manera directa, como los testigos la relataron.

### • La contextualización histórica

Como su nombre mismo lo dice se trata de ubicarnos en un tiempo y espacio y así es como nace Carmen, a través de esta investigación nos ubicamos en el año y días en que transcurrió la tragedia y como esta mujer intenta sobrellevar la pérdida.

### • Es Demostrable

En este caso a pesar de que se trata de una combinación entre lo imaginario y lo real, todo lo que ocurre y se menciona en la obra es demostrable, pues está basado en testimonios, documentos e incluso videos sobre el incidente.

### • Prueba Algo

Este principio fue aplicado a través de las condiciones humanas que en un suceso como este puede provocar, el punto de la alineación, la falta de confianza, el desgaste por tratar de encontrar una respuesta, la misma sensación de haberse despedido del ser querido, dejando un vacío permanente en la persona que sobrevive y observa como las vidas de sus compañeros se extinguieron.

### • Deja una huella Histórica

Se aplica este principio desde el hecho de que a partir de la culminación y presentación de la obra se convierte en un documento viviente sobre el incidente, es una prueba más sobre lo acontecido y lo fácil que las personas podemos olvidar.

Estos han sido de los cuatro principios seleccionados para el proceso de creación y cómo se los ha vinculado en el montaje escénico, sin embargo, se puede decir que los tres sobrantes también se encuentran justificados dentro de la obra solo que, en menor escala, además la forma de unirlos al proceso ha sido a través de una cuestión de relación con el suceso a partir de experiencias propias y como contar una historia que marcó a todo el país.

## 2.4 El cronograma del montaje

A través de las reuniones realizadas con las personas que se iba a trabajar se realizó un horario de trabajo en el que se establecía un trabajo de tres horas diaria todos los días, en estas reuniones también se estableció cuál era el punto de inicio del montaje y como se lo llevaría a cabo.

El trabajo de mesa también fue importante pues permitió crear la historia y las metáforas en las que gira el montaje, hablando desde la perspectiva de nuestra relación con la muerte y como tratar a los personajes dentro de escena.

## 2.5 Los primeros pasos hacia el montaje escénico

Este proceso de creación inicia después de haber recolectado toda la información y teniendo claros los principios del teatro documental. En un principio y basándonos plenamente en el control del cuerpo en escena decidimos empezar el primer mes con el entrenamiento del cuerpo y la creación de las primeras secuencias.

*Ilustración 13: Primera Propuesta Escénica.*

El entrenamiento estaba basado en ejercicios de cardio, yoga y la secuencia de animales de Grotowski, este entrenamiento permitía crear otro estado en el cuerpo para entrar a trabajar en escena, al igual que Kantor se pensaba que el proceso de creación del día a día no estaba culminado y por esa razón siempre se trabajaba sobre las mismas premisas y ejercicios tratando de buscar nuevas formas de creación del cuerpo, también existía una lucha entre las intérpretes pues se buscaba darle a la obra un toque de obscuridad y que los personajes se trabajen desde la concepción de entes que viven en un ciclo dentro de la escena.

En un principio se realizaron ejercicios de coordinación entre las actrices y también de relación, para que no se encuentren como seres separados, sino que sean un conjunto dentro de sus propios conflictos, basándonos en Kantor y su Teatro de la Muerte, y través de la pre - expresividad mediante la cual nos disponían los ejercicios de Grotowski, el montaje estaba destinado a crear en los personajes cualidades autómatas, esto debido a la necesidad no de crear géneros en los personajes sino más bien hacerlos universales, relacionándolos no solo con la matanza de Aztra, sino con todo sucesos en el que existe un opresor y un oprimido.

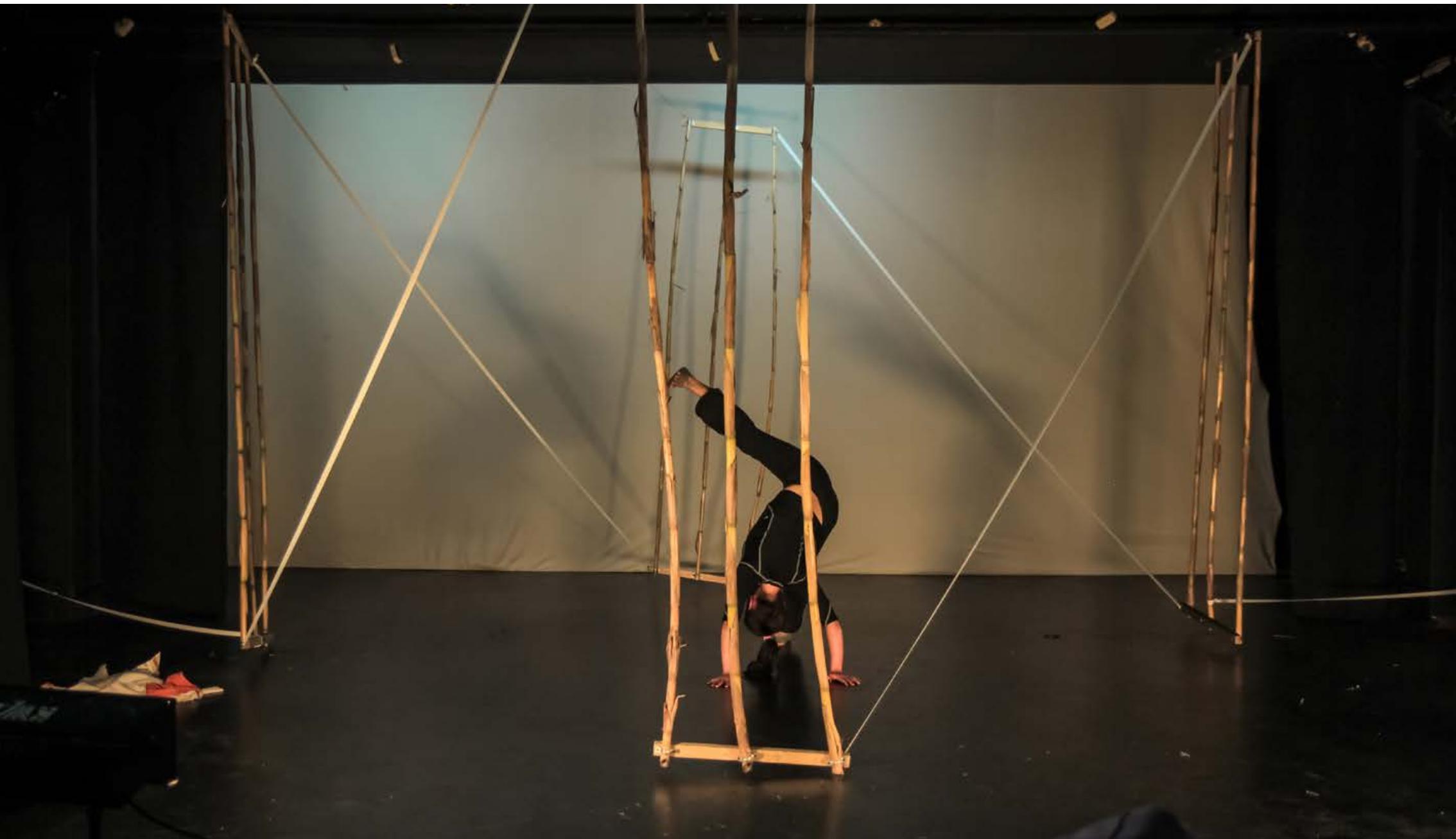


## 2.5.1 Un giro de 360°

Dentro del proceso de creación se da un giro que cambió completamente el orden y estilo del montaje, dentro de los meses de marzo y abril la autora de la investigación sufre una ruptura del quinto metatarsiano del pie, lo cual le imposibilitó durante un mes, impidiéndole realizar cualquier actividad física, en ese mes de completa inmovilidad, se dedicó tiempo a crear los otros lenguajes de la obra como son escenografía y vestuario pues las reuniones con los diseñadores se realizaron a los quince días del incidente, y en estos se estipuló el diseño de la escenografía como si fueran paneles en que las actrices se encontrarían y también se dio las indicaciones a los vestuarios para que parezcan en el caso del primer personaje el vestuario de un militar y en el caso del segundo personaje un vestuario que se asemeje a ropa de trabajo.

Estos diseños solo se quedaron en dibujos pues jamás se materializaron debido a que por opinión y sugerencia de los tutores se decidió cambiar la historia, hacia algo más directo y humano como es el asimilar la vida de alguien material y no etéreo dentro de escena es así como nace la historia de Carmen y de la búsqueda de su hermano, que fue uno de los primeros esbozos para llevar a cabo este proyecto.

Ilustración 14: Calentamiento  
Fuente: Carlos Armijos



## 2.5.2 Un nuevo inicio

A partir de las sugerencias de los tutores, se decide llevar a escena el primer esbozo de montaje para este proyecto, es así como nace Carmen dentro de la propuesta. Es un nuevo inicio pues a partir de esto se realiza un nuevo montaje el cual se adapta a un monólogo, también se produce un cambio de director y por ende de todos los medios a utilizarse.

El montaje sigue con el mismo horario de trabajo todos los días de 9am a 12pm, se cambió el lugar de ensayo ya no se realizan en la ciudad de Biblián, sino en la Sala Alfonso Carrasco de la ciudad de Cuenca. El montaje no cambia dentro de los procesos de vinculación de los principios del teatro documental, en lo que se refiere a entrenamiento actoral, el

nivel que se estaba realizando antes se modifica debido a la fractura de la involucrada pero sin embargo se conserva el hecho de crear un actor que se desnuda en su proceso a través de los ejercicios y las propuestas para el montaje, quizá la parte de generar un personaje con cualidades autómatas no es una idea completamente aceptada en este nuevo montaje pero sin embargo se le da un mayor protagonismo a los objetos y se espera que la interprete adopte las características de un objeto en particular (tela). Los ensayos están marcados por la improvisación tanto de textos como de acciones, se sigue teniendo en cuenta toda la investigación realizada, pero dándole un nuevo contexto que se adapte a la historia más directa y emocional de la búsqueda del ser amado.

*Ilustración 15: Propuesta Final de Montaje.  
Fuente: Carlos Armijos*



## 2.6 El personaje

Carmen y todos los nombres que aparecen en la obra, nacen desde la vinculación que se hace entre el incidente y mi familia, entonces cada persona que ella nombra se relaciona directamente con mi vida personal, realizo estas similitudes porque es la forma en la que yo me puedo desnudar a nivel actoral en escena, es a través de la unión que siento con estas personas y que se asemeja a la unión que Carmen (nombre de mi bisabuela) tiene con sus allegados en escena.

El nombre de Carmen nace desde la relación de tiempo y desgaté que observé en los años de vida de mi abuela y esa es la forma en la que concibo al personaje desde la característica de sus ojos abiertos y su cuerpo temeroso. La bisabuela para mi es el punto de anclaje entre la matanza y mi vida, y encuentro en eso una mayor relación que empezar a crear un personaje de cero.

Ilustración 16: Carmen.  
Fuente: Carlos Armijos



## 2.7 La puesta en escena con relación a la escenografía y los objetos

La escenografía y los objetos a utilizar están planteados desde la simbología que cada uno representa en la obra, estos determinados a partir de momentos importantes de la matanza de Aztra y también dentro del desarrollo del personaje.

La escenografía representa no solo el encierro del personaje sino también del suceso, se trata de representar a través de la forma romboide, no sólo los puntos de búsqueda del personaje sino también representar que es un suceso que se está quedando en el olvido en todas las direcciones del país, estas simbologías de reducción de espacio, de convertirse

en metáforas de la realidad nacen a partir de la estética de Kantor y su forma de recordar la muerte como esencial para la vida.

Los objetos como la caña están ahí para acentuar su lugar de origen y también representar el desencadenante de la tragedia, es la razón por la cual la gente inicia su huelga y también sigue trabajando para tener un nuevo comienzo.

La tela que es objeto personal y más importante del personaje, representa su propia forma, su sentir, su pasar por ese momento, tan volátil como ella y al mismo tiempo tan fragmentada y remendada, desgastada no solo por el uso, sino también por la muerte precoz de su esperanza, Carmen y la tela son uno solo; ella es su propia vida y la tela es su representación inerte dentro de sus propios recuerdos

*Imagen 17.- Escenografía y Puesta en Escena.  
Fuente: Autor: Carlos Armijos*



## 2.8 Vestuario

El vestuario está pensado desde una relación con la época en que sucedió el hecho histórico, se encargó la creación del mismo a la diseñadora Marcela Cedillo, la cual con las ideas primarias del director y de la intérprete, generó la idea de una falda plisada y una blusa blanca con detalles en el cuello y mangas.

Este vestuario está realizado en colores terracota anaranjado y blanco, se eligió estos colores pues están acoplados a la época y porque dan la sensación de un espacio más cálido. La falda es plisada puesto que el personaje en escena está marcado a través de líneas y eso se debía evidenciar también en su ropa.

El vestuario se pensó de esta manera, pues lo que se busca es generar un conjunto entre la escenografía y ella, que sean como uno solo.

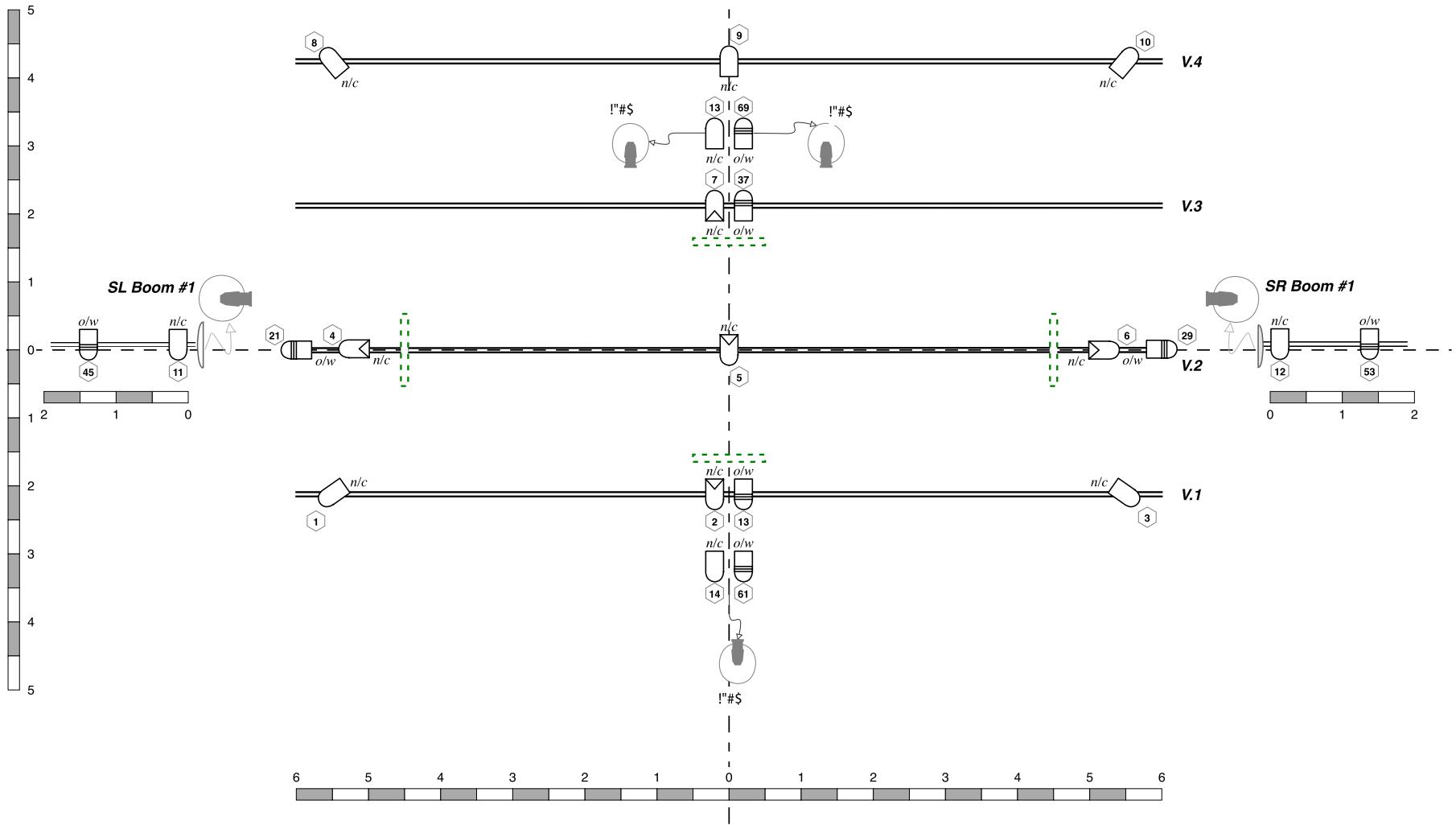


## 2.9 La musicalización y la Iluminación

La musicalización en la obra está planteada en generar desde movimientos y sonidos que realiza la propia actriz, como formas de repetición, y el acompañamiento sonoro nace desde la perspectiva de acompañarlo a través de canciones que se relacionen a un nivel regional (de país) y también para causar una sensación lúgubre en escena.

La iluminación, de la obra esta plateada para ser plateada solo desde exterior de la escenografía para causar sombras provocadas por la misma y también por la actriz así como de dar la sensación de amplitud en escena y también de encierro en la actriz.

<b>INCIDENTE</b>					
<b>#</b>	<b>POSICION</b>	<b>CANAL</b>	<b>TIPO</b>	<b>COLOR</b>	<b>USO</b>
#1	Piso Back Centro	13	par64mfl	n/c	Contra Picado Back
#2	Piso Fron Centro	14	par64mfl	n/c	Contra Picado Fron
#3	Piso Fron Centro	61	LED Par64	o/w	Ambiente Contrapicado Fron
#4	Piso Back Centro	69	LED Par64	o/w	Ambiente Contrapicado Back
#5	SL Boom #1	45	LED Par64	o/w	Lateral Ambiente L
#6	SL Boom #1	11	par64mfl	n/c	Contra Picado L
#7	SR Boom #1	53	LED Par64	o/w	Lateral Ambiente R
#8	SR Boom #1	12	par64mfl	n/c	Contra Picado R
#9	V.1	2	par64wfl	n/c	Cenit Panel Centro
#10	V.1	13	LED Par64	o/w	Cenit Panel Centro
#11	V.1	1	par64mfl	n/c	Diagonal Fron L
#12	V.1	3	par64mfl	n/c	Diagonal Fron R
#13	V.2	4	par64wfl	n/c	Cenit Panel Izquierdo
#14	V.2	6	par64wfl	n/c	Cenit Panel Derecho
#15	V.2	21	LED Par64	o/w	Cenit Panel Izquierdo
#16	V.2	29	LED Par64	o/w	Cenit Panel Derecho
#17	V.2	5	par64wfl	n/c	Cenit Centro
#18	V.3	7	par64wfl	n/c	Cenit Panel Fondo
#19	V.3	37	LED Par64	o/w	Cenit Panel Fondo
#20	V.4	9	par64mfl	n/c	Contra Centro
#21	V.4	10	par64mfl	n/c	Diagonal Back R
#22	V.4	8	par64mfl	n/c	Diagonal Back L



<p>"%&amp;"(%)(          /@A"#B 7"(")=(6CD6)8"##"DE6          15DFG6B H@"C)=(!"#FJ          K3L\$LM.</p>	<p>!"#\$%#</p>	<p>45!6          Color          Canal</p>	<p>!"#\$%&amp;'()*+,          07809;:&lt;=&gt;?=          !"#\$%-^()*+.,          /01)2"#\$\$%)*3,</p>
--	----------------	---	--

# CAPÍTULO III

## PRODUCCIÓN

En el actual capítulo se detalla el proceso de producción que se llevara a cabo dentro de la obra teatral, el cual consta de las siguientes etapas: Preproducción, Producción y Posproducción, cada una mantiene actividades específicas dentro de su desarrollo que propician la consolidación del producto escénico

## 3.1 Preproducción

Dentro de este subcapítulo se abarcará desde la concepción de la idea hasta la planificación de las actividades. Esta etapa de la investigación es muy importante pues en ella se definen las acciones de las siguientes etapas, por lo tanto, el planteamiento de estrategias para la obtención de recursos son claves en la preproducción.

Esta parte describe las acciones previas al montaje de la obra teatral “Traza” que indaga los principios del teatro documental dentro del proceso de creación.

### 3.1.1 Idea Central

La presente investigación consistió en llevar al teatro un suceso histórico dentro del país como es La Matanza de Aztra, a través del estudio de los principios del teatro documental dentro del proceso de creación. Para ello se utilizó una investigación bibliográfica, de campo y un proceso de creación a través de la deformidad y oscuridad del evento. El resultado de la presente será la obra de teatro “Incidente... Alerta en 120seg” que lleva a escena la historia de dos personajes que enfrentan y recuerdan el suceso a través de su posición, el primero como La cosa, que representa a los agredidos y el segundo Cahueña que representa la fuerza opresora para las víctimas propiciatorias.

### ¿Por qué La Matanza de Aztra?

La selección de este suceso histórico no fue al azar, más bien nace de la concepción de territorialidad y como a través de los años la historia trágica del país queda degradada a un segundo grado, La Matanza de Aztra es un acto de crueldad y de abuso de poder que sucedió hace 41 años y que día tras día se delega al olvido. Si se propone salir y preguntar a la sociedad actual sobre el suceso muchos dirán ¿Cuándo fue? ¿Dónde? O -No, no sé qué es eso-. Como se observa un evento que en su tiempo llegó a ser un tema internacional hoy en día ni siquiera se lo recuerda, entonces he ahí la razón de ser de la investigación, que nace como una forma de rememoración

histórica y de generar memoria en el país.

### 3.1.2 Formas de obtención de información

#### Método Bibliográfico

Se utilizará este método en primera instancia para la búsqueda de información que se relacione con los objetivos de la investigación, mediante este proceso se pretende solventar un sustento teórico que permita la realización del producto escénico, el mismo se llevará a cabo al culminar la labor investigativa.

#### Historias de vida

Este es un método que está dentro de la investigación etnográfica, el cual permitirá recopilar información del siniestro que será obtenida de los sobrevivientes y testigos oculares del mismo, esta investigación permitirá una comparación entre las memorias recolectadas y el documento histórico existente sobre el suceso.

#### El Diario de Artista

Este es un elemento básico dentro de todo proceso de creación, en el cual se llevarán anotaciones sobre ideas, información y registro sobre el avance de la obra, así como información adicional (sensaciones, el trabajo del actor), todo aquello que permita el afianzamiento del producto escénico.

### 3.1.3 Recursos Humanos

Son los individuos encargados de realizar distintas actividades dentro del proceso de creación, y dentro o fuera del escenario.

La indagación requiere de un investigador, que es el encargado de recopilar la información e interpretarla; un dramaturgo, que a raíz del análisis de los datos receptados se encargará de la construcción del cuerpo textual de la obra; un director, que trabajará con los actores e interrelacionará

todos los elementos de la obra; dos actrices, que serán las encargadas de apropiarse del texto y de la creación de personajes; músico, vestuarista, iluminador y escenógrafo que dentro de sus lenguajes aportarán al montaje escénico; por último, el diseñador gráfico y el fotógrafo proporcionarán la imagen de la obra de teatro, ya teniendo claro el concepto de la misma.

Tabla 1: Recursos Humanos  
Fuente: Autora

<u><i>Función</i></u>	<u><i>Cargo</i></u>
<i>Investigador</i>	Encargado de la recolección de datos y de su interpretación
<i>Dramaturgo</i>	Escritura de la obra de teatro
<i>Director</i>	Montaje de la obra de teatro
<i>Actrices</i>	Interpretación de la obra teatral
<i>Vestuarista</i>	Diseño y confección de vestuario
<i>Escenógrafo</i>	Diseño de la escenografía
<i>Músico</i>	Propuesta musical para la puesta en escena
<i>Técnico de iluminación</i>	Diseño de luces para la puesta en escena
<i>Fotógrafo</i>	Registro del proceso de creación
<i>Diseñador Grafico</i>	Afiche, dossier y diagramación

### 3.1.4 Recursos Tecnológicos

Son todos aquellos recursos que permitirán que el desarrollo de la propuesta artística se desarrolle con normalidad, en este caso los recursos utilizados se dividirán en dos partes, la primera parte se basará en la investigación de campo en la cual necesitaremos: una grabadora para poder registrar la información, una cámara fotográfica, una computadora, un cuaderno de apuntes y un bolígrafo;

dentro de la segunda parte que será la parte de montaje se necesitará: una cámara de humo y un proyector que serán alquilado, la iluminación e infraestructura para ensayos, todo esto de acuerdo con las ideas ya planteadas. En las siguientes tablas se especificará el uso de recursos tanto para la obtención de información como para el montaje escénico:

Tabla 2: Recursos para la investigación de Campo  
Fuente: Autora

<b><u>Recurso</u></b>	<b><u>Función</u></b>
<b><i>Grabadora</i></b>	<b>Registro de información</b>
<b><i>Cámara Fotográfica</i></b>	<b>Registro de los entrevistados</b>
<b><i>Computador</i></b>	<b>Elaboración de documentos</b>
<b><i>Cuaderno de apuntes y un Bolígrafo</i></b>	<b>Registro de información</b>

Tabla 3: Recursos para la Puesta en Escena.  
Fuente: Autora

<b><u>Recurso</u></b>	<b><u>Función</u></b>
<b>Iluminación</b>	<b>Creación de ambientes dentro del producto escénico</b>
<b>Espacio de Ensayos</b>	<b>Creación del montaje escénico</b>



### 3.1.5 Horario de Ensayos

En esta área se verificará cual va ser el horario de ensayos y por ende el lugar de ensayos. Al hablar de la creación de un producto artístico, se hace indispensable el ensayar cinco días a la semana alrededor de tres horas al día. Con respecto al lugar de ensayos se realizará un trámite para poder utilizar el Teatro municipal de la ciudad de Biblián o por ende la sala de usos múltiples del lugar.

Dentro de los ensayos para el montaje de la obra se propone dividirlo en tres partes, primero, realizar un entrenamiento para el cuerpo de los actores, luego ejercicios entre estos para que se conozcan y por último en la parte final se propone trabajar dentro del montaje de la obra.

En la siguiente tabla se establecen los días de ensayo y los horarios:

<b>Tabla 4: Horario de ensayos</b>				
<i>Lunes</i>	<i>Martes</i>	<i>Miércoles</i>	<i>Jueves</i>	<i>Viernes</i>
09h00	09h00	09h00	09h00	09h00
– 12h00	– 12h00	– 12h00	– 12h00	– 12h00

Tabla 4: Horario de ensayos  
Fuente: Autora

### 3.1.6 Recursos Financieros

Este es el recurso que facilita la obtención y resolución de las necesidades anteriormente mencionadas que permitirán el desarrollo del proyecto. En este caso todos los gastos y remuneraciones se realizarán de manera autofinanciada por lo cual se establecerá un convenio con los distintos participantes dentro del equipo de trabajo para el pago

de honorarios. Dentro de gastos tecnológicos, se intentará economizar lo más que se pueda, en el área bibliográfica la mayor parte de documentos serán obtenidos de forma digital para reducir gastos y con respecto al área de ensayos y montaje se establecerá un convenio con la identidad pública correspondiente; el arte de la obra, se lo realizará de manera independiente con la persona delegada.

Tabla 5: Resumen  
Presupuestario.  
Fuente: Autora

**Tabla 5: Resumen Presupuestario**

<i><b>Equipo humano</b></i>	<i><b>Rubro</b></i>	<i><b>Costo</b></i>
	Investigador	100,00
	Director	500,00
	Actrices	400,00
	Dramaturgo	100,00
<i><b>Subcontratos</b></i>	Vestuarista	100,00
	Escenógrafo	100,00
	Músico	200,00
	Técnico de iluminación	200,00
	Registro fotográfico y Audiovisual	90,00
	Diseñador grafico	265,00
<i><b>Equipo</b></i>	Cámara de humo	50,00
<i><b>Tecnológico</b></i>	Proyector	50,00
	<b>Costos indirectos</b>	<b>538,75</b>
	<b>(25% de los costos directos)</b>	
	<b>Total</b>	<b>2693,75</b>

### 3.1.7 Cronograma

En la siguiente tabla de definirán las actividades que se van a realizar por las semanas.

**Tabla 6 : Cronograma de Actividades**

Elaborado por: La Autora

<b>Cronograma de actividades</b>	
<b>Actividades</b>	<b>Meses</b>
	<i>Enero</i> <i>Febrero</i> <i>Marzo</i> <i>Abril</i> <i>Mayo</i> <i>Junio</i>
Planificación	■
Definir equipo de trabajo	■
Entrevistas	■
Trabajo de mesa	■
Investigación Bibliográfica	■
Entrenamiento	■
Proceso de montaje y ensayos	■
Creación de personajes	■
Bocetaje de vestuario y escenografía	■
Incorporación de la música	■
Iluminación	■
Aspectos formales	■
Producción	■
Postproducción	■
Plan de difusión	■
Plan de circulación	■
Dossier	■
Presentación	■

## 3.2 Producción

En este apartado se expone como se desarrollan las acciones planteadas en la preproducción, que permitieron el afianzamiento del producto escénico de este proyecto.

### 3.2.1 El equipo de trabajo

Al establecer las necesidades que el proyecto requiere, se procedió a contactar a las diferentes personas que se podrían involucrar dentro del desarrollo del mismo; seguidamente se les dio a conocer la idea del proyecto y del montaje escénico; tras platear acuerdos laborales, el equipo de trabajo quedó definido de la siguiente manera:

**Tabla 7: Equipo de Trabajo**

<i><b>Cargo</b></i>	<i><b>Responsable</b></i>	<i><b>Función</b></i>
<b>Director</b>	Mayra Sarmiento	Responsable de la puesta en escena
<b>Dramaturgo</b>	Grace Castro / Diego Ortega	Escritura de la obra
<b>Actrices</b>	Grace Castro Daniela Contreras	Interpretación de la obra
<b>Productor musical</b>	<u>Brumel</u> Castro	Musicalización de la obra
<b>Iluminista</b>	Juan Alvares	Iluminación de la obra
<b>Vestuarista</b>	Virginia Cordero	Diseño de vestuarios
<b>Escenógrafos</b>	Juan Pablo Abril Grace Castro Mayra Sarmiento	Diseño y confección de la escenografía
<b>Fotógrafo</b>	Carlos Armijos	Registro del producto escénico
<b>Diseñador</b>	Juan Pineda	Afiche, Dossier y Diagramación
<b>Productor</b>	Teddy Tello	Circulación de la obra

Tabla 7: Equipo de trabajo.  
Fuente: Autora

### 3.2.2 Lugar y Horario de Ensayos

Los ensayos comenzaron a inicios de febrero, se decidió trabajar en un espacio que este cercano a todo el equipo de trabajo, debido a diferentes dificultades con el uso de los espacios se procedió de la siguiente manera.

- Primera etapa: los ensayos se desarrollaron en el Centro de Desarrollo Comunitario de la ciudad de Biblián todos los días de 9:00am a 12:00 am. Se desarrolló un entrenamiento físico.
- Segunda etapa: a partir de la tercera semana el espacio de ensayos fue el teatro municipal de Biblián con el mismo horario.
- Tercera Etapa: a partir del mes de marzo se decidió trabajar en el espacio propio de la directora, tres días a la semana en el mismo horario.

### 3.2.3 Ensayos

La creación del producto escénico se realizó en 4 meses, los procesos de ensayo se dividieron dentro de tres etapas en el transcurso del día.

Los ensayos diarios tienen una duración de tres horas, por lo cual para su desarrollo se procedió de la siguiente manera; en la primera hora se realizan ejercicios de calentamiento y acondicionamiento físico que permiten un mejor desarrollo de las intérpretes; la segunda hora, se realizan ejercicios de improvisación y trabajo con la obscuridad que permite el desarrollo de los personajes; la tercera hora, se realiza el montaje de obra a partir de las ideas que surgieron en las etapas anteriores, puesto que tanto el calentamiento como las improvisaciones proveen al cuerpo del actor de mucha más creatividad.

La dramaturgia de la obra ha sido un proceso en conjunto con el montaje y para su creación se decidió utilizar como metáfora a los insectos y su biodiversidad y tomando como base para el desarrollo de la historia el suceso histórico La Matanza de Aztra

A partir de la segunda semana del mes de marzo, y a pedido de la directora los días de ensayo se redujeron a tres, con la misma carga horaria y el mismo proceso creativo.

### 3.2.4 Guías y soportes

## Recolección de información

A partir del cronograma ya establecido se procedió al desarrollo de las entrevistas a los diferentes involucrados, así como a personas que realizaron un trabajo creativo con respecto a este tema. Las entrevistas se realizaron personalmente vía Skype.

Principalmente las entrevistas realizadas a los sobrevivientes permitieron encontrar información que no se encontraba en los distintos medios de información y obtención de la misma, también se realizó un paneo por los periódicos de la ciudad que dilucidaron algunas dudas sobre cómo llegó la información de los hechos y por cuánto tiempo se mantuvo como una noticia y cuáles fueron las soluciones que se llevaron a cabo. La entrevista realizada a la escritora de la obra Tazas Rosas de Té Gabriela Ponce también permitió reconocer otras fuentes de información como videos y entrevistas que la autora consiguió por medio de un grupo de periodistas de la época, recortes de periódicos y su propia experiencia dentro del proceso de creación.

La entrevista con el presidente de la Casa de la Cultura Núcleo del Cañar sede en la Troncal también permitió encontrar a un sobreviviente en la ciudad de Gualaceo.

## La Dramaturgia

Para poder dar inicio al periodo de montaje, el trabajo de mesa conformó un pilar importante, pues a partir de este se generó la idea de la obra y como se mezclaría La Matanza de Aztra con lo imaginario, sin tener la necesidad de nombrarlo dentro del proceso artístico, así nace la metáfora de compararlos con insectos para que no exista una relación directa con el incidente de 1977.



# Escenografía

Se mantuvo una reunión con el escenógrafo mediante la cual se determinó cuales iban a ser las formas del vestuario y la necesidad de que sea de uso cómoda para las actrices pues estas van a utilizar su cuerpo como medio de expresión.

# vestuario

La primera reunión con la vestuarista se realizó el lunes 25 de marzo, con la diseñadora Virginia Cordero, con respecto al vestuario se explicó que es necesario que este sea cómodo para el actor y que le permita flexibilidad, también se espera que el mismo sea pinado para irle dando la sensación de que son telas y no licras, también otorgarle esta condición de sucio y de amorfo dentro del vestuario.

### 3.2.5 Entre los meses de Marzo - Abril

El proceso de producción dentro del montaje y la realización de este proyecto mantuvo algunos cambios puesto que la integridad física de la autora se encontró afectada debido a una ruptura del 5to metatarsiano, este suceso le ha impedido realizar ejercicio físico durante un mes, con respecto al cronograma de actividades este se trató de seguir de manera regular dejando de lado el aspecto de montaje, sin embargo alrededor de lo estético se realizó reuniones con la vestuarista, escenógrafo y con el dramaturgo.

Con respecto al montaje y debido a los inconvenientes y desacuerdos que el incidente causó, el montaje sufrió algunos cambios, por no decir que la idea dio un giro de 360 o, por ende, la historia dejó de tener en su contenido la metáfora de los insectos y se volvió una obra mucho más directa contada desde la perspectiva de la hermana de una víctima y de las consecuencias que ella sufrió a partir de esta pérdida; es la búsqueda de esta hermana en las distintas morgues de la provincia, ella quiere despedirse y realizar el último baile con su hermano.

Con respecto al vestuario este cambió completamente y posiblemente también se prescindía de la diseñadora, puesto que en la nueva propuesta se propone un vestuario mucho más apegado a la época.

La dramaturgia, igual dio un giro de 360° pues ahora se centra en la historia de una hermana y su pérdida y las consecuencias que ella tiene a partir de la desaparición del cuerpo de su hermano.

La escenografía, está destinada a ser mucho más simbólica, se plantea realizar un mecanismo a base de poleas para que a partir de las acciones de la actriz estas caigan de la tramoya, los simbolismos que se van a utilizar van a ser caña, agua y tierra, que representaran la esperanza de empezar de nuevo en el ingenio, un objeto constante en la actriz va a ser la tela, que representara sus momentos de lucidez y el desgaste que tiene por culpa de la pérdida.

Con respecto al equipo de trabajo está desarrolló cambios, entre ellos el número de actrices pasó a ser una y el director de la obra escénica también cambio, el resto de integrantes se mantiene igual a excepción de la diseñadora y del músico que posiblemente y con respecto al nuevo montaje sufra algunos cambios o se eliminen del equipo de trabajo, los horarios de trabajo se mantienen y sin embargo el espacio de ensayos cambió.

En el siguiente cuadro se especifican el nuevo equipo de trabajo y los rubros a cobrar de cada uno.

**TABLA 8: NUEVO EQUIPO DE TRABAJO**

<b>CARGO</b>	<b>Responsable</b>	<b>Rubro</b>
<i>DIRECTOR</i>	Juan Pablo Abril	500
<i>DRAMATURGO</i>	Grace Castro	100
<i>ACTRIZ</i>	Grace Castro	200
<i>ILUMINISTA</i>	Juan Alvares	300
<i>VESTUARISTA</i>	Marcela Cedillo	100
<i>ESCENÓGRAFO</i>	Juan Pablo Abril	100
	Grace Castro	
<i>DISEÑADOR</i>	Juan Pineda	300
	Guido Arguello	
<i>PRODUCTOR</i>	Teddy Tello	200
<b>TOTAL</b>		<b>1800</b>

Tabla 8: Nuevo trabajo de equipo  
Fuente: Autora

## 3.3 Postproducción

Para finalizar este capítulo se especificarán los elementos de postproducción de este proyecto, donde se especificará y organizarán acciones para la circulación de la obra.

### 3.3.1 Plan de circulación

Este plan tiene como fin recuperar toda la inversión realizada dentro del proyecto para generar ganancias con la venta del producto obtenido.

La obra teatral Trazo, al contar con la presencia de un evento histórico del país, apunta a abrirse lugar en festivales nacionales, también puede presentarse como una propuesta de conmemoración histórica en los distintos entes públicos del país como Casas de la Cultura del Ecuador o GAD Municipales de la provincia, la autogestión dentro de las distintas salas de teatro en la ciudad también son una opción para vender el producto a un público diverso.

Tabla 9. Calendario de Presentaciones.  
Fuente: Autora

FECHA	Festival / Espacio	Lugar	Contacto	Estado
12 DE AGOSTO	Festival Carava con el Teatro en la Mochila	Biblián	Mayra Sarmiento	Por confirmar
24 DE AGOSTO	Unidad educativa Luis Felipe Borja	La Troncal	Romel Quinteros	Por confirmar

### 3.3.2 Tipo de Evento y Características

Esta es una obra teatral que está dentro de los espectáculos de las artes escénicas, es una tragedia llevada a escena a través de los principios del teatro documental y las acciones físicas, donde la conmemoración histórica cumple un papel importante, adicionalmente esta obra invita a accionar al espectador su memoria colectiva y su forma de relacionarse con la historia.

### 3.3.3 Implementación técnica

#### Recurso Humano

Para realizar esta obra se necesita de equipo técnico tanto dentro como fuera de escena.

Tabla 10: Requisitos para presentaciones  
Fuente: Autora

Responsable	Cargo	Función
<i>Grace Castro</i>	Actriz	Interpretación de la obra
<i>Juan Alvares</i>	Técnico de iluminación	Luces para la puesta en escena
<i>Manuel Sarmiento</i>	Técnico de sonido	Musicalización de la obra

#### Espacio

La obra está diseñada para un espacio cerrado que posea la infraestructura adecuada para presentar obras teatrales. El requerimiento mínimo del espacio escénico es de 6mt de profundidad por 5mt de largo.

#### Iluminación

La iluminación dentro de la obra cumple un papel muy importante puesto que esta define los límites del espacio, así como la creación de ambientes y la sugerencia de lugares y por el hecho de que está destinada a espacios convencionales que requieren de su uso.

#### Tecnología

Puesto que la obra incluye música y sonidos para su ejecución, requiere un reproductor y una consola de audio, con salida a cajas amplificadoras mínimo de 100wtt.

## 3.3.4 Plan de Difusión

### 3.3.4.1 Brief Creativo

Presenta la idea o concepto creativo del producto; a continuación, se explican sus componentes.

#### Antecedentes

La necesidad del responsable de este proyecto, nace como un compromiso con la sociedad y con su lugar de origen de combinar la creación teatral con los principios del teatro documental, tomando como estímulo la Matanza de Aztra, para generar una rememoración histórica del mismo y que este no se quede en el olvido.

Para lograr este cometido se creó una obra de teatro inspirada en el incidente y los distintos conflictos humanos que enfrentaron los involucrados teniendo como base el teatro pobre y asimilación de la muerte por parte de Kantor. De esta forma pone en escena el valor de la historia social del Ecuador.

#### Imagen Actual

“Incidente... Alerta en 120 seg” es una obra teatral que está dando sus primeros pasos y busca abrirse paso en el campo de las artes escénicas, para aportar al desarrollo y crecimiento del mismo. La inserción de un momento histórico del país le abre la posibilidad a ser un producto auspiciado por distintos entes públicos, así como se un punto de interés para espectadores más sobrios e interesados en este tipo de sucesos.

Este producto escénico a más de ofrecer un servicio de entretenimiento, también se puede convertir en una herramienta social de aprendizaje y de asimilación de la historia del país.

#### Problema de comunicación

Esta obra al ser un producto nuevo, tiene la necesidad de darse a conocer dentro del mercado escénico. La actividad permanente de una obra de teatro permite no solo su crecimiento a nivel actoral, sino también dentro de sus medios plásticos como escenografía, iluminación, precisión en los cambios sonoros, lo cual dota de un mayor peso artístico y de profesionalidad.

#### Target

La obra “Incidente... Alerta en 120 seg” al ser un monólogo, que invita a la autorreflexión de los espectadores está enfocada a ser presentada a un público con un criterio formado. Este producto se plantea llegar a dos públicos objetivos, el primero a un público entre los 30 y 60 años a los que se les invita a recordar su niñez, su juventud y también a realizar conexiones entre el evento y sus vidas, también está encaminado hacia un público entre los 18 y 30 años pretendiendo crear una conciencia sobre la realidad histórica del país.

#### Objetivo General

Definir un plan de comunicación de la obra Traza generando un concepto que permita su difusión y promoción.

#### Objetivos Específicos

- Crear un concepto comunicacional de la obra
- Definir los elementos comunicacionales de la campaña.
- Generar un plan de medios

### 3.3.5 Plan de Medios

#### Objetivo

Dar a conocer al público la obra teatral “Incidente... Alerta en 120 segundos”

#### El concepto creativo de la campaña

El concepto creativo de la obra Traza, nace a partir del desgaste que sufre una persona que ha perdido a su ser querido, se lo ha simbolizado a través de la soledad de su hogar y el desgaste que muestra su cuerpo.

#### Desarrollo de los medios

Para llegar al público meta se hará uso de los siguientes medios de comunicación.

**Prensa escrita:** se utilizará con el fin de generar anuncios sobre la información general de la obra y sus funciones.

**Radio:** este medio servirá para realizar cuñas publicitarias y entrevistas sobre la obra que generé una expectativa sobre sus presentaciones. **Medios electrónicos:** Facebook e Instagram se utilizarán para ir mostrando al público imágenes sobre este próximo estreno, lo cual permitirá generar expectativa. Las imágenes dispuestas son acerca del proceso de montaje, así como del afiche, etc.

**YouTube:** esta plataforma digital se utilizará para la difusión de un teaser de la obra, así como también tendrá interacción en facebook e Instagram para generar un mayor alcance.

O b r a d e T e a t r o

# Incidente

Alerta en 120 segundos.



Dirección: Juan Pablo Abril - Actuación: Grace Castro - Iluminación: Juan Álvarez Brito  
Música: Aztra y Andrés Reinoso - Vestuario: Marcela Cedillo



ILUSTRACIÓN:  
telf: 0998686515  
instagram: @guido\_aa

### 3.3.6 Afiche y Dossier

El afiche esta encaminado ha mostrar la sensación de soledad y encierro, también de mostrar prtes características de la obra como la caña y la tela que forman parte del personaje en todo momento.



## SINOPSIS

La obra Incidente... Alerta en 120 seg este inspirada en el evento histórico La Matanza de Aztra y nace como una necesidad de comunicar y de recordar un viento que se está quedando en el olvido.

Este monólogo es la historia de Carmen, una hermana que va a visitar a su hermano en el trabajo, pero que sin predecirlo se encuentra con una de las mayores tragedias de su vida, la cual le plantea un solo objetivo encontrar a su hermano a como dé lugar, en esta búsqueda incesante ella recuerda sus momentos más preciados y también aquellos que se llevaron consigo la vida de su hermano.

El Dossier es el documento físico en donde se estipulan las características físicas y técnicas de la obra.

## EL PROYECTO

Este proyecto nace como una iniciativa de conmemoración histórica que pretende desempolvar de la historia el hecho histórico La Matanza de Aztra, su objetivo es traerlo a la memoria de los habitantes para que se genere una conciencia del pasado hostil del país.

## EL DIRECTOR

Juan Pablo Abril (1987), director de la compañía de teatro de la Unidad Educativa La Asunción y técnico en iluminación en la casa de la cultura, se caracteriza por presentar en sus trabajos artísticos escenas crudas y directas (teatro Social) sobre diferentes acontecimientos sociales, entre los cuales se puede destacar las obras SOS, Panfleto y Apodo 17, que le han hecho acreedor de distintos premios en el ámbito artístico y que también le han permitido viajar a festivales dentro y fuera del país.



## LA ACTRIZ

Grace Castro (1997), miembro del grupo de Teatro Tecla desde el año 2015, ha sido parte del elenco de la compañía de teatro de la Universidad del Azuay en las obras "Sueño de una Noche de Carnaval" y "Así que pasen 5 Años" de Lorca. Como actriz invitada a participado en la obra "Nemo Poder y Locura" dirigida por Jordi Almeida y también en la obra "Yo Me Acuerdo... La Tragedia Blanca de Biblián" dirigida por Fabiola León.



## Ficha Artística

Dirección: Juan Pablo Abril  
Actriz: Grace Castro  
Producción: Teddy Tello  
Diseño escenográfico: Grace Castro - Juan Pablo Abril  
Diseño de iluminación: Juan Alvares  
Vestuario: Marcela Cedillo  
Música: Banda de Rock Aztra y Andrés Reinoso  
Diseño gráfico e ilustración: Juan Pineda - Guido Argüello  
Fotografía y vídeo: Carlos Armijos

## REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

La obra esta diseñada para ser desarrolla en espacios convencionales

Requerimientos  
Cámara negra de fondo  
Equipo de iluminación: 6 elipsoidales, 6 leds  
Espacio escénico: mínimo de 6m de fondo, 5m de ancho y un mínimo de 3m de altura.  
Duración: 35 min  
Género: Tragedia  
Clasificación: público entre lo 30 y 60 años  
Contactos:  
Teléfono  
• Grace Castro - 0995327099  
• Juan Pablo Abril - 0995984506  
Email:  
• Papoloabril123@gmail.com  
• Gracevaleriacastro@gmail.com

# CONCLUSIONES

La presente investigación proporcionó una montaña de información, sobre todo a nivel muy personal, en cuanto a la manera de generar recuerdos y la forma en la que el teatro documental puede llegar a abordar temáticas sociales, que aunque históricas siguen marcando el transcurso de la sociedad, permitió realizar una honda exploración dentro del trabajo personal y cómo generar un proceso de creación que en muchos casos depende de la perspectiva y búsqueda del investigador además la forma en como lo quiere plasmar en escena.

La investigación y abordaje de los principios del teatro documental permitió encontrarle no solo un sentido a lo que se quería realizar, sino también una forma de hacerlo, es de vital importancia recordar que estos fueron la base para generar el producto artístico; así mismo hay que tener en cuenta que no siempre todos son válidos dentro del proceso de creación, en este caso su análisis permitió utilizar los necesarios que aportan dentro de esta investigación, estando todos relacionados y de manera implícita puestos es práctica.

La creación de la dramaturgia aportada no solo por investigación bibliográfica sino también por las entrevistas, permitió crear un texto más veraz sobre lo acontecido en el hecho histórico, hay que tener presente que al realizar este tipo de trabajos, es necesario tener una conciencia plena sobre el hecho y sobre lo que se va a abordar; la dramaturgia no solo está presente en el texto

escrito sino en todo lo que conforma la obra, en este proceso se intentó abordar el tema desde un lenguaje coloquial y en muchos de los casos utilizando expresiones de los propios involucrados, se evitó tomar mandos dentro del hecho histórico y más bien se lo abordó desde la pérdida y la búsqueda del ser amado.

La creación de la puesta en escena nace desde la investigación realizada y también por una relación interna con el hecho histórico. El proceso para llevar a cabo este producto en muchos de los casos se vio envuelto en pequeños problemas que impedían el avance y que sin embargo se logró solucionarlos a tiempo. El producto final obtenido permitió no solo generar un proceso propio, sino también una validación de los conocimientos adquiridos a lo largo de la academia; el vincular todo lo investigado y buscarle un sentido en escena fue el riesgo más grande, pues se temía el caer en lo banal de lo sucedido, y sin embargo la obra se centró en la pérdida y la búsqueda del ser amado y como esto nos puede afectar no solo personalmente sino también a un nivel social, pues este ensimismamiento hace que dejemos de lado lo que nos rodea.

# RECOMENDACIONES GENERALES

Para la creación de un producto escénico es necesario tener a la mano todos los conocimientos no solo aprendidos en la academia sino también dentro de la práctica, hay que tener en cuenta que dentro de su desarrollo cada aspecto es importante y es por eso que se los debe trabajar por igual pues todos hacen crecer al producto final.

Es recomendable al momento de iniciar tener el conocimiento bibliográfico básico que guiará a la investigación hacia la evolución y tratar de experimentar dentro del proceso el mayor tiempo posible. Hay que estar abiertos también a las distintas opiniones de los que pueden ver y leer el trabajo pues esto lo fortalecerá y nutrirá.

Es posible que en el transcurso los problemas estén a la orden del día, lo más recomendable es mantener la calma y apoyarse en el equipo de trabajo que se ha elegido pues este no está sólo para realizar un montaje sino también para colaborar y ayudar dentro del proceso.



# BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. (15 de Febrero de 2019). La Matanza de Aztra. (G. Castro, Entrevistador).
- Bravo, J. (16 de Febrero de 2019). La Matanza de Aztra. (G. Castro, Entrevistador).
- Candau, J. (2011). Memoria e Identidad . En J. Candau, Memoria e Identidad (págs. 19-21). Buenos Aires: Del Sol .
- Cantú Toscano, M. (2017). La dramaturgia escénica.Mundo finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena. Telón de Fondo, 01-11.
- Carrerri, R. (2013). Training e historia de una actriz del Odin Teatret. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Apuntador ediciones.
- Chárriez Cordero, M. (2012). Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa. Revista Griot, 50-67.
- De Vicente, C. (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento. Arte Escena, 34-15. Obtenido de [http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2\\_art3\\_p34-45\\_devicente.pdf](http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2_art3_p34-45_devicente.pdf)
- De Vicente, C. (2016). En teatro en la realidad: one notas sobre el teatro documento. Arte Escena, 34-45. Obtenido de [http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2\\_art3\\_p34-45\\_devicente.pdf](http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2_art3_p34-45_devicente.pdf)
- Dubatti, J. (2010). Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica . Buenos Aires: Atuel.
- García, B. (2011). LA GESTIÓN SOCIAL DEL RECUERDO Y EL OLVIDO: REFLEXIONES SOBRE LA TRANSMISIÓN DE LA MORMORIA. Aposta. Revista de Ciencia Sociales, 1-16. Obtenido de Redalyc: <http://www.redalyc.org/pdf/4959/495950245005.pdf>
- Grotowski, J. (1970). Hacia un Teatro Pobre . Madrid: Siglo Veintiuno.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. Poetics Today. doi: 10.1215/03335372-2007-019
- Jelin, E. (2002). Loa trabajos de la Memoria . Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Le Goff, J. (1992). El orden de la Memoria . Barcelona: Paidós Ibérica.S.A.
- Malagón Gutierrez, R. (2017). Researchgate. Recuperado el 15 de Febrero de 2019, de Researchgate: [https://www.researchgate.net/publication/316342576\\_LA\\_CONFUSION\\_ENTRE\\_DOCUMENTO\\_FUENTE\\_Y\\_HECHO\\_HISTORICO](https://www.researchgate.net/publication/316342576_LA_CONFUSION_ENTRE_DOCUMENTO_FUENTE_Y_HECHO_HISTORICO)
- Marengi, C. (2017). La Hermeneútica de Paul Ricoeur. Studium. Filosofía y Teología, 55-89.
- Mendoza, S. (15 de Febrero de 2019). La Mataza de Aztra. (G. Castro, Entrevistador)
- Pacheco, J. E. (2008). Entre el recuerdo y el olvido: un estudio filosófico-literario de la memoria en la poesía. Ciencia Ergo Sum, 259-268. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/104/10415304.pdf>
- Ponce, G. (09 de Febrero de 2019). ¿Cómo fue su procesos de creación? (G. Castro, Entrevistador)
- RAE. (s.f.). Real Academia Española. Recuperado el 14 de Abril de 2019, de Real Academia Española: <https://dle.rae.es/?id=VX0u9vz>
- RAE. (s.f.). Real academia Española . Recuperado el 14 de Abril de 2019, de Real academia Española de : <https://dle.rae.es/?id=R28xgWg>
- Restrepo, E. (2016). Etnografía: alcances, técnicas y éticas . Bogotá: Enviñ editores.
- Reyes, M. J., Cruz, M. A., & Aguirre, F. J. (2016). Los lugares de la memoria y las nuevas generaciones: Algunos efectos plíticos de la transmisión de memorias del pasado reciente de Chile. Revista Española de Ciencia Política , 93-114. doi:<http://dx.doi.org/10.21308/recp.41.04>
- Rivera, J. (17 de Febrero de 2019). La Matanza de Aztra. (G. Castro, Entrevistador)
- Segovia de Arana, J. M. (6 de Mayo de 2003). Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Obtenido de Real Academia de Ciencias Morales y Políticas: <http://www.racmyp.es/R/racmyp/docs/anales/A80/A80-25.pdf>
- Ucha, F. (Mayo de 2010). Definición ABC. Obtenido de Definición Abc: <https://www.definicionabc.com/general/estimulo.php>
- Velásquez, B., Calle, G., & Remolina de Cleves, N. (2010). La creatividad como práctica para el desarrollo total del cerebro. Tabula Rasa, 321-338. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n13/n13a14.pdf>
- Velazquez, B., Calle, M., & Remolina de Cleves, N. (s.f.). scielo. Obtenido de scielo: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n13/n13a14.pdf>
- Weiss, P. (s.f de s.f de s.f). Casa de las Americas. Obtenido de Casa de las Americas: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/03PeterWeiss.pdf>

# ANEXOS

## Anexo 1:

### Entrevista referente a La matanza de Aztra

- 1 ¿Qué significado para usted la matanza de Aztra?
- 2 ¿Qué puede recordar del suceso?
- 3 ¿Por qué se inició este conflicto?
- 4 ¿Usted logro escapar o se mantuvo escondido en la fábrica?
- 5 ¿Su huelga fue abalada por los entes correspondientes?
- 6 ¿Sabe usted de donde vino el pelotón policial?
- 7 ¿Sabe usted que paso con el resto de cuerpo?
- 8 ¿Siguen tratando de conseguir justicia?
- 9 ¿Por qué se reúnen todos los días en la Cecilia?

## Anexo 2:

### Entrevista a Gabriela Ponce con respecto a su proceso de creación

- 1 ¿Por qué decidió escribir sobre la Matanza de Aztra?
- 2 ¿Cuáles fueron sus medios para conseguir la información?
- 3 ¿Cómo nace su obra Tazas Rosas de Té?
- 4 ¿Tiene alguna estética o base para la creación?
- 5 ¿Los demás lenguajes como intervienen en la obra?
- 6 ¿Por qué hay el uso de la tierra en su montaje?
- 7 ¿Las actrices bajo qué aspectos iniciaron el montaje?
- 8 ¿Cree usted que su obra transmite más que solo la Matanza de Aztra?
- 9 ¿De dónde nace su relación con este suceso?

## Anexo 3:

### Autorización de uso de las canciones de la Banda de Rock Ecuatoriano AZTRA

Quito, 07 de junio de 2019

#### CARTA DE AUTORIZACIÓN

Yo, Luis Ernesto García Cañas portador de la Cédula de Identidad N°1713558219, por petición de GRACE VALERIA CASTRO CASTRO portadora de la Cédula de Identidad N° 094086991-0, quien se encuentra dentro del proceso del montaje de la obra INCIDENTE alerta en 120 segundos, autorizo a la peticionaria al uso de la música de la banda AZTRA, específicamente las canciones: ERES y DOS MESES DOS DÍA, dentro del montaje de esta obra, y que de esta manera de el uso adecuado a las creaciones de propiedad AZTRA única y exclusivamente para y en la obra antes mencionada, sin que esto signifique de ninguna manera cesión de derechos comerciales o patrimoniales respecto de las canciones detalladas dentro de esta carta.

Agradezco la atención brindada a la presente.

Atentamente.

  
Luis Ernesto García Cañas  
C.I.: 1713558219  
[luisnawel666@gmail.com](mailto:luisnawel666@gmail.com)  
Cel. +593 9848 17091

## Anexo 4:

### Abstract

#### The Historic Memory as an element of the Theatrical Creation Aztra's Slaughter

##### Abstract

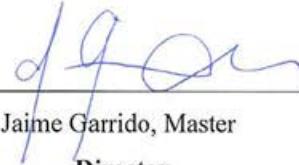
The current research inquires the study of the process of theatrical creation from the beginnings of the documentary theater and its ways of application. For this purpose, a bibliographic research and interviews to key involved people within the historical fact Aztra's Slaughter were done. The mise-en-scene raised three essential strategies, hermeneutics, Jerzy Grotowski's Poor Theater (for the conception of the scenic work) and the tools coming from Tadeusz Kantor's Death Theater. The outcome was the creation of scenic product developed by a character and intended for close spaces.

KEY WORDS: Documentary theater, memory, remembrance, artistic creation, document.



Grace Castro

**Author**



Jaime Garrido, Master

**Director**