

UNIVERSIDAD DON BOSCO



EL TEATRO COMO EXPRESIÓN COMUNICATIVA
Caso de Estudio “EL TEATRO UNIVERSITARIO”

Trabajo de Graduación Preparado para la facultad de
Ciencias y Humanidades

Para optar al grado de:
Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

Presentado por:
Ana Milagro Bautista Arias
Claudia María Colocho Grande
Silvia Cristina Ramírez Ayala

Septiembre, 2005
Soyapango, El Salvador, Centro América.

UNIVERSIDAD DON BOSCO

RECTOR

Ing. Federico Miguel Huguet Rivera

SECRETARIO GENERAL

Lic. Mario Rafael Olmos (SDB)

**DECANO DE LA FACULTAD DE
CIENCIAS Y HUMANIDADES**

Lic. Humberto Flores

ASESOR DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

Lic. Francisco Saúl García

JURADO EXAMINADOR

Dr. Alfonso Moisés

Lic. Juan Barrera

Lic. Jorge Jiménez

UNIVERSIDAD DON BOSCO

Ing. Federico Miguel Huguet Rivera.

RECTOR

Lic. Mario Rafael Olmos. sdb

SECRETARIO GENERAL

Lic. Humberto Flores.

DECANO DE LA FACULTAD DE

CIENCIAS Y HUMANIDADES

Lic. Francisco Saúl García.

ASESOR DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

Dr. Alfonso Moisés.

Lic. Juan Barrera.

Lic. Jorge Jiménez.

JURADO EXAMINADOR

DEDICATORIA

A Dios Todopoderoso y María Auxiliadora:

Por permitirme llegar hasta este momento con vida y poderlo disfrutar con mis seres queridos, por regalarme la luz que necesité en cada momento para el desarrollo y culminación de mi carrera, por el fortalecimiento espiritual que me impulsó a seguir ante cada dificultad que se me presentó.

A mi Esposo:

Por el apoyo incondicional que me brindaste en todos los momentos desde el inicio de mi carrera, por esa palabra de ánimo y ese consejo siempre a tiempo, por creer en mí y siempre recordarme que tenía una meta y sobre todo recordarme que podía llegar a ella pidiéndole ayuda a Diosito. Gracias por ser el mejor esposo.

A mis padres:

Luis Mario y Carmen: por su gran esfuerzo, sacrificio, amor, apoyo incondicional, ánimo, confianza puestos en mí desde siempre, les dedico este triunfo en el que se reflejan muchos días y noches de desvelo, sacrificios para llegar a él, pero que valieron la pena, gracias a los consejos que me brindaron por que me impulsaron a ser una buena mujer, compañera, esposa y ahora profesional. Gracias por nunca apartarse de mi lado y por ser los mejores padres del mundo.

A mis Hermanos:

Ana Margarita, Luis Mario y Carmen Araceli: ya que su sola presencia me alegraba los momentos difíciles, por el apoyo moral y espiritual que me brindaban en todo momento y por aguantarme los malos humores. Gracias Hermanitos.

Silvia Cristina.

AGRADECIMIENTOS

A mis Familiares:

Mama Chuz, mis tíos, Yanira, Gilberto, Mama Chela, Anndoris, Louerdes, Roberto y Doris; que siempre estuvieron pendientes de mis logros...Gracias.

A mis Compañeras:

Ana Milagro: por la comprensión y paciencia que me tuviste en todo este proceso académico y sobre todo por tu valiosa amistad, confianza, respeto que siempre me demostraste.

Claudia María: por tu amistad, comprensión y paciencia que me brindaste ante algunas dificultades.

A mis amigas:

Lisseth, Denis, Pati, Gloria por el apoyo moral que me brindaron, en todo tiempo, por sus consejos y su amistad incondicional que en esos momentos fue la chispa que me daba el ánimo que necesitaba para lograr este triunfo.

A mi Comunidad:

Por las oraciones que hicieron a Dios y la virgen María Auxiliadora en beneficio de mi ayuda para llegar a este momento.

A mi Asesor:

Gracias don Saulito, por que nos motivo desde que conoció nuestro trabajo y confió en lo que estábamos haciendo. Gracias por su apoyo, su ayuda y su amistad.

A mi tutor:

Juan Ramón: Por que en nombre de nuestra amistad estuviste siempre pendiente de nuestro proceso, nos diste ánimo para seguir adelante.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	I
CAPÍTULO I: MARCO CONCEPTUAL	
1.1 Antecedentes.....	2
1.1.1 Históricos.....	2
1.1.1.1 Grecia.....	2
1.1.1.2 Roma.....	4
1.1.1.3 Edad Media.....	5
1.1.1.4 Después de Edad Media.....	6
1.1.2 El Salvador.....	7
1.2 Justificación.....	8
1.3 Planteamiento del Problema.....	10
1.4 Objetivos de la Investigación.....	11
1.4.1 Objetivos Generales.....	11
1.4.2 Objetivos Específicos.....	12
1.5 Alcances y Limitantes.....	12
1.5.1 Alcances.....	12
1.5.2 Limitantes.....	13
1.6 Aspectos Metodológicos.....	13
1.6.1 Estrategia Metodológica.....	13
1.6.2 Metodología.....	14
1.6.3 Muestra.....	14
1.6.4 Técnicas e Instrumentos.....	16
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	
2.1 El Teatro como Manifestación Artística.....	18
2.1.1 El Teatro es Arte.....	18
2.1.2 El Hecho Teatral como Hecho Histórico.....	20
2.1.3 Función Social del Teatro.....	25

2.1.4	La Obra Teatral.....	27
2.1.5	La Estructura Dramática.....	28
2.1.6	Trama, Lenguaje y Ambientación.....	29
2.1.6.1	Trama.....	29
2.1.6.2	Lenguaje.....	30
2.1.6.3	Ambientación.....	31
2.2	La Comunicación y el Teatro.....	32
2.2.1	El Teatro es Comunicación.....	32
2.2.2	Signo, Señal y Símbolo.....	34
2.2.3	La Expresión Corporal.....	37
2.2.4	La Kinesis: un enfoque sobre la Comunicación No Verbal.....	39
2.2.5	Los Elementos del Proceso de Comunicación en el Teatro.....	44
2.3	Momentos del Teatro Salvadoreño.....	48
2.3.1	La Colonia e Independencia (1524-1842).....	48
2.3.2	La Consolidación de la Nación (1842-1900).....	48
2.3.3	El Teatro Cafetalero (1900-1932).....	49
2.3.4	El Costumbrismo (1932-1950).....	49
2.3.5	La Modernidad (1950-1970).....	50
2.3.6	El Teatro Independiente (1970-1980).....	50
2.3.7	La Decodificación (1980-1990).....	51
2.3.8	El Momento Actual (hasta agosto de 2005).....	51
2.4	Manifestaciones Especiales del Teatro en El Salvador.....	54
2.4.1	El Teatro en la Colonia e Independencia (1524-1842).....	54
2.4.2	El Teatro en la Encrucijada Social (1970-1980).....	56
2.4.2.1	La Reforma Educativa, una modernización de las ideas.....	56
2.4.2.2	Festivales de Arte.....	57
2.4.2.3	Primer Festival Salvadoreño de Teatro.....	57
2.4.2.4	Los Festivales Estudiantiles de Arte.....	58

2.4.2.5	La Fundación del Bachillerato en Arte (1969).....	58
2.4.2.6	CENAR.....	60
2.4.2.7	El Nuevo Teatro.....	60
2.4.2.8	Festival de Teatro y Danza.....	60
2.5	Momentos del Teatro Universitario Salvadoreño.....	63
2.5.1	La Fundación del Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador.....	63
2.5.2	Apreciaciones del segundo director del Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador; Edmundo Barbero.....	68
2.5.3	El Desfile Bufo de la Universidad de El Salvador.....	70
2.5.4	Los Ochenta. El Teatro en los años de guerra.....	72
2.5.5	El Teatro Universitario de la Universidad “Dr. José Matías Delgado”.....	74
2.5.6	El Teatro Universitario de la Universidad “Centroamericana José Simeón Cañas”.....	77
2.5.7	El Teatro Universitario de la Universidad “Don Bosco”.....	79
2.5.8	El Teatro Universitario de la Universidad “Tecnológica”.....	81
2.6	Festivales Internacionales del Teatro Universitario.....	82
2.6.1	Festival Internacional de Teatro Universitario (2002).....	82
2.6.2	Festival Internacional de Teatro Joven (2003).....	83
2.6.3	Festival Internacional de Teatro Universitario (2004).....	86

CAPÍTULO III: MARCO OPERATIVO

3.1	Presentación.....	90
3.2	Sobre los Instrumentos.....	91
3.3	Tabulación y Análisis.....	93
3.3.1	Directores de los grupos de Teatro Universitario.....	94
3.3.1.1	Concepto de Teatro.....	94
3.3.1.2	¿Qué es Teatro Universitario?.....	95

3.3.1.3	Diferencias entre Teatro y Teatro Universitario...	96
3.3.1.4	¿Existe en el país alguna Institución formadora de teatristas?.....	97
3.3.1.5	¿Cuáles son los principios básicos para formar un grupo de Teatro Universitario?.....	98
3.3.1.6	¿Qué fundamentos teóricos y prácticos deben de poseer las personas que integran un grupo de Teatro?.....	99
3.3.1.7	¿Qué características debe poseer el grupo para autodenominarse grupo de Teatro Universitario?.....	100
3.3.1.8	¿Cuál es el apoyo que la Universidad brinda al grupo?.....	100
3.3.1.9	¿Considera que el Teatro Universitario ha tenido algún tipo de evolución?.....	101
3.3.1.10	¿Cómo y cuándo surge el Teatro Universitario?.....	102
3.3.1.11	¿Quién fue el o los pioneros del Teatro Universitario?.....	103
3.3.1.12	¿Cuál es el objetivo de formar grupos de Teatro Universitario?.....	103
3.3.2	Miembros de Elencos.....	104
3.3.2.1	¿Qué entiende por Teatro Universitario?.....	105
3.3.2.2	¿Conoce alguna institución formadora de teatristas en el país?.....	106
3.3.2.3	¿Cuál es el apoyo que la universidad brinda al grupo de Teatro Universitario?.....	106
3.3.2.4	¿Ha visto algún tipo de evolución del Teatro Universitario desde que inició en el?.....	107
3.3.2.5	Participación de género en el Teatro Universitario.....	108

3.3.2.6	Para qué participa.....	108
3.4	Historias de Vida.....	109
3.4.1	Historia de vida del Sr. Francisco Borja, director del grupo de Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador.....	109
3.4.2	Historia de vida del Sr. Jorge Alberto Jiménez, director del grupo de Teatro Universitario de la Universidad Dr. José Matías Delgado.....	115
3.4.3	Historia de vida de la Sra. Dinora Elizabeth Cañénguez, directora del grupo de Teatro Universitario de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.....	119
3.4.4	Historia de vida de la Sra. Rosario Ríos, directora del grupo de Teatro Universitario de la Universidad Don Bosco.....	121

CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

4.1	Conclusiones.....	124
4.1.1	Sobre Pioneros.....	124
4.1.2	Sobre Trayectoria.....	126
4.1.3	Sobre Herramientas Comunicativas.....	127
4.1.4	Sobre Visión de Mundo.....	131
4.1.5	Sobre Participación.....	133
4.2	Recomendaciones.....	134
4.2.1	Para las universidades en general.....	134
4.2.2	Para los grupos de Teatro Universitario.....	136
4.2.3	Recomendaciones Especiales.....	137

ANEXOS

Anexo N. 1: Glosario.....	140
Anexo N.2: Guía de entrevista a directores de Teatro Universitario.....	146
Anexo N.3: Guía de entrevista a Miembros de Elenco.....	147
Anexo N.4: Nota de Periódico.....	148
Anexo N.5: Listado de Teatristas Universitarios Salvadoreños e Internacionales.....	149

BIBLIOGRAFÍA.....	150
--------------------------	------------

PRESENTACIÓN

Dentro del ilimitado campo de la comunicación humana hay tres palabras generadoras de acciones comunicativas de calidad, que son referentes obligados en la búsqueda de perfección: expresar, significar, representar.

El teatro las retoma y las magnifica, convirtiéndolas en factores esenciales de su ser. Sin lugar a duda el teatro expresa, el teatro significa y, el teatro representa.

Pero, esos, son también, atributos eminentemente humanos y cotidianos, que son exigidos por los papeles sociales privilegiados que desempeñamos, principalmente, cuando de manifestaciones públicas se trata.

Así, todos, absolutamente todos, somos actores, malos o buenos, en el inmenso escenario de la vida: expresando, significando y representando.

Puede argumentarse que el factor humano es inmanente a todo aquello en lo que el hombre participa; y, podría ser; pero, en el teatro, no cabe ni la menor duda, porque ese humanismo, se palpa, se siente, se vive, se...goza.

Quizá sea como un gen dominante que pervive desde el nacimiento del teatro, se dice de uno de los más grandes progenitores del teatro, de Eurípides, que "su tragedia es neta y absolutamente humana. Capta todo lo que somos, capta todo lo que padecemos, capta todo lo que anhelamos, capta todo lo que no podemos alcanzar".*

Y no necesariamente hay que pensar en el "Teatro Clásico". Esta característica, lo de humano, está aún en el aficionado actor y en el aficionado

* Garibay K., Ángel María Eurípides, "**Las Diecinueve Tragedias**", Editorial Porrúa, S.A., México, 1980, duodécima edición.

espectador. Y, aún mas, esta característica toca e involucra a quienes, de una u otra manera, se aproximan, desde cualquier ángulo o circunstancia, al fascinante y complejo mundo del teatro.

Es que, sin lugar a dudas, el teatro es comunicación; y puede asegurarse, además, que es comunicación eficiente, eficaz y efectiva; porque es un arte y, todo arte, tiende a la perfección.

Será interesante, entonces, hacer patentes los vínculos inseparables que existen entre el teatro y la comunicación, desde la perspectiva de que el teatro, con su cúmulo de cualidades muy propias y especiales, es un magnífico medio, herramienta, estrategia de expresión comunicativa.

La presente investigación es, en cierto modo, un testimonio de todo lo antes dicho.

La historia del Teatro Universitario, el estado actual del Teatro Universitario, la amplia y poderosa influencia del Teatro Universitario y, los posibles rumbos del Teatro Universitario en El Salvador, no es posible sólo imaginarlos; hubo necesidad de prestar la voz a actores concretos de carne y hueso y el denominador común fue: entrega, pasión, calidad humana, fe, visión y formación. Todo eso introyectado, vivido y demostrado.

Las páginas que siguen, pretenden participar y hacer partícipes de una experiencia rica en humanismo aplicado, en la que, el devenir del Teatro Universitario, se va haciendo patente, sin sobresaltos, pero sí con una contagiante carga emocional.

Vilar, el máximo responsable, por muchísimo tiempo, del Festival de Teatro de Aviñón, uno de los festivales con mayor trayectoria, en su género, expresa con relación al Teatro Popular, “tenemos tres obligaciones que cumplir: provocar y

agudizar el espíritu crítico del obrero; ser un lugar privilegiado de reflexión, y si es posible de conocimiento; y, finalmente, convencer”^{*}.

Estos objetivos están tácitos en toda obra de teatro, indistintamente de que el espectador sea obrero, en el trabajo físico o en el trabajo intelectual.

La presente investigación, que se inició como un trabajo de graduación, se ha convertido, a juicio de los responsables del mismo, en un motivante acercamiento al mundo teatral, desde las vivencias del Teatro Universitario en El Salvador. Con toda seguridad, quienes lean los siguientes capítulos, sentirán esa fuerza interior que el teatro comunica.

Pero además sentirán, por la información básica y sencilla expuesta, que están dirigidos a “iniciar” y a “iniciados” en el complejo y fascinante mundo del teatro. La información no se encontrará compilada en un solo volumen de pocas páginas como sucede acá.

Lo anterior no excluye, que, por la información histórica, interese también a expertos, actores y directores profesionales.

La cantera de nuevos teatristas está ahí, en las universidades. Tener una panorámica rápida (origen, desarrollo, estado actual) del Teatro Universitario podrá motivar a experimentarlo.

Un valor agregado más tiene el trabajo: dejar constancia de la íntima relación entre los conceptos comunicación y teatro. Y si bien no puede hablarse terminantemente de un “enfoque comunicacional”; sí se destacan elementos y puntos coincidentes.

^{*} Ibidem

El documento se ha organizado en cuatro capítulos con la siguiente información.

El primer capítulo, el del Marco Conceptual, deja constancia de los orígenes de la investigación, cómo y para qué fue pensada y sus directrices de acción, es en cierta forma el anteproyecto con algunas modificaciones.

Los antecedentes hacen una relación histórica del Teatro Clásico, desde su génesis. Un teatrista no sólo debe desarrollar capacidad actuarial; debe conocer y comprender los orígenes y evolución de muchas de las formas de expresión teatral que aún se utilizan.

En el capítulo también se hace referencia a que el soporte investigativo lo constituye la metodología cualitativa.

Toda metodología cualitativa busca significaciones, interpretaciones, modos de ver; por eso se apoya en los testimonios, en la observación, en el diálogo. Aún en una pequeña “muestra” como la del trabajo, la diversidad de opiniones y modos de percibir los acontecimientos fue variadísima, difícil de cuantificar; pero sí muy calificada con el respaldo de toda una experiencia de vida en el teatro.

Las metodologías cualitativas pareciera que restan rigor a los resultados; pero no puede negarse que éstos, son parte de una realidad, en presente.

El capítulo II, nominado Marco Teórico, reúne una selección de enfoques desde los cuales la comprensión y los alcances del teatro en general, y del Teatro Universitario, en particular, se enriquecen.

El capítulo está estructurado en seis grandes apartados. Los dos primeros pueden catalogarse como netamente teóricos: uno referido al teatro y otro referido a la comunicación, por supuesto relacionado con el teatro.

El criterio de selección de los contenidos fue el que sirvieran o se manifestaran, en la práctica, en las representaciones teatrales.

Sin lugar a dudas, el germen de realidad de las famosas tragedias clásicas sigue viviendo en el teatro actual: después del terremoto de 1986, el grupo Sol del Río, hizo un montaje que se llamó exactamente así “Después del Terremoto”.

Los otros apartados se refieren a manifestaciones concretas del teatro en El Salvador: uno referido al teatro en general y los demás, referidos a Teatro Universitario, en particular.

Del teatro en general, se ha querido dejar constancia de su lucha por la conquista de espacios y la tenacidad de los “quijotes” que no han dejado morir al teatro. Se ha logrado, pero faltan impulsos sostenidos; hay países centroamericanos donde se puede ver teatro cualquier día y no sólo en temporada.

El apartado del “Teatro Universitario”, contiene las historias de las universidades de la muestra; transmitidas oralmente por personas identificadas con el medio teatral universitario. Esto se tuvo que hacer así, no existen archivos, no existe documentación escrita sistemática que contenga la memoria histórica de los Teatros Universitarios.

Es un vacío que debe llenarse, porque lo más que existe son documentos personales, guardados como recuerdos. Podrá pensarse que es exageración, pero no lo es; y, quizás no existan ni excepciones.

El documento incluye un capítulo III, con el nombre de Marco Operativo, en el que se ha tratado de dejar constancia de la interrelación con el mundo del Teatro Universitario en El Salvador. Aquí, los papeles protagónicos continúan

siendo desempeñados por los “verdaderos actores”, con nombre y apellido, lo que da un carácter testimonial al estudio.

Las “Historias de Vida” de cada uno de los Directores de los Teatros Universitarios de la muestra, son de calidez humana impresionante y brindan instantáneas de la vocación y “amor al arte” de cada uno.

Nuevamente hay que referirse a la “pobreza” de la información que se pudo obtener, en cantidad y en calidad. Nuevamente, no hay sistematicidad en los grupos de Teatro Universitario y los conocimientos básicos mínimos sobre teatro, deficientes; eso se refleja en los encuentros.

Sin embargo, al unir esa información con todo lo observado y platicado, dio pie para que a través de las conclusiones y recomendaciones, el lector se forme una idea del estado actual del Teatro Universitario en El Salvador.

Un último capítulo, el IV, reúne conclusiones y recomendaciones, talvez, el aporte, al respecto, sea inusual, por lo extenso; pero la naturaleza del trabajo y la abundancia de puntos de vista externados, indujo a cierta exhaustividad, pero bajo la aplicación de criterios.

De esta manera, el agrupamiento de conclusiones y recomendaciones aporta una síntesis de los principales factores, positivos y/o negativos, involucrados en el desarrollo actual del Teatro Universitario en El Salvador.

Como complemento a la información de los capítulos, el documento contiene diferentes anexos. Pero es necesario llamar la atención hacia uno en especial: El Glosario.

Está pensado en función didáctica, para iniciar y complementar la formación de profanos e iniciados en teatro.

No sólo es un listado de términos técnicos; sino además, un listado de nombres que han dado relevancia al teatro con sus múltiples y diferentes aportes.

A lo largo del texto, los elementos que pueden consultarse en el glosario, están marcados con un asterisco(*) en la parte superior derecha.

Y ahora sí; ¡arriba el telón! Y contemplemos la vida y obra del Teatro Universitario en El Salvador. ¡QUE LO DISFRUTE! Solamente son cuatro actos.

CAPÍTULO I

MARCO CONCEPTUAL

- ANTECEDENTES
- JUSTIFICACIÓN
- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA
- OBJETIVOS
- ALCANCES Y LIMITACIONES
- ELEMENTOS METODOLÓGICOS

1.1 ANTECEDENTES.

1.1.1 HISTORICOS.

1.1.1.1 Grecia.

“Las primeras manifestaciones dramáticas y con ellas las teatrales, han aparecido en todos los países mucho antes que la actividad literaria”¹.

El teatro, desde sus inicios, ha sido la herramienta útil y necesaria para comunicar las inquietudes que los seres humanos han tenido sobre algún tema o situación que les interese.

La cuna del teatro se acepta, con toda propiedad, que fue Grecia, el drama nació del culto a Dionisios,* dios del vino, que, al mismo tiempo, era amigo de las inspiraciones del arte. En un principio, fueron festivales en los que el asunto escogido era muy limitado, ciñéndose siempre al mito de Dionisios. Regularmente, las fiestas se celebraban cuatro veces por año ante el templo del dios. Un individuo del coro aparecía vestido de Dionisios en el vestíbulo* del templo y con pocas palabras exhortaba a los danzantes para que iniciaran el canto. Posteriormente, y en lugar de Dionisios, introdujeron héroes y reyes, cuyos hechos vinieron a constituir el contenido de las canciones ditirámicas*; con esta novedad la acción perdió algún tanto su carácter religioso; al ser al aire libre, el público se congregaba para participar, posiblemente, en su mayoría, con una finalidad religiosa; y después, con la finalidad de conocer las historias y hazañas de héroes y dioses.

Parece ser que Tespis,* joven contemporáneo de Salón,* añadió a los cantos corales una representación de la leyenda de Dionisios, dando así lugar a la aparición del actor.* Probablemente la novedad del actor se debió a una necesidad; los coros* que cantaban y danzaban en torno al altar se veían

¹ Monge Riva, Roberto, **Tesis “Teatro Nacional de Bellas Artes”**, Universidad de El Salvador, 1970

precisados a hacer pausas, y para llenar éstas, salió el comediante a recitar sus versos.

Tenemos aquí pues, los comienzos de un intercambio de discursos, el inicio de la preponderancia que pronto había de adquirir la forma dramática sobre la lírica del ditirambo. Con la introducción de nuevos asuntos en estos festejos se dio a la poesía el más amplio espacio de la representación.

En el siglo V a. C. el teatro griego alcanzó la máxima altura posible en su desarrollo; su florecimiento comenzó con Esquilo,* cuyos dramas se enlazan por los asuntos de las fábulas heroicas con la poesía homérica; Sófocles* le dio el mayor esplendor y con Eurípides* se inició la decadencia de la época.

Atenas fue la clásica ciudad-teatro de los griegos. En un principio, los medios de que se disponía para las representaciones debieron ser muy sencillos. La tarima* era colocada ante el altar alrededor del cual danzaba el coro y acaso el ara* donde se inmolaba la víctima del sacrificio, vino a convertirse en tribuna para el actor único. Esquilo introdujo una especie de tienda, en la escena, para que el actor pudiese salir y entrar. Por lo regular, estas tiendas tenían tres puertas, colocándose más fácilmente ante ellas el tablado del comediante.

El teatro griego, fue, pues, en un principio, una modesta construcción de madera, y en ella, el espacio destinado a los espectadores no tenía otro techo que el cielo libre.

En fin, el teatro se constituyó en uno de los grandes logros culturales de los griegos; ya que este nuevo arte estuvo tan estrechamente asociado a la civilización griega que cada una de las ciudades y colonias más importantes contó con un teatro.

1.1.1.2 Roma.

“Los romanos, grandes admiradores de los griegos, establecieron sus propios “juegos oficiales” desde el año 364 a. C. pero la significación cultural que por así decirlo, presidió la evolución del teatro ateniense no tuvo lugar en Roma”².

Por el contrario, los romanos vieron en el teatro un aspecto pragmático* y político que no habían comprendido los atenienses; para los romanos, el teatro era un lugar de reunión conveniente para el entretenimiento y la ostentación*.

“Los nobles y reposados ademanes vinieron a ser sustituidos por un desatentado virtuosismo escénico, provocado por la competencia y rivalidad entre los actores, que adoptaron un grosero naturalismo, una falta de medida completamente extraña al carácter griego.

Esto debió ser causa de que las influencias que ejerció el arte escénico griego de esta época sobre los pueblos vecinos y ante todo sobre Roma, fue mucho más fuerte que si los romanos hubieran derivado su escena directamente de la época clásica.

Crear un drama con entera independencia fue cosa imposible para los romanos. Desde el siglo II construían los teatros al estilo griego; en el año 5 a. C., Pompeyo* edificó el primero de piedra.

Más tarde, usaron un telón, el auleaum, que al dar comienzo la representación descendía dentro de una cavidad situada delante del escenario. Lo mismo que en Grecia, el Teatro fue en Roma una institución atendida por el Estado; todos los ciudadanos, mujeres y niños, inclusive, tenían entrada libre.

²<http://www.monografias.com/trabaos12/histeat:shtml#teatro> (consulta 20 de junio, 2004)

Las comedias y tragedias que se representaban, escritas según los modelos griegos, fueron debidas en un principio a Ennio* y Pacuvio;* más tarde a Cicerón* y César.*

Los poetas Ennio, Plauto,* Terencio* y otros, presentaron en sus obras teatrales escenas de un agudo realismo, fiel reflejo de la vida cotidiana, en las cuales abundaban deliciosos rasgos de ingenio y comicidad. Interesante, sobre todo para el porvenir de la clase, fue el desarrollo que alcanzó en su situación el actor romano”³.

1.1.1.3 La Edad Media.

Según Roberto Monje Rivas: la falta de espacio y el celo religioso obligaron a trasladar las representaciones, cada vez más numerosas, a la plaza de la iglesia o a cualquier otro punto exterior al templo.

Desde sus orígenes, el teatro no ha tenido lugares adecuados en donde puedan realizar las presentaciones de las obras; siempre han tenido que rebuscarse por encontrar el lugar idóneo y sobre todo personaje que representen eficazmente el papel.

Sin embargo, en esta época, el drama, litúrgico a medias, continuó siendo dirigido por sacerdotes, pero ya los actores se reclutaban entre la gente del pueblo, mimos viandantes, errabundos escolares o individuos de algún gremio, los cuales hablaban la lengua de su país.

“La comedia de Adán”*, de antiguo origen francés ofrece abundancia de observaciones sobre el arte del actor y permite deducir la existencia de una escuela de actores. Con el transcurso de los siglos, los asuntos religiosos florecieron y con ello el desarrollo de los “Misterios”* quienes celebraban las

³ Monge Rivas, Roberto, **Tesis “Teatro Nacional de Bellas Artes”** Universidad de El Salvador, 1970

representaciones que duraban un día o una semana, en las plazas de los mercados o en locales cerrados.

Durante esta época, existían dos clases de escenario: la carreta escenario y el escenario simultáneo; sin embargo la Edad Media se valió usualmente de los escenarios simultáneos contiguos hasta la época del Renacimiento.

1.1.1.4 Después de la Edad Media.

El teatro pertenece a todos y debe existir para todos, conocer sus raíces y desarrollo es aproximarse a descubrir un mundo que se conoce a nivel mundial como la síntesis de todas las artes. Desde las épocas antiguas, pasando por las clásicas, hasta la época moderna no sólo funcionó como un medio de entretenimiento, sino de comunicación social, político, religioso, etc.

“Las causas de la evolución del arte dramático puede decirse que parten de 1428, año en que fueron halladas doce comedias desconocidas de Plauto, y de las representaciones que en su lengua primitiva dio Pomponio Leto* en Roma. Ya en el Renacimiento podemos observar el desarrollo moderno de las construcciones teatrales que surgirían de las Cortes principescas.

Mientras que la lucha entre el arte antiguo renaciente y el arte popular religioso había comenzado dando lugar en Inglaterra al desarrollo de las “Historias”,* mezcla de elementos originarios de las Moraldades* y de dramas del renacimiento, las cuales alcanzaron su culminación en las comedias y dramas de Shakespeare*.

En 1576, James Burbage* construyó el primer teatro de madera, barro, cal y ladrillos, y a fin de siglo su número se elevó a doce, de los cuales fueron los más

importantes: El Cisne, La Rosa, El Buey y Rojo, El Teatro de Blackfriar y el Teatro del Globo; donde se representaban las obras de Shakespeare”⁴.

La decadencia del teatro inició a partir del siglo XIV debido a que los empresarios utilizaron este arte con el único fin de obtener la mayor ganancia posible sin importarles el desarrollo del espectáculo.

1.1.2 El Salvador.

Aunque resulta muy difícil hablar de un teatro salvadoreño o que sea original, no se puede negar alguna práctica de este género, tanto a nivel de autores dramáticos como de la puesta en escena.

Hablar sobre el origen del teatro en El Salvador, significa remontarse ni más ni menos, a la conquista y colonización de América, por parte de los españoles; incluso, tomar en cuenta la época prehispánica con el aporte de los pueblos indígenas de Centroamérica en obras como el “Rabinal Achí” y el “Gueguense o Macho Ratón”, dramas ballet de Guatemala y Nicaragua respectivamente, aunque no se puede ir muy lejos por no contar con una amplia documentación acerca del teatro salvadoreño antes del siglo diecinueve.

Los dramaturgos de ese siglo practicaban el movimiento romántico; los temas y la forma estaban impregnados de esa expresión, cuya procedencia era Europa, especialmente de Francia, España y Alemania, sólo que bastante retrasados, pues cuando en los países mencionados expiraba el romanticismo, en El Salvador, estaba en su apogeo.

Fue Francisco Díaz *(1812-1845) quien escribió por primera vez un drama de contenido y forma que despertó gran interés en escritores, públicos y críticos de la época, ésta fue: “La Tragedia de Morazán”, la obra refleja los ideales

⁴ Enciclopedia Autodidáctica Jackson, “**Teatro y Cine**”, Tomo XII, Pág. 175, 1963.

políticos de ese personaje. Díaz en esta pieza demuestra mucha sensibilidad y un atinado conocimiento de los elementos básicos de un drama.

Según una Antología del Teatro en El Salvador, escrita por don Edmundo Barbero,* sobresalen como escritores dramáticos del siglo XX los siguientes: Joaquín Emilio Aragón, José Llerena, Raúl Contreras, Alberto Rivas Bonilla, Julio Alberto Martí, entre otros.

A partir de la década del cincuenta, refiere Miguel Ángel Azucena, profesor del Departamento de Letras de la Universidad de El Salvador y en la Universidad Don Bosco actualmente, surge un teatro muy novedoso en el país y aquí las influencias son bien determinadas, ya que los escritores, en su mayoría jóvenes, no pueden sustraerse a ellas. En esta nueva generación se encuentran: José Roberto Cea, Álvaro Menen Desleal, Walter Béneke, Italo López Vallecillos, Roberto Armijo, entre otros.

Con el surgimiento de esa nueva generación de escritores inclinados al teatro, las cosas cambian sustancialmente, evidenciándose un rompimiento con lo tradicional, planteándose, a partir de ellos, la nota vanguardista como un teatro existencial. Es en ese instante que esta generación comprometida plantea sus anhelos de proyección universal, en detrimento de la provincia, la aldea, el paisaje. Algunas obras como: Luz Negra, Funeral Home, Las Escenas Cumbres, Las Manos Vencidas, son algunos ejemplos de teatro Vanguardista en El Salvador.

En esta época el teatro llega también a la Universidad de El Salvador y nace en el país el Teatro Universitario; actualmente 4 universidades mantienen grupos de teatro universitario activos. Y precisamente en el mes de octubre del año 2004, se desarrolló en El salvador , el “III Festival Internacional de Teatro Universitario”.

1.2 JUSTIFICACION.

El Teatro Universitario, es un apéndice del teatro general; pero ubicado en un contexto que no se ha sabido dimensionar. Como parte del teatro en general, adolece de todos los vaivenes del mismo; tal como se ven reflejados en el apartado de los antecedentes; y por su ubicación en un contexto de intelectualidad, amerita algunas consideraciones especiales.

Entonces, hablar del Teatro Universitario, es hablar de las posibilidades de desarrollo del teatro en general, desde una perspectiva de calidad; es descubrir las potencialidades para lograr la calidad actoral; es intuir la riqueza disponible hacia la puesta en escena; es valorar el significado del teatro como una de las bellas artes: sus inmensos recursos, su fuerza de expresión, su valor como medio de expresión eficaz de sentimientos.

Lastimosamente, ésta es la dimensión que no se ha sabido apreciar por múltiples razones:

- § La razón principal es la falta de apoyo y promoción a este tipo de expresiones artísticas. Las instituciones públicas y privadas mínimamente favorecen la expansión de las expresiones artísticas en general y mucho menos las manifestaciones teatrales.
- § Otra razón quizás sea la “tradición cultural”; las personas no tienen la costumbre de asistir a representaciones teatrales. Esta característica cultural, tiende a profundizarse cada día más, ante la avasalladora presencia de la televisión, cine y de los medios de comunicación social en general.

§ Una tercera razón, en cierto modo consecuencia de las anteriores, es la carencia de verdaderos críticos teatrales, que con sus críticas cumplan la doble misión de motivar y orientar a los grupos teatrales y al público.

Intentar una aproximación hacia estas cuestiones, tratar de iniciar un cambio de actitud en “todos los actores” responsables del desarrollo del teatro en El Salvador, tratar de develar las riquezas espirituales que se derivan de la participación en el teatro (como recurso humano o como público), es una necesidad urgente para la sociedad salvadoreña y sobre todo, para la juventud ávida de nuevos horizontes.

1.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

“El arte es un mensaje, un medio de expresión, una forma de contacto y de comunicación entre los hombres, talvez anterior, incluso, al lenguaje”⁵

La iniciativa de los grupos de Teatro Universitario se ha visto limitada, muchas veces en su trayectoria, por la falta de interés y apoyo de las correspondientes autoridades.

Por otra parte, existe falta de conocimiento, de parte de la mayoría de la población salvadoreña, sobre el teatro. Esto se puede observar en las presentaciones en las que a veces hay más butacas o “bancas” vacías, que público asistente.

Por ejemplo el Teatro Luis Poma generalmente está lleno en todas sus presentaciones; pero según referencias de un integrante de un grupo de Teatro Universitario de Costa Rica que vino a participar al recién pasado “III festival Internacional de Teatro Universitario”, señalaba que cuando ellos se presentaron hubo muchas butacas vacías; luego, sentir satisfacción porque un teatro que tiene

⁵ Salvat editores, S.A., “**Historia del Arte**”, tomo I, Barcelona 1970.

un cupo para 227 personas permanece lleno en las presentaciones, no es representativo para el desarrollo del teatro en El Salvador, si se tiene en cuenta que en la capital viven 3 757,350 habitantes*⁶

Lo mismo sucede, y quizás en mayor nivel, con la ausencia de críticos, mucho más la de periodistas que sean capaces de redactar notas o reportajes con criterio en los que se expresen sus puntos de vista, para un mejor desenvolvimiento artístico de los actores. De igual forma, surge la inquietud sobre qué sucede con empresarios privados que no le apuestan al arte.

Si bien es cierto que existen empresas privadas que siempre patrocinan eventos culturales y artísticos, no se pueden mencionar empresas que apoyen, permanentemente, sin ningún interés, a un determinado grupo de Teatro Universitario.

El Salvador, en la actualidad, forma parte de los países que en siglos anteriores no le dieron al teatro la importancia debida tal como lo afirma Jorge Alberto Jiménez, “es indudable que El Salvador es el país centroamericano más indiferente a las manifestaciones artísticas particularmente las teatrales, aunque en los últimos cinco años se ha notado mayor interés por parte de las universidades y grupos independientes.”⁷

Y entonces:

¿Cuál es el estado actual del Teatro Universitario en El Salvador?

¿Su desarrollo es pleno?

¿Qué obstáculos frenan su desarrollo?

¿Cuáles son sus carencias?

¿Cómo impulsarlo?

⁶ Consulta realizada a la Dirección General de Estadísticas y Censos GIGESTIC.

⁷ Jiménez, Jorge Alberto, “**Anuario de Investigaciones 3**”, Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades, Universidad Dr. José Matías Delgado, El Salvador, C.A. 2003

El presente trabajo pretende iluminar las respuestas a éstas y algunas otras interrogantes.

1.4 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.

1.4.1 OBJETIVOS GENERALES.

- Descubrir la importancia que el Teatro Universitario tiene como medio de Expresión.
- Describir el origen y la evolución del Teatro Universitario en El Salvador, para tener una visión amplia sobre las diferentes etapas que éste ha experimentado.

1.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

- Destacar en qué el Teatro Universitario ayuda a mejorar la expresión como instrumento de comunicación en participantes, estudiantes y público espectador.
- Identificar las herramientas comunicativas que utiliza el Teatro Universitario para promover la opinión pública y la actitud crítica.
- Identificar la visión de mundo y de vida que proyecta el Teatro Universitario.
- Ponderar los niveles de identificación, imagen y autoestima que es capaz de provocar el Teatro Universitario, tanto en los participantes, estudiantes y público espectador.
- Evidenciar la trayectoria del Teatro Universitario en El Salvador; y la de los factores que han influido en su evolución.
- Identificar a los pioneros del Teatro Universitario salvadoreño y el aporte que brindaron al desarrollo de éste.

1.5 ALCANCES Y LIMITANTES.

1.5.1 ALCANCES.

- Se pretende, dentro de este trabajo, obtener conocimientos acerca de los acontecimientos por los que el Teatro Universitario ha pasado hasta la fecha.
- Dar a conocer la importancia que tiene el Teatro Universitario como Medio de expresión.
- Se presentará las diferentes etapas por las que ha pasado el Teatro Universitario y aspectos de validez que permiten que la investigación se convierta en una herramienta para el futuro comunicador, o para los aficionados y profesionales de teatro.
- Si bien es cierto el tema contiene un enfoque cultural, lo que resaltarán en el estudio serán los aspectos comunicativos y cómo el Teatro Universitario combina las diferentes formas de comunicación para lograr expresión.
- Por otra parte, son cinco las Universidades de la zona metropolitana que pertenecen a la muestra en estudio, bajo el criterio principal de que cuenten con grupos de teatro.
- La riqueza en contenido, se complementa con la inclusión de historias de vida de teatristas que narran sus experiencias.

1.5.2 LIMITANTES.

- Uno de los problemas latentes que se ha presentado en el desarrollo del proyecto es la escasa documentación acerca del Teatro Universitario en El Salvador.

1.6 ASPECTOS METODOLÓGICOS

1.6.1 Estrategia Metodológica.

En la investigación se realizó un tipo de estudio retrospectivo y de campo.

Retrospectivo: “Son aquellos en los que el investigador indaga hechos pasados complementándolos con los que van ocurriendo en el período en el que se realiza el estudio”⁸.

Esto ayudó al grupo investigador a indagar y recolectar información del teatro en El Salvador y poder así describir los momentos más representativos de su evolución, e identificar a personalidades que lleven a obtener datos de validez para la investigación y que aún no han sido documentados.

Estudio de campo, permitió estudiar el problema en el lugar de los hechos; el grupo investigador se trasladó a las salas de teatro, universidades, bibliotecas, entre otras; lo que proporcionó información con mayor precisión sobre el tema en estudio.

1.6.2 Metodología.

Para la investigación se utilizó una estrategia cualitativa; puesto que ésta permite que el investigador aparte sus perspectivas o predisposiciones personales y trate de comprender a las personas o sujetos de estudio dentro del marco de referencia de ellas mismas.

Una de las características de esta metodología es la inducción; precisamente la investigación procede de lo particular a lo general, lo que impulsa

⁸ Pérez de Galeano, Josefina, **Folleto “Lineamientos generales para elaborar y presentar trabajos de investigación científica”**

al investigador a ponerse en contacto directo con los hechos que están de la mano con el tema en estudio; así mismo, permite llegar a conclusiones generales que ayuden a comprender y conocer el origen, evolución y situación actual del Teatro Universitario en El Salvador, obteniendo así el desarrollo histórico de éste.

1.6.3 Muestra.

Los aspectos que se tomaron en cuenta para la selección de la muestra son los siguientes; todos, bajo la condición de necesarios:

- Que los centros de estudio poseyeran título de Universidad; la temática en estudio así lo exigía.
- Que contaran con la carrera de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación o afín. Esta condición buscaba destacar en el estudio un enfoque comunicacional.
- Que contara con un grupo de teatro permanente, esto para descubrir aspectos institucionales y organizativos.
- Que el grupo de teatro tuviera una trayectoria no menor de 5 años; este criterio lleva implícita la idea de que la antigüedad acumula cierta experiencia y madurez.
- Que las Universidades estuvieran dentro de la zona metropolitana; ya que son las que tienen como mínimo 20 años de brindar educación superior y por ende son más representativas.

Al tomar en cuenta los criterios anteriores, resultaron como objeto de estudio las siguientes Universidades:

- 1. Universidad de “El Salvador”**
- 2. Universidad “ José Simeón Cañas”**
- 3. Universidad “Dr. José Matías Delgado”**
- 4. Universidad “Tecnológica de El Salvador”**
- 5. Universidad “Don Bosco”**

Los sujetos de estudio a los que se les administró los instrumentos fueron:

- 25% de jóvenes universitarios con mayor trayectoria dentro de cada grupo de teatro.
- Expertos en teatro, elegidos aleatoriamente (los nombres de los especialistas en teatro se conocieron durante el desarrollo de la investigación).
- Surgió un acontecimiento coyuntural durante el desarrollo de la investigación: el “III Festival Internacional de Teatro Universitario”. Se aprovechó para hacer contacto con los grupos extranjeros; logrando información de primera mano que ha permitido formarse una mejor idea del estado, desarrollo y perspectivas del Teatro Universitario en El Salvador; una de las opiniones vertidas es que perciben al Teatro Universitario salvadoreño en comparación a los Teatros Universitarios de países Centroamericanos, con menos desarrollo.

1.6.4 Técnicas e Instrumentos.

Se tomaron en cuenta de preferencia técnicas cualitativas para facilitar el tratamiento de la información , lograr riqueza de contenido; y, por supuesto, cubrir de mejor forma los objetivos.

En la medida de lo posible se hizo uso de las siguientes técnicas y respectivos instrumentos:

- a) Técnica Delphi: “Es una variante de entrevista en profundidad que recoge las opiniones de expertos sobre temáticas cuya información no está documentada”⁹

⁹ Ibidem

Se realizó por medio de un cuestionario o guía de entrevista que sirvió al grupo investigador para conocer datos del Teatro Universitario en El Salvador y darle así validez a la investigación.

b) Historias de vida: “Esta permite conocer cómo los individuo crean y reflejan el mundo social que los rodea. En la historia de vida, una persona refiere, en un largo relato, un hecho desde su punto de vista y en sus propios términos”¹⁰.

Esto sirvió en la investigación para recopilar experiencias personales de profesionales que han participado en Teatro Universitario, enriqueciendo así la información obtenida.

¹⁰ Ibidem

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO

- EL TEATRO COMO MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA.
- LA COMUNICACIÓN Y EL TEATRO.
- MOMENTOS DEL TEATRO SALVADOREÑO.
- MANIFESTACIONES ESPECIALES DEL TEATRO EN EL SALVADOR.
- MOMENTOS DEL TEATRO UNIVERSITARIO SALVADOREÑO.
- FESTIVALES.

2.1 EL TEATRO COMO MANIFESTACIÓN ARTISTICA.

2.1.1 EL TEATRO ES ARTE.

Se acepta sin objeciones, que el teatro es arte; y se acepta también que una característica básica de todo arte, es una tendencia continua a la perfección.

La dimensión del teatro se agiganta cuando, al buscar aclarar lo que es el arte, se encuentra una definición sencilla pero con muchísimo contenido y significación que establece que: ARTE, ES TODA PRODUCCIÓN DE BELLEZA; y otra mucho más concreta y diferenciadora que establece que: ARTE, ES TODA CREACIÓN DE BELLEZA POR EL HOMBRE.

La diferencia entre los verbos “producir” y “crear” establece grados de calidad en el acto y hecho artístico; pero además, da al hombre un sitio de honor único, el de creador; porque si bien la naturaleza puede “producir” belleza definitivamente, no la puede crear; eso, la creación, es un atributo propio de Dios y el hombre, claro que, sin pretensiones ególatras.

Además, a estas creaciones humanas especiales se les reúne bajo el nombre común de LAS BELLAS ARTES.

Se habla también de ARTES PLÁSTICAS, lo que de suyo, ya indica cierta clasificación; es decir que surge de inmediato la suposición de que existen artes NO PLÁSTICAS; y así es.

Pertenecen a las “artes plásticas” aquellas creaciones que llegan a concentrarse en formas espaciales permanentes, como es el caso de la pintura, la escultura y la arquitectura.

Aquellas creaciones que por su naturaleza no son permanentes –aunque sí concretas y espaciales – no se consideran “artes plásticas”. Y éste es el caso del teatro y la danza. Ambos, presentan formas plásticas fugaces que, se van sucediendo a lo largo de la presentación artística.

Además, estas formas plásticas fugaces, necesitan uno o varios intérpretes, a través de los cuales expresarse; presentándose mediante sus cuerpos como la obra misma.

Estas dos clasificaciones tienen en común la espacialidad y se diferencian en la subsistencia: las plásticas subsisten; las no plásticas, no subsisten.

Pero además, se dan las “artes no espaciales”, como lo son la música y la poesía. La música, exige también, intérprete, una especie de intermediador entre el creador y el espectador; mientras que la poesía, no necesariamente exige intérprete o intermediador entre el autor y el espectador.

Lo anterior podría decirse que es una clasificación clásica, aunque algunos autores opinan que no pueden existir criterios definitivos para clasificar las artes, pues éstas, evolucionan y siempre son posibles nuevas formas que no encajan en determinada clasificación.

Otra cuestión posible con relación a las artes es el descubrimiento de la presencia de ciertos elementos necesarios para cumplir con los fines de belleza, perfección y propositivos, que incumben a cada arte en particular.

No debe perderse de vista, entonces, que el arte es un fenómeno complejo que posee su propia autonomía y además un ritmo histórico propio y que, desempeña su propio papel en el desarrollo de la sociedad.

Sin lugar a dudas, el arte ocupa un puesto importante o, debería ocuparlo, en la vida de las sociedades modernas.

Como complemento a esta línea de pensamiento, pero teniendo como objeto central el teatro, es que se ha seleccionado y estructurado los contenidos de los siguientes párrafos.

2.1.2 EL HECHO TEATRAL COMO HECHO HISTÓRICO.

“Desde la época de los historiadores griegos hasta la fecha, mucha teoría se ha elaborado sobre el hecho teatral; sin embargo, para este trabajo, se da preferencia a una óptica en particular, la que manifiesta que el arte requiere, para su comprensión, que los hechos sean enmarcados en la sociedad de la que es producto. En el teatro, más que en cualquier otro campo de desarrollo humano, está expresada con mayor fidelidad el alma de un pueblo y de una época, desde el momento en que su significación esencial, tanto en el contenido como en la forma, está en el desarrollo espiritual de la sociedad que lo crea.

El teatro tiene razón de ser en el yo colectivo, en los códigos de una época, un territorio, un grupo social. La historia del teatro, vista de esta manera, se liga íntimamente a la historia de la evolución de las ideas de un pueblo. La esencia del teatro es el conflicto. Sea el conflicto existencial del individuo que se debate entre el ser y el no ser, entre el dogma y la ciencia o entre el torturador y el torturado, el nacionalismo y el imperialismo, los ricos y los pobres, el placer y el dolor, en fin...

Pero también se puede apreciar la historia del teatro, desde la evolución de la técnica de la actuación y estilo dramático, tanto de los actores y actrices, como de los textos, escenografías y todas las áreas que componen el hecho teatral, sin olvidar el edificio llamado propiamente “Teatro”*.

El hecho teatral, en su esencia, es un cuerpo expresivo que reúne, en sí, una infinidad de códigos; de esta forma, marca el sentido de cualquier obra teatral, aunque ésta naciera como manifestación de un determinado grupo social, abriéndola a toda una sociedad, una época y, en el caso de los clásicos, a toda la humanidad y todos los tiempos. El teatro, como fenómeno artístico, es universal y temporal. Las técnicas nacen de las necesidades concretas de expresión. La calidad técnico-artista no se puede contemplar fuera de un contexto determinado.

Los griegos, los comediantes de la Edad Media,* Shakespeare,* Moliere*, etc., no podrían haber escrito personajes y situaciones con esa profundidad psicológica, como lo hicieron, sin contar con actores capaces de enfrentar dichas obras. Posiblemente existiera una buena escuela para actores a pesar de que Stanislavsky,* el creador del sistema de actuación, nace mucho tiempo después¹¹.

Pero ¿en qué contexto nace el teatro?

Se dice que fue la cultura griega la que dio forma y consistencia a manifestaciones espontáneas del espíritu humano: “aspiraciones religiosas, deseos de salvación frente a las potencias del mal, ansias insuperables de adivinación, disposiciones para el juego y para el amor¹²”.

El motivo inicial fue el culto a Dionisio, dios que para los griegos representaba una fuerza de la naturaleza que se manifestaba en exaltación, embriaguez y entusiasmo.

Sin embargo el teatro tiene su primer declive y casi deceso, debido a la descomposición de la sociedad grecorromana, una prueba fehaciente de que el teatro se nutre del contexto social.

¹¹ Carlos Velis, “**Las Artes Escénicas Salvadoreñas**”, 1 Edición 2002.

¹² Enciclopedia Autodidáctica Jackson, “**Teatro y Cine**”, Tomo XII, Pág. 175, 1963.

Siglo XI, es la Edad Media y el teatro recibe un nuevo impulso. La religión necesita de formas populares para entrar en la conciencia de los fieles y el clero se apoya en el teatro; al hacerlo, busca dar una divulgación fácil y certera de los contenidos dramáticos de su dogma. Se da la utilización del teatro como instrumento de comunicación eficaz para “evangelizar”.

Los atrios de las catedrales se transforman en escenarios para representar los acontecimientos religiosos narrados por los evangelios. Nace en esta época un género dramático de gran valor: los misterios.*

El auge fue tal, que las representaciones se trasladaron en carretas-escenarios hasta las plazas soleadas de los pueblos, donde se agrupaban los mas variados espectadores, que saboreaban además, las primeras expresiones de teatro cómico y de costumbre. El teatro se convirtió así en comunicación popular.

El Renacimiento* asigna una casa al teatro(como ya se mencionó en páginas anteriores) el primero, el Blackfriar, es edificado en 1576, por James Burbage, en Inglaterra, por una concesión de la reina Isabel; de ahí en adelante, todas las capitales del mundo buscan tener su teatro.

El espacio se redujo y como consecuencia se redujo el número de espectadores; pero se lograba una característica importante: atraer la atención del espectador para una mejor captación del mensaje. Sin embargo, el teatro se va volviendo élite y surgen dos corrientes, la culta y la popular, que en cierta manera han perdurado hasta la época presente.

El Renacimiento tuvo un genio único, William Shakespeare. Para muchos autores, una gran mayoría, decir Shakespeare es decirlo todo.

Porque, en su obra, se puede descubrir el espíritu religioso de su tiempo (era la época de la reforma); puede auscultarse el carácter político de su época,

tanto de Inglaterra como del ciclo romano; y puede penetrarse en el insondable mundo de las pasiones humanas, con sus Macbeth, Hamlet, Otelo, Romeo y Julieta...

En fin, “es Shakespeare quien hace la crónica viva de la historia de Inglaterra, dando desde “Juan sin Tierra” hasta “Enrique VIII” un panorama completo de la formación nacional y ofreciendo una rica galería de caracteres. En este dominio de lo histórico, se fue identificando con los problemas esenciales del pueblo, hasta alcanzar el secreto de su verdadero sentido social”¹³

Nuevamente, el teatro muestra que su principal y más prolífico anclaje, es la realidad vista desde la óptica particular de un autor y representada desde las propias “entrañas” de un específico autor.

España, aportó su Siglo de Oro, a raíz de los contrastes entre el teatro popular, el teatro de corte y el teatro religioso. La directriz popular parece la más fecunda, debido a la conformación de este sector de la población española.

“Una parte del pueblo español se enriquecía; otro sector, el más numeroso, lo formaban: los vagabundos, fruto de la riqueza, que viven alimentados a la sombra del rico, y la plebe y el hampa, donde abundaba el pícaro, pero también donde es agudo el ingenio y duras las necesidades. Esa variedad compleja, mezcla de burgueses, de trabajadores y holgazanes, da a los poetas los asuntos más variados, los cuales constituyen con los del Romancero,* el núcleo principal de una temática rica y muy pocas veces superada”¹⁴

Basta mencionar nombres tan conocidos como Pedro Calderón de la Barca,* Lope de Rueda* y Lope de Vega,* para entender el por qué del Siglo de Oro español.

¹³ Ibidem Pág. 180

¹⁴ Ibidem Pág. 182

Francia entra a la competencia y aporta el Neoclasicismo que, constituyó una especie de “imperio de la reglamentación literaria”¹⁵ creado por Boileau* (1636-1711). Fue tan fuerte el movimiento que se le atribuyen dos siglos de reinado literario.

El aporte francés hubiera quedado en pura teoría, si no hubiera tenido la aceptación y puesta en práctica de escritores como Racine*, Juan de Taille*, Moliere*.

El Neoclasicismo era como una camisa de fuerza para los escritores, coartaba mucha libertad.

Víctor Hugo* batalla contra ese absolutismo y da lugar al nacimiento de un nuevo movimiento: el Romanticismo. “El prefacio de Cromwell” (1824) sería el manifiesto que había de poner fin a los preceptos de Boileau. Desde entonces, las veinticuatro horas del día fueron desterradas del tiempo escénico, la acción tuvo duración propia y el espacio escénico dio al “lugar” su libertad”¹⁶.

Y así, la comunicación teatral se hizo plena, las significaciones se expandieron, el director tuvo muchos más “recursos”¹⁷ signícos para poner en escena las temáticas. El peso, ya no sólo estuvo en el contenido del mensaje, sino que, en la actuación y el montaje.

El movimiento teatral de nuestra época, todavía es el teatro moderno, que en cierto modo ha recogido y reflejado todo lo que ha trascendido de movimientos estéticos, filosóficos y sociales.

¹⁵ Ibidem Pág. 183

¹⁶ Ibidem Pág. 186

¹⁷ “La no exigencia de la correspondencia temporal permite aplicar metáforas, sinécdoques, anticipaciones y todos los recursos que utilizan los Medios de Comunicación Social para contar mejor las historias.”

Se nutre de la realidad, considerando que el teatro es en esencia, un género que se desarrolla tomando conciencia plena de la actualidad, la que denuncia, critica, aplaude o señala.

El teatro salvadoreño no se sustrae de los pasos evolutivos del teatro universal; claro, que con las propias características que impone el entorno cultural. “Lo primero que tenemos que despejar son tres incógnitas: Por qué, para qué y cómo se ha hecho y se hace teatro en El Salvador. En una sociedad tan atomizada y de relaciones tan complejas como la salvadoreña, las respuestas serán múltiples, pero todas con un denominador común: el desarrollo propio de la personalidad de un pueblo, en una palabra, de la salvadoreñidad”¹⁸.

La producción de obras teatrales escritas y representadas en El Salvador están inspiradas en momentos de la vida nacional. Obras como “Tras el Cristal” escrita por Santiago Nogales retrata la vida de los indigentes en El Salvador.

2.1.3 FUNCIÓN SOCIAL DEL TEATRO.

“El teatro es una de las expresiones más rotundas y decididas que tiene el hombre para influir en la sociedad. Desde sus comienzos, el teatro ha influido de tal manera sobre las masas que ha creado costumbres, maneras, modas, modos de expresarse. Es un arma tan fuerte, que ha sufrido casi sin pausas la mordaza de censores, leyes especiales, críticas religiosas, etc.

Solamente pueden explicarse estas medidas por el tipo de influencia que el teatro ejerce en los espectadores: más creíble, con más niveles de conciencia, más crítico, más humano.

Ya desarrollado y casi en su madurez, es tal el impacto que provoca, que un legislador de la talla de Solón* le dice a Tespis, que cómo no se sonroja en su

¹⁸ Carlos Velis, “**Las Artes Escénicas Salvadoreñas**”, 1 Edición 2002.

calidad de escritor e intérprete, de mentir en público. Aquí tenemos la explicación del por qué de la persecución al teatro por los elementos reaccionarios de todas las épocas.

El teatro descubre el subconsciente de la mayoría de espectadores, que al vivir de la ficción, se sienten aludidos y toman conciencia de su papel en un mundo que, según Julián Marías,* vive de la mentira”¹⁹. Es decir, en un mundo donde los esfuerzos mayoritarios de la comunicación difunden el consumismo y proveen diversiones en nada cuestionadoras de los problemas sociales; el teatro, crea conciencia, provoca reflexión y toma de posiciones.

“Un público está formado por elementos heterogéneos con distintas cualidades; unos con virtudes, otros con vicios; éstos, liberales, intransigentes aquellos; pero, ante la emoción estética, se funden en un solo espíritu, al lado de la bondad y en contra de la injusticia. Las excepciones no cuentan ante el número general. Cuando esto no sucede, es que ha fallado el espectáculo. También como aclaración hay que decir, que de los tres elementos básicos que forman el teatro: autor, intérprete y público, éste último es el más importante, tan importante que le descubre al autor y al actor defectos y cualidades que ellos mismos no han visto”²⁰

Tal como sucede en el cine, aunque con menos espectacularidad, pero sí con mayor realismo, cada espectador, al tratar de “descifrar” el relato, “cifra” el suyo propio, con base en su percepción personal y experiencia y con base a los niveles de “identificación y proyección”²¹ a que todo el montaje de la obra lo ha inducido.

¹⁹ Edmundo Barbero, “**Crónicas**”. 1 Edición. 1972.

²⁰ Ibidem

²¹ “Dos fenómenos psicológicos que se dan en todo espectador, con mayor o menor intensidad según la historia.

Identificación: el espectador se ubica y toma el papel del actor. Proyección: el espectador toma rasgos de la historia aplicándolos a su propia vida”

En el apartado 2.1 que se refiere al “desarrollo histórico” puede descubrirse que el teatro, desde su nacimiento fue el reflejo de una época o de un estado cultural.

También puede descubrirse que no hace falta la plena intencionalidad para que el teatro impulse al espectador a reflexionar sobre la propia o ajena realidad, sea esta personal, social, política, económica, escatológica, histórica, etc.

Es que los elementos que confluyen en el hecho teatral (el tema, los actores, la escenografía, el montaje...) son tan expresivos que es imposible que quede ni siquiera un espectador sin ser tocado, por uno, dos, tres, cuatro de los elementos básicos; o por la combinación de ellos, provocando en él múltiples y variadas reacciones y respuestas.

Los temas, merecen una reflexión especial porque son producto del contexto y, en ese sentido, todos tienen su grandeza y, por el tema, la función social, adquiere perfiles insospechados.

2.1.4 LA OBRA TEATRAL.

Cuando el espectador, cómodo en su butaca, aplaude emocionado o se aburre sin piedad, se ha arribado a la última etapa de un exigente, especializado y largo proceso: es la puesta en escena o el montaje de la obra.

El Director asume, desde el inicio, toda la responsabilidad. Es un trabajo especializado que exige profesionalismo en el arte teatral y mucha creatividad. Es, nada menos, que el mediador entre la obra escrita y la obra representada.

Todo inicia con procesos de selección: debe seleccionarse la obra y luego seleccionar el elenco. Aquí el director tiene una visión de conjunto de toda la obra

y visiones parciales sobre ambientación, interpretación, partición de la obra en actos, etc.

Sin lugar a dudas un punto de partida crucial que puede traducirse en aplausos o abucheos, al final del proceso.

Luego viene un largo proceso de ensayos y afinamiento de interpretaciones, significaciones y ambientaciones. Aquí se complementa la visión del Director con la experiencia y capacidad actoral de los integrantes del elenco.

La última etapa, es la de la cosecha: la representación ante ávidos espectadores. El montaje o la puesta en escena de una obra en el teatro significa para el Director saber ajustar y combinar diferentes elementos en orden al logro de una expresión propia, original; pues en el teatro confluyen movimientos, ritmos, armonías y sentimientos.

La puesta en escena es quizás el centro de la creación teatral, en el entendido de que no se trata simplemente de representar un texto; sino de lograr un espectáculo que, ante todo, sea estéticamente bello, rebozante de ritmo y sobre todo, que provoque las sensaciones del espectador.

Cada elemento que interviene en el teatro, es un amplio campo de estudio. Algunos de esos elementos se destacan en los siguientes apartados.

2.1.5 LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA.

“Virgilio Ariel Rivera considera tres elementos que constituyen la forma del drama general: la estructura de planteamiento, desarrollo y conclusión, la dinámica dramática y el movimiento dramático.

1- La estructura de planteamiento, desarrollo y conclusión, que requiere, entre otras cosas, de una motivación para contar una historia en la que se incluyan:

- Un tema de interés universal, social o individual, conocido o nuevo;
- Una historia real o fantástica, corta o larga, de final feliz o infeliz;
- Un conflicto de individuo, de grupos o de masas;
- Un personaje ordinario o extraordinario;
- Un hecho real actual o del pasado;
- Una fantasía propia o ajena, extraordinaria o simple;
- Una idea nueva e inoperante o ya conocida y aceptada.

En general, podemos decir que toda obra dramática consta de tres momentos: en el primero se plantea el problema; en el segundo, se desarrolla el nudo de la acción y, por último, ocurre un clímax y una solución o desenlace, estos elementos pueden darse o no en forma lineal; pero siempre con un mensaje para el espectador que, según Ariel Rivera (1989), puede ser una toma de conciencia de tres diferentes tipos:

- a) De orden espiritual (en la tragedia).
- b) De orden individual (en la pieza)
- c) De orden social (en cualquiera de los otros géneros)

2- La dinámica dramática, supeditada al mecanismo de apreciación, expectativa y acción interna, lo cual se refiere propiamente a la reacción en el público a una acción que se presenta en escena. En este sentido, el espectador participa de manera interpretativa, primero interesándose en la problemática planteada; luego, involucrándose y criticando la acción; por último, emitiendo un juicio de valor. Todo este proceso aumenta su acervo de conocimientos y experiencias y lo sitúa como testigo de los acontecimientos.

3- Movimiento dramático. La idea del arte dramático es mostrar el orden y las diferentes maneras que tiene el hombre de desordenar el mundo y ordenarlo de nuevo, de acuerdo con las circunstancias.

Así mismo, en toda obra dramática encontramos otros elementos, como las escenas “bajas y altas”. De acuerdo con la secuencia que sigan, se creará un ritmo diferente, dependiendo de su intención y de los espacios que consideren necesarios, para que el espectador reflexione y comprenda la acción presentada y el sentido de la misma”²².

2.1.6 TRAMA, LENGUAJE Y AMBIENTACIÓN.

2.1.6.1 Trama.

“La trama es uno de los elementos más importantes de la literatura dramática. Es la manera en que cada autor “teje” las situaciones de que está compuesta una historia para darle sentido como una nueva realidad que sólo es posible al representarse. La forma en que el autor dispone estas situaciones es completamente extra cotidiana, puesto que el manejo del tiempo escénico nada tiene que ver con el tiempo real, y la interacción de los personajes, acciones y hechos sólo es comprensible en un plano dramático.

Así, el Director, apoyándose en la trama propuesta por el autor de la obra, puede crear su propia trama, pues el teatro es una forma especial de narrar dividiendo la obra en escenas.

2.1.6.2 Lenguaje.

Otro elemento de suma importancia es el lenguaje, el cual debe subordinarse a la trama, al ritmo y al tipo de historia que se desea contar.

²² Virgilio Ariel Rivera, “**La Composición Dramática**”, Estructura y Cánones.

Los diálogos deben informar al espectador acerca de lo que sucede en el escenario y capturar la atención del público”²³. Debe tener presente que el actor no es un simple recitador.

Por otra parte en el teatro, hay dos tipos de lenguaje bien diferenciados: el del cuerpo y el hablado; pero que se complementan en el logro de un objetivo común: que el mensaje de la obra quede claro o por lo menos motive a la reflexión, y/o a la acción.

Según opinión de algunos autores, sobre el escenario, que es primariamente un espacio que llenar y un lugar donde acontece algo, el lenguaje de las palabras debe ceder el puesto al lenguaje de los signos, por su acción inmediata sobre el espectador, debido a su objetivo y a su más universal interpretación.

El campo kinésico o de la comunicación no verbal, que se aborda en los apartados sobre comunicación; es aquí, además de importante, muy interesante.

2.1.6.3 Ambientación.

“La puesta en escena es lo que realmente da vida al teatro y lo convierte en un arte vivo y rico en significados que varían según el estilo de dirección, así como de una época a otra.

Cada uno de los elementos que intervienen en la puesta en escena pueden considerarse un código; por tanto, se convierte en una “pluralidad de códigos”. Estos elementos pueden considerarse, junto con el gesto, la mímica y los movimientos, elementos paraverbales o paralingüísticos.

²³ Antonio Prieto Stambaugh, Yolanda Muñoz González, “**El Teatro como Vehículo de la Comunicación**”, 1 Edición, Marzo 1992.

En el estudio del teatro, señala Eco, no pueden ignorarse estos elementos, ya que se trata de "técnicas de aclaración de lo codificado y son formidables instrumentos para la articulación de la simulación".

Uno de ellos es la escenografía que cumple la función semántica de ubicar al espectador en un tiempo y en un espacio específico, no solo físicos, sino también psicológicos. Cada objeto que se encuentra en la escenografía debe, en todo caso, no sólo tener una función de ubicación sino también dramática: habla de la situación psicológica de los actores y, al mismo tiempo, está ahí para apoyar las acciones y las emociones del actor.

El actor debe establecer una relación muy estrecha con el escenario, tal como lo afirma Stanislavski "la relación que el actor establezca con el escenario determina la intensidad y la credibilidad de su actuación, pues de su compenetración con el entorno escénico depende que evoque adecuadamente los sentimientos de su personaje"²⁴.

La escenografía proporciona, en cierto modo, una ambientación general, que algunas veces dificulta su adecuación a escenas específicas. En ese sentido, también son elementos específicos de ambientación: el vestuario, el maquillaje y los pequeños pero específicos detalles que son indispensables para determinados actos: unas rosas, un florero, una silla en una posición especial, un reloj, unos aretes, un cuchillo, un arma, etc.

²⁴ Ibidem

2.2 LA COMUNICACIÓN Y EL TEATRO

2.2.1 EL TEATRO ES COMUNICACIÓN.

Toda representación teatral es comunicación; pero, no todo acto de comunicación es teatro.

Un concepto sencillo de comunicación establece que, COMUNICAR ES PONER EN COMÚN; y otra definición un tanto filosófica, establece que, COMUNICACIÓN ES COMUNIÓN (común unión). En ambas acepciones subyace un principio básico, que toda comunicación tiene un propósito, que siempre nos comunicamos con alguna intención, para lograr algún objetivo.

En el teatro, estos supuestos se hacen evidentes. Todo montaje es una propuesta que trata de ponerse en común y que por la naturaleza de los recursos teatrales logra una profunda unión entre el espectador, la obra y el elenco.

Por otra parte, la consumación del propósito se garantiza por la naturaleza presencial del espectáculo. Hay presencia real de actores y un espacio pensado y adecuado para un fin; y hay presencia real de espectadores. Los propósitos de ambos se refuerzan dejando siempre en el ambiente, un mensaje, una reflexión.

Pero debe agregarse algo más; según los teóricos de la comunicación, la mejor comunicación, la más completa, la más eficaz, la “verdadera” comunicación se da cuando emisor y receptor están “cara a cara”, uno frente a otro, captando al máximo, no sólo las palabras, sino además, la ilimitada gama de expresiones corporales que acompañan la emisión de un mensaje.

Es tan significativo el aporte de la expresión corporal para la comprensión de un mensaje, que algunos autores lo grafican diciendo que “las palabras son

los últimos recursos que utiliza el ser humano cuando ya no puede comunicarse de otras maneras”.

Pero en una comunicación común y corriente, las expresiones corporales, generalmente son espontáneas. Y sin embargo hacen un gran aporte al éxito de una comunicación; ¿qué magnitud tendrá este aporte en el teatro?

En el teatro, la expresión corporal es aprendida, es una disciplina, es completamente indispensable y poderoso en el lenguaje teatral.

Sin lugar a dudas, estas características, especialmente propias del teatro, le adjudican la categoría de medio eficaz y eficiente para el mejor logro de cualquier propósito comunicativo.

Pero el teatro, como comunicación, también comparte muchos más conceptos tratados y desarrollados en el campo de la comunicación, claro que adecuándolos a su propia naturaleza e identidad.

Algunos de esos conceptos se “tocan” en los apartados siguientes.

2.2.2 SIGNO, SEÑAL, SIMBOLO.

“Aunque en el teatro occidental el mayor peso de la representación está en el discurso hablado, vale la pena revisar otros aspectos del lenguaje teatral, con el fin de encontrar el camino para explotar al máximo todas sus posibilidades artísticas, expresivas y comunicativas.

Al participar, como actores y espectadores, de un mundo ajeno y hacerlo propio, se da el proceso de comunicación: un emisor (actor) trasmite un mensaje a un receptor (espectador) acerca de su experiencia y, al compartir ambos esta misma experiencia, se logra el fenómeno comunicativo, en donde el que

comprende establece una comunicación entre ambos mundos; entiende el contenido objetivo de lo transmitido en cuanto se aplica la tradición a sí mismo y a su situación”²⁵

Todo lo que está en escena afecta, en primera instancia, a los sentidos, y más tarde se transforma en elementos que se racionalizan y pueden entenderse como símbolos, signos y señales que forman el mensaje de una representación.

“Según Edmund Leach, es necesario hacer la distinción de estos tres conceptos:

- 1- Símbolo. Un símbolo se presenta cuando dos elementos pertenecientes a contextos culturales diferentes se relacionan”²⁶. O dicho de otra manera, el símbolo se da cuando se logra establecer una relación fuerte y evocadora entre elementos (personas, fenómenos, conceptos, “detalles”, etc.) que en otras circunstancias no las tendrían.

La “bandera”, un retazo de tela con un diseño específico, es un “símbolo patrio”. Y la relación, con la patria es fuerte, y, el poder evocador, mucho más fuerte, al grado de provocar sentimientos diferentes como nostalgia, añoranza o...frustración.

Muchos de los personajes de obras de teatro (protagónicos o no) llegan a convertirse en símbolos que evocan comportamientos, virtudes, sacrificios, maldades, etc.

- 2- “Signo. Un signo existe cuando dos elementos del mismo contexto se relacionan”²⁷.

²⁵ Antonio Prieto Stambaugh, Yolanda Muñoz González, “El Teatro como Vehículo de la Comunicación”, 1 Edición, Marzo 1992.

²⁶ Ibidem

²⁷ Ibidem

Del signo existen estudios teóricos extensos. Se les asigna dos componentes básicos: el significante y el significado.

El significante es como el “vehículo” donde se “monta” y envía el significado. Esto indica que un mismo significado puede utilizar muchísimos significantes.

El significado, es la idea que se quiere comunicar y como tal, puede asegurarse, que siempre es inmaterial, abstracto.

Los signos son de uso constante en cualquier acto de comunicación y, por tanto, lo son en el teatro. Lo que hace el teatro es aportar significantes especiales, además de los de uso cotidiano. Así, las expresiones corporales, el maquillaje, los vestuarios, las entonaciones, los tonos de voz, se convierten en significantes con propósito, que dan mucho más fuerza y profundidad al significado, potenciando la eficacia de la comunicación.

3- “Señal. Se da cuando dos elementos se relacionan mecánica y automáticamente.

Todos los animales, incluido el hombre, en todo momento responden a una gran variedad de señales”²⁸.

Así, el humo, se asocia inmediatamente con el fuego; es decir que esa relación se expresa, en la práctica, diciendo que “el humo es señal de fuego”.

El teatro aprovecha, al máximo, estas posibilidades comunicativas, mas que todo como comunicación no verbal. Un gesto, puede ser señal de

²⁸ Ibidem

peligro, de sufrimiento, de tristeza, angustia; o bien, desaprobación, desacuerdo, negación o aprobación.

Las señales, los símbolos y signos son acciones expresivas cuya función comunicativa es decir algo sobre el estado de las cosas tal y como se encuentran; o bien, pretenden alterarlas por medios metafóricos, como las ideas que se expresan a través del habla. Esas acciones también se refieren a gestos y conductas en general que ayudan a elaborar un mensaje.

Las relaciones metafóricas son parte esencial de la representación teatral: un hombre, el lector, se convierte en símbolo de otro hombre, de una idea, de un dios, de una lucha, de un ideal o de una miseria humana. Es entonces, la materialización de una presencia, que cobra vida por medio del actor en el marco del escenario. Se mueve, anima, es abstracción, son esos recursos metafóricos los que le confieren al teatro ese carácter móvil, gracias al cual cada espectador interpreta de diferente manera las metáforas y las hace suyas de acuerdo con su muy particular experiencia.

Aquí se aplica una serie de premisas para explicar la manera en que el teatro, como producto y proceso social, artístico y cultural, aprovecha éstas herramientas para comunicar su mensaje al público. Es un símbolo presente e inmediato, y ésta característica lo hace diferente del resto de los símbolos creados en el arte.

Las relaciones metafóricas que se dan en el teatro hacen posible provocar una respuesta interpretativa en el público, gracias a la cual se genera un proceso de comunicación durante la representación. Para lograrlo, el teatro se vale de la fusión de una serie de elementos como la música, la danza y el texto de la obra. Todo esto forma un código específico para cada representación, de acuerdo con el énfasis que se desee dar a un determinado elemento para cumplir el objetivo comunicativo de la obra.

2.2.3 LA EXPRESIÓN CORPORAL.

“Es un tipo de comunicación constante y omnipresente. En un intercambio lingüístico, la mayor significación no la dan las palabras, sino la totalidad de la expresión corporal: significa la mirada, significa el brillo de los ojos, significan los gestos, significa la mímica, significa el rubor de la piel; en resumen, significa mucho más la expresión corporal que la expresión lingüística.

A. Mehrabian (1972), tras estudiar numerosas situaciones de comunicación, llegó a la conclusión de que el 55% de la comprensión viene de la expresión del rostro; el 38%, de la forma en que se pronuncian las palabras y sólo un 7%, del sentido de las palabras”²⁹.

Es importante, entonces, que se esté consciente de cómo una expresión puede ser interpretada por la audiencia. La comunicación no verbal es parte importante del sistema de comunicación humano, genera percepciones y puede resultar una herramienta que, bien utilizada, será de gran ayuda.

Los estados de ánimo se expresan por medio de gestos que muchas veces se descuidan y hablan a la audiencia por nosotros.

La comunicación no verbal puede dar o restar credibilidad al emisor en cuestión, tiene la facilidad de sustituir, apoyar u oponerse al mensaje que se quiere dar.

El actor debe ponerse en el lugar de la audiencia, si él se siente incómodo, nervioso o no le presta demasiada importancia a la audiencia, la audiencia se sentirá de la misma manera; es decir, se dará cuenta que no es importante para el

²⁹ Citado en la página 108 del libro “**El Lenguaje del Cuerpo y la Comunicación Corporal**”, Ediciones DEUSTO, S.A., España, 1992.

actor y por la misma razón se desanimará y no se encontrará en disposición de participar. En cambio, cuando un actor habla con ánimo, entusiasmo y seguridad, la audiencia replica el estado de ánimo y será participativa.

Es de suma importancia poner énfasis en que hasta una presentación excelente puede ser mal percibida cuando uno de los actores no está bien preparado. Éste debe estar motivado y gustar de su personaje.

La cara debe reflejar el mensaje que se quiere emitir y no abusar de los gestos, lo más recomendable es una gesticulación de acuerdo a la situación que se está presentando. Con medida este recurso o herramienta será de mucha utilidad para emitir un buen mensaje y obtener una respuesta.

La expresión corporal es un privilegio del ser humano, quien debe esforzarse por conocer esa dimensión de la personalidad.

Y si bien es importante para una persona común y corriente conocer sus posibilidades y habilidades de expresión corporal; con mucha mayor razón lo será para un actor teatral conocer sus posibilidades, alcances y limitaciones en el campo de la actuación.

Habrán expresiones corporales casi innatas (aunque mínimas); pero la gran mayoría, son aprendidas en el entorno social; y las teatrales, serán aprendidas, estilizadas y adecuadas, según el tipo de actuación exigida por la obra y el director; y demostradas según el profesionalismo del actor.

El aforismo “Conócete a Ti mismo” cobra aquí gran relevancia; aunque no basta con conocerse, pues son necesarios tres procesos que se pueden enunciar sencillamente así:

1. Conocimiento de sí;
2. Control de sí, y
3. Dominio de sí.

El desarrollo de la auto expresión es un proceso que requiere estudio, disciplina, constancia, ensayo, voluntad.

Además, debe trabajarse y profundizar sobre cuatro aspectos:

- a) Toma de conciencia (darse cuenta de lo que sucede, de en qué momento se está, de la importancia del rol actoral que le toca desempeñar).
- b) La espontaneidad (debe nacer desde lo más profundo del ser, además debe actuarse por libre voluntad y tener presente, que actuar, no es sinónimo de fingir).
- c) La creatividad (que va de la mano con la identidad y actuación personal, con la originalidad, con el profesionalismo).
- d) Las relaciones con lo otro y con los otros (practicar la empatía, sentir y vivir su papel, dar al espectador su sitio, actuando en función de él).

2.2.4 LA KINESIS: UN ENFOQUE SOBRE LA COMUNICACIÓN NO VERBAL.

“La kinesis es un enfoque que trata de las expresiones corporales (gesto, mímica, posturas, movimientos, etc.) en lo que tienen de significativo para las relaciones interpersonales. Dicho de otro modo, aborda los comportamientos corporales como elementos expresivos dentro del proceso de comunicación.

La kinética o kinésica, es una especie de “lingüística corporal”, en la cual, cada acción se encamina para decir algo, a significar.

Fue el investigador Birdwhistel quien realmente impulsó la kinesis, ya que analizó el lenguaje del cuerpo como los kinos, es decir, movimientos muy elementales que son la base de un movimiento específico; así un conjunto de kinos forma un kinema, que equivale en lingüística al fonema. Al combinarse varios kinemas se forman los kinomorfemas, que en lingüística equivalen a los morfemas. Birdwhistel apunta que existen tres campos diferentes de estudio de la kinética:

- 1- Prekinética, que se refiere a los determinantes fisiológicos de los movimientos.
- 2- Microkinética, es el análisis de los movimientos expresivos a partir del concepto kinemas.
- 3- Kinética social, se refiere a la cuestión cultural de los gestos, mímica y posturas; es decir, su significado y su función en una cultura determinada.

En cuanto a la kinética social, Birdwhistel apunta que ningún movimiento corporal puede interpretarse correctamente si no se considera el contexto del cual proviene, a nivel cultural o secuencial, como en el caso de la lingüística.

El valor de estos estudios sobre la kinesis radica en el enfoque estructuralista con que se realizaron, aunque a la vez limita su interpretación dado que asimila totalmente al signo lingüístico, y éste último es eminentemente arbitrario, mientras que los movimientos muchas veces son inconscientes.

Sin embargo, su categorización resulta útil para determinar cuál es la función de los movimientos en el proceso de comunicación, sobre todo en el caso del teatro, donde cada gesto es un signo que forma parte del lenguaje teatral global.

El teatro del encuentro utiliza con gran intensidad todos los significantes kinéticos para expresar su mensaje y, de hecho, el valor de sus trabajos radica en el manejo innovador de dichos significantes, los cuales son:

a) Indicios. Son los pequeños gestos o movimientos corporales conscientes o inconscientes, innatos o aprendidos que denotan un estado anímico (cólera, alegría, tristeza, vergüenza, etc.)

Dominique Picard señala: “La expresión del rostro es más reveladora del carácter específico de la emoción, mientras que la postura indica el grado de un estado emotivo”.

Para quien practica el teatro, conocer las posibilidades de su rostro y de su cuerpo se convierte en una meta que le permitirá no sólo expresar emociones para los demás, sino expresárselas así mismo con la intensidad necesaria como para hacerlas verosímiles. Este trabajo con el cuerpo y con la expresividad es la base del trabajo de todos los directores y teóricos del siglo XX a partir de Stanislavski, quien pone especial atención en el trabajo del actor, y considera que debe ser un intérprete de una realidad más que un actor que sólo actúa sin sentir verdaderamente y con autenticidad su papel.

En cuanto al rostro, lo más significativo es, según varios estudiosos, la mirada. Sin embargo, aunque de alguna manera las asociaciones de algunos gestos con ciertas emociones pueden catalogarse como indicios, en realidad cada emoción particular está asociada con un gesto y sólo con éste.

Algunos indicios pueden ser universales y fácilmente identificables, como la risa, que es primordialmente innata y se asocia con la alegría. Sin embargo, una gran cantidad de gestos deben aprenderse e incluso pueden considerarse característicos de una cultura, la cual también puede influir en la manera en que uno ríe.

El actor debe conocer profundamente todos estos factores de expresión con el fin de lograr verdaderamente una relación comunicativa con su público. Un actor debe comprender cabalmente y con plenitud los alcances de su propio cuerpo: ésta es la base de la teoría teatral que originó la investigación a fondo de los mecanismos no verbales que permiten a una persona provocar en otra una emoción quizá evocadora, pero siempre a través del arte de comunicar con el cuerpo, con el ser del arte teatral.

b) Símbolos. Un símbolo se refiere a un nexo cultural y arbitrario en el que dos sucesos u objetos pertenecientes a distintos contextos logran asociarse para dar una imagen determinada. El indicio es espontáneo y el símbolo requiere un trabajo intelectual para su elaboración e interpretación.

c) Signos. Los signos kinéticos tienen siempre como fin transmitir un mensaje al interlocutor por medio del lenguaje corporal. El teatro en sí es un signo.

Puesto que es un elemento primario de una representación, el mismo cuerpo humano deja de convertirse en cosa para convertirse en un signo cuyos significantes son el lugar, el tiempo en el que se mueve y la manera en que lo hace”³⁰.

Vale la pena agregar un “significante” más a esta lista; se les llama emblemas. “Los emblemas son gestos culturales codificados. Su definición fue dada por Efron (1941), Ekman y Friesen (1969) y Morris (1977)”³¹

³⁰ Antonio Prieto Stambaugh, Yolanda Muñoz González, “**El Teatro como Vehículo de la Comunicación**”, 1 Edición, Marzo 1992.

³¹ Citado en la página 108 del libro “**El Lenguaje del Cuerpo y la Comunicación Corporal**”, Ediciones DEUSTO, S.A., España, 1992.

El hecho de que sean culturales y codificados, convierte a esos gestos en verdaderos mensajes; y como tales, tendrán que ser emitidos voluntaria y deliberadamente.

De lo dicho hasta acá sobre los EMBLEMAS cabe destacar dos características: la primera que no son gestos expresivos espontáneos y por tanto, no están relacionados con emociones, como una sonrisa, un suspiro o un encogimiento de hombros. La segunda característica es que su sentido su (significado) es conocido de antemano por el emisor, el receptor y el grupo cultural de ambos; es decir que existe una codificación, como la de los signos lingüísticos.

Son emblemas: la inclinación repetida de la cabeza de arriba abajo, que se traduce en “SÍ”; el ponerse en dedo índice delante de la boca, para indicar “SILENCIO”; colocarse el dedo índice en la sien y moverlo haciendo círculos, para significar que alguien “ESTÁ LOCO”.

Pero hay que dar importancia a lo de “grupo cultural” porque los significados de los emblemas en nada son universales; y por el contrario, su uso irreflexivo puede distorsionar el mensaje, provocando lo que en comunicación se conoce como “RUIDO” o “INTERFERENCIA”.

Por ejemplo, “hacer un círculo con el pulgar y el índice significa en los Estados Unidos, perfecto, OK; en Francia, cero, nulo, sin valor; alrededor del Mediterráneo, homosexual u ojeté; en el Japón, el dinero”³².

“Ekman (1972) demostró fácilmente la parte de cultura en los emblemas con el ejemplo del gesto del suicidio. En occidente, se apoyan uno o dos dedos sobre la sien; en Nueva Guinea, se pone, la mano abierta sobre la garganta y, en Japón, el puño en el estómago. Esto es así porque se imita la forma típica y mayoritaria de suicidio, que se hace en occidente con un revolver; en Nueva

³² Ibidem

Guinea, estrangulándose y, en el Japón, abriéndose el vientre(sepuku o harakiri)”³³

Hay emblemas que evolucionan con la tecnología. Así, para indicar que nos llaman por teléfono, en algunos países, con poco avance tecnológico, pueda que todavía se haga el gesto de girar la manivela de llamada antes de llevar la mano a la oreja; en otros países, donde el modernismo ya impera, se hace el gesto de marcar el número girando el índice, imitando el movimiento del disco de marcación.

Los ejemplos citados evidencian el uso que el teatro puede hacer o hace, en la práctica, de los contenidos de los estudios kinéticos.

2.2.5 LOS ELEMENTOS DEL PROCESO DE COMUNICACIÓN EN EL TEATRO

Entre los medios de expresión más antiguos que existen está el teatro. Desde la antigüedad éste era utilizado como medio de comunicación de intereses, problemas y sentimientos. El teatro fue el reflejo de la sociedad en la que se vivía y, por supuesto, sigue siendo de en la que se vive.

Esta característica que acompañó al teatro desde su nacimiento, como es su arraigo en la realidad y en la actualidad, su relación con el entorno, y su papel fundamental de representar, hacen del teatro un medio de expresión efectivo y eficaz para múltiples propósitos, variadas circunstancias e ilimitada gama de espectadores.

En el hecho teatral encontramos, bien diferenciados, pero con características propias, bien definidas, los elementos que teóricamente se asignan a todo proceso de comunicación.

³³ Ibidem, Pág. 189

Cada uno de ellos aporta al proceso una riqueza de significado que rebasa toda imaginación. A continuación algunas consideraciones mínimas al respecto:

- El Emisor: lo constituyen los actores. Se dice que el actor es un ser que lleva en sí todos los valores que delimitan el teatro, por ser su intérprete directo. Su característica básica es ser expresivo por excelencia. Expresivo en todo el sentido de la palabra y con todo su ser: su mirada, sus movimientos, su voz, su porte, su mímica, sus silencios, etc.

En función de su expresión artística está toda su cultura, su conocimiento y saber. Es también un técnico de la expresión, porque manifiesta las más variadas emociones con su ser físico y mejor dicho aún, con su ser psicofísico.

Sus códigos son más estéticos que lingüísticos; así lo exige su interpretación, su actuación. Son determinantes: el maquillaje, la gesticulación, la mímica, el vestuario, la escenografía, la entonación; las palabras, si bien a veces son imprescindibles, muchas veces no lo son.

- El Receptor: es el espectador, el público que, en un momento determinado, vibra al unísono, deja escapar sus sentimientos más íntimos, se proyecta, se identifica, llora, ríe, suspira, grita, protesta, vive el momento.

Sin lugar a dudas, es el elemento más importante del proceso, es el referente que dice si la obra fue un fracaso o un éxito; si el actor o los actores tuvieron calidad o no; si el mensaje fue bien tratado o no.

- El Mensaje: lo conforman todos los elementos que coadyuvan a la representación. Es el tema, su desarrollo, sus diálogos, su ambientación, es la interpretación y significado que proponen el director y los actores.

- Los Códigos: si bien se acepta que un proceso de comunicación es eficaz cuando existen códigos comunes entre receptor y emisor; en el caso del teatro la exigencia es menos estricta.

Se debe a que se está frente a un acto artístico, creativo, donde se involucran inmensa cantidad de códigos: literarios, artísticos, estéticos, kinésicos, lingüísticos, etc.; en los cuales, el significado no depende tanto de la identidad de códigos, sino de la interpretación de ambas partes, emisor y receptor.

Por otra parte, los códigos que más impactan en un hecho teatral son aquellos de interpretación casi universal, como son las expresiones psicofísicas.

Esto explica, en parte, por qué el teatro es para todo público, popular o culto, infantil o adulto, mujer u hombre, capacitado o limitado: a todos impacta el mensaje.

- El Canal: es audiovisual, sin equilibrio prefijado entre lo audio o lo visual; aunque ya se sabe que el canal visual es portador de muchos significados en el teatro.

En el teatro es parte importante la escenografía, el vestuario, la decoración, la ambientación y, por supuesto, que se escuche con claridad lo que dice el o los actores. Esto último, depende, en sumo grado, de la acústica* de las salas de teatro.

- El Marco de Referencia: es el contexto, el lugar específico a que hace alusión el hecho teatral y de donde ha surgido la temática, el argumento.

Y aquí, vale una explicación sobre la universalidad del teatro: su contexto, su marco de referencia es el universo, el ser humano, con todo el significado que esto connota.

- La Formación Social: es algo que está más allá del contexto, que lo envuelve y lo abarca y que está presente siempre: involucra la visión de mundo, la escala de valores, la filosofía de vida, los aspectos ideológicos.

En el hecho teatral, esta presencia es indiscutible y su acción es inevitable.

Con toda la riqueza comunicativa que se encuentra inmanente en el teatro, su uso para fines específicos es indiscutible y por supuesto más que efectiva.

El “teatro Infantil”, por ejemplo, es una experiencia de incalculables beneficios, desde dos perspectivas:

- a) Desde la perspectiva del espectador, las influencias recibidas son múltiples y poderosas, los personajes cobran vida en la imaginación infantil, se apoderan de su pensamiento y ejercen su acción modeladora.
- b) Desde la perspectiva de ser integrante del grupo teatral, la experiencia se agranda y se vuelve integral.

Hay aprendizaje y puesta en acción de valores, hay formación intelectual, hay modelaje de la personalidad: se aprende disciplina, se aprende expresión corporal y anímica, se aprende léxico, se aprende emociones, se aprende a trabajar en equipo y a ser solidario, etc.

Posteriormente, para los jóvenes, el teatro se convierte en vehículo de comunicación que los ayuda a detectar, analizar y solucionar sus diversas necesidades e intereses, lo que le sirve como base, para su formación, pero sobre todo, como un medio conducente al mejor uso del tiempo libre.

Definitivamente el teatro es una escuela que alimenta en el joven su autoestima, mejora su lectura y expresión oral en público. Es un mundo lleno de amor y de esplendor de vida, que no funciona si no se trabaja en equipo, y es lo

que primero aprenden, conllevando disciplina y responsabilidad. A través del teatro, el joven se ayuda en el desarrollo de la vida y de su ser social haciéndolo interesante no sólo por el teatro, sino por el arte, que contribuye a su formación integral.

El teatro, también ayuda al joven a comunicarse plena y libremente; sobre todo a detectar, analizar y a solucionar sus diferentes necesidades e intereses, y sirve como base de formación de un futuro hombre o mujer, pero sobre todo y muy especialmente, es un medio conducente al mejor uso del tiempo libre.

El arte es una de las mejores formas de comunicación con la gente. Sobre todo, es una herramienta ideal para superar dificultades ya que enseña a potenciar, entre otras cosas: el trabajo en equipo, la creatividad y a tener un espíritu más abierto y una actitud crítica.

Se pretende que el teatro o cualquier otra disciplina artística pueda ayudar a construir una sociedad más civilizada y comprometida con la lucha de las desigualdades en el mundo.

2.3 MOMENTOS DEL TEATRO SALVADOREÑO

2.3.1 LA COLONIA E INDEPENDENCIA (1524-1842).

“Donde la utilidad del teatro era esencialmente, instrumental. En un país colonial, de estructuras arcaicas, donde las pocas noticias de la vida cultural y artística en el resto del mundo deben haber llegado muy rezagadas, el teatro se hacía por dos razones:

- a) Por una primaria necesidad de comunicación estética, connatural en el ser humano y,
- b) Como un medio de evangelización, por parte de la iglesia hacia los indios. En cuanto a las formas propiamente indígenas, continuaron con sus danzas de carácter ritual, hieráticas* y salmódicas*, transformadas con textos impuestos por los misioneros.

2.3.2 LA CONSOLIDACIÓN DE LA NACIÓN (1842-1900).

Es el inicio de la vida independiente, donde nacen las primeras instituciones culturales. En el año de 1842 es el *“momento Alpha”*, del que habla el antropólogo Rafael Lara Martínez. Se promulga la Constitución Política de El Salvador, la primera como Nación independiente, se funda la Universidad de El Salvador, la Banda de los Supremos Poderes y se levanta el primer teatro en el centro de San Salvador, llamado La Glorieta. Un año después, el poeta Francisco Díaz escribe la primera obra nacional con autor conocido, “La Tragedia de Morazán”. Las compañías de opera, venidas de Europa y México nos visitan a menudo. Ya hay referencias de actores salvadoreños, como los hermanos Cáceres y otros que representaban “pantomimas”* y “petipiezas”* entre los entreactos de las funciones de acróbatas, realizadas en casas solariegas.

2.3.3 EL TEATRO CAFETALERO (1900-1932).

Las democracias neoseculares, más parecidas a la autocracia* y la plutocracia*, plantean una necesidad de diversión e, inclusive, una preferencia estética. Su inclinación por lo europeo, junto con las visitas constantes que nos hacían las compañías itinerantes, llegaron a conformar un movimiento teatral un tanto movedizo; sin embargo sirvieron de estímulo al surgimiento de dramaturgos, con sabor a Víctor Hugo,* Echegaray* y Benavente*. La primera escuela de actuación de nuestros inquietos connacionales, entre los que podemos mencionar a Paco y Ricardo Loucel y a Rene Alfonso Lacayo, fue su participación en pequeños papeles llamados “Partiquines”, junto a las divas y los histriones de la apoca, Virginia Fábregas y María Teresa Montoya, Sara García, Andrés Soler y otros más (éstos últimos, actores mexicanos de fama internacional). Esta etapa llega hasta la fundación de la primera Escuela de Prácticas Escénicas, a cargo de uno de estos maestros itinerantes, don Gerardo de Nieva.

2.3.4 EL COSTUMBRISMO (1932-1950).

Maximiliano Hernández Martínez, el tristemente célebre dictador etnocida, con la mordaza que impuso a toda expresión popular, intentó silenciar la cultura nacional y, por consiguiente el incipiente desarrollo del teatro. Introdujo el cine como consumo masivo. Los actores de ese tiempo tuvieron que luchar por mantener vivo el derecho a soñar. Figuras como Gerardo de Nieva, José Llerena y Paco García, continuaron con su labor, en los pocos espacios que podían quitar al cine, aún en los hermosos teatros nacionales, a la sazón convertidos en salas de proyección de películas.

2.3.5 LA MODERNIDAD (1950-1970).

Un intento muy valioso de establecer un espacio propicio para el creador, llevó a los gobiernos posteriores a la dictadura, a la creación de la Dirección General de Bellas Artes. En su escuela de Actuación y el Elenco estable, se formó toda una generación de actores y dramaturgos, que aún, hoy en día, mantienen viva la pasión por el teatro. El Teatro Universitario vino a propiciar una fuente muy rica de experiencia.

La venida al país de personalidades como Edmundo Barbero,* Fernando Torre Lapham* y André Jean Moreau,* entre otros, le dio un indudable apoyo al renacimiento teatral, después de dos décadas de oscurantismo. Gracias a ellos conocimos las nuevas corrientes del teatro mundial. En el maltrecho escenario del Teatro Nacional, adecuado para proyecciones cinematográficas, con más acústica de la calle que de los actores, lo mismo que en las salas improvisadas de la universidad, escuelas e iglesias, se representó el existencialismo, el absurdo, el documento, etc.

2.3.6 EL TEATRO INDEPENDIENTE (1970-1980).

Con el intento de modernización del estado y siguiendo los paradigmas japoneses, se funda el Bachillerato en Artes. Durante la primera década, la Escuela de Artes Escénicas formó a un grupo de teatristas con un nivel técnico teatral, acorde con las exigencias internacionales, lo cual produjo grupos de teatro independientes, entre los que estaban: el grupo Sol del Río 32, TGI, quienes entran en el panorama teatral con mucha fuerza e influyen en las formas y estilos, tanto de actuación como de dramaturgia de la época. Penetran en el país las corrientes latinoamericanas de Enrique Buenaventura* y Augusto Boal,* lo mismo que las europeas de Brecht, Grotowsky* y la pantomima de Marceau*. La tendencia de esos años fue hacia la opción política, tanto a nivel individual como teatral. Eran años en que la crisis social deviene en la guerra.

2.3.7 LA DECODIFICACIÓN (1980-1990).

En esos duros años de guerra civil, a los teatristas les tocó representar la realidad, decodificarla y dar una explicación, a la vez que lanzar un SOS a los valores de la vida. Así se vio un trabajo de aliento, de distensión y, en algunos casos, de cuestionamiento en cuanto a nuestro papel en la búsqueda de la hermandad entre salvadoreños, dolorosamente perdida”³⁴.

En ese período tanto teatristas como muchos grupos de teatro trataban de aclarar a las audiencias el por qué de la guerra, las razones de uno y otro bando para participar en ella y por supuesto las consecuencias a nivel social de esa situación.

³⁴ Carlos Velis, “**Las Artes Escénicas Salvadoreñas**”, 1 Edición 2002

2.3.8 EL MOMENTO ACTUAL (hasta Agosto de 2005).

El teatro salvadoreño “vive aún”. Gracias al esfuerzo y tesón de grupos particulares e independientes. Y son eso, esfuerzos; porque hay muchas carencias: no existe una compañía nacional de teatro; pero existieron algunas como: “*Compañía Encanto*,”(1929) fue la primera que se formó formalmente en El Salvador, *Compañía Dramática Santaneca*, *Compañía jóvenes del Barrio del Calvario*, *Compañía Dramática Oasis*, *Compañía García Parés*, *Compañía de Teatro Salvadoreño*, *Compañía de Alta Comedia*, *Compañía de Drama y Comedia*”³⁵. De todas las mencionadas son muy pocas las que dicen algo al público si es que no han sido olvidadas.

El Teatro Nacional lleva varios años reconstruyéndose y lo mismo esta sucediendo con los teatros de algunas cabeceras departamentales como Santa Ana y San Miguel.

No existe ni siquiera una organización nacional de actores o teatristas; los elencos nacen, desaparecen y a veces hibernan y vuelven a tomar fuerza o por lo menos a dar señales de vida, hay demasiada intermitencia. Así pueden recordarse elencos como: *Elenco Estable de Bellas Artes*, *Sol del Río*, *UGAASAL*, *The Drama Group*, “*Teatro Grupo Independiente TGI*”; *Teatro Experimental Colectivo TEC*; *Chichicaste*; *Teatro Experimental*; *Tecolote*; *Trapiche*; *Tlamemes*; *Cipitio*; *Caminantes*; *Histriones Pipiles*; *Xibalba*. ”³⁶

Sin embargo no ha habido estancamiento, pero el crecimiento es lento, comparado aún con los países de habla hispana.

³⁵ Ibidem

³⁶ José Roberto Cea, “**Teatro en y de una Comerca Centroamericana**”, Canoa Editores, 1993.

Es de destacar el apoyo de algunos cuerpos diplomáticos, en una doble vía: apoyando los movimientos nacionales; pero principalmente trayendo al país obras y grupos de muchísima categoría a nivel mundial.

En el período del 4 de julio de 2005 hasta el 9 de julio de 2005 se realizó en el país el III Festival Centroamericano de Teatro, que dio inicio con el grupo teatral mexicano "Texical"; a secas; el Teatro Luis Poma fue el encargado de abrir puertas para la primera función de la XII edición de dicho festival.

El festival se llevó a cabo en dos importantes teatros y un museo, entre los que se encuentran el Teatro Presidente y el Museo Nacional de Antropología David J. Guzman, Teatro Luis Poma.

Entre las obras que se presentaron se encuentran: "El Médico a Palos", "La Cantante Calva", "Los Ritos del Retorno"; siendo estas presentadas consecutivamente en el Teatro Luis Poma, Teatro Presidente, y en el Museo de Antropología antes mencionado; todo lo anterior es el plato principal de dicho evento.

Ante tan grande éxito el Festival Centroamericano repetirá las obras de los grupos salvadoreños, colombianos y hondureños en su quinto día de inicio.

Así mismo, se llegó el turno de los Costarricenses con dos presentaciones de dos grupos diferentes. Uno de ellos "Ivonne" una propuesta cómica, sumamente libre de texto que plantea un cuento de hadas distorsionado; dirigido por Roxana Ávila y David Korish.

Por otro lado en Teatro Net, que es un espacio de investigación teatral que propone al igual que el anterior; otros lenguajes escénicos; trabajando con autores como Kafka, Brecht, Handke, Günter Grass, Ionesco, Paloma Pedrero, Chejov,

Tennessee Williams, Woody Allen, Sergei Belbel, Beckett, Arístides Vargas. Este grupo presentará la obra “Ex” en la que se tratan los conflictos de pareja.

“El Enano” es otra obra de la *Compañía Colombiana Teatro Tierra* en la que se plasma la lucha entre lo humano y lo bestial; es una versión libre del sueco Pär Lagerkvist, premio Nobel de 1951.

Así mismo, se presenta en escena “Paredes de Brillo Tímido” por el grupo Piquis Tiquis de Costa Rica.

Finalizando de esta manera el festival en el cual la asistencia del público motivo a seguir apostándole al teatro, no solo nacional sino internacional; ya que se considera que el teatro es un aporte cultural enriquecedor para todo público.

2.4 MANIFESTACIONES ESPECIALES DEL TEATRO EN EL SALVADOR.

2.4.1(1524-1842),EL TEATRO EN LA COLONIA Y LA INDEPENDENCIA

El espectáculo indígena

“La iglesia traslada el teatro medieval español a estas tierras, tanto en temática como en contenido y, tomando la estética indígena, genera un híbrido, con una preceptiva estricta y funcional para sus objetivos.

Las formas teatrales espectaculares, indígenas, generadas por la colonización, se pueden resumir de la siguiente manera:

1. Danza-teatro indígena: Son formas teatrales que han sobrevivido desde la época precolombina. Algunas de estas aún existen, como “Los Emplumados”, que se baila en Cacaopera, región oriental del país y la de “El Venado”. Existe una versión llamada “El tunco de monte” o “Cutjan Cumayet” y, en lugar de un

venado, se da caza a un jabalí. Otra variación de la misma se conoce como “El tigre y el venado”.

2. Teatro religioso con danza: “Pastorcitas”, temas navideños; “Totumen”, temas religiosos cristianos; “Entremeses” y “Sainetes” coloniales, con la misma forma de los peninsulares.

3. Pastorelas medievales-comedia pastoril, de corte profano- Esta es la forma que ha alcanzado más arraigo popular, persistiendo hasta nuestros días; se celebran, en épocas de Navidad por todos los barrios y caseríos, donde habitaban niños y una señora entusiasta que se ocupe de montarla.

4. Sincretismo: “El baile del venado”, como se baila actualmente, con textos cristianos y otras danzas, como “Los negritos” de Cacaopera y “El Tingo Tingo” o “Santo Tingo” de Sensembra, ambas localidades al Oriente del país, con una clara influencia negra. En el caso del Tingo Tingo o Santo Tingo, al tiempo que se acompaña la música con percusión, se cantan dos melodías alternas. Una que es una especie de salmodia en escala penta fónica y la otra, el “alabado” cristiano llamado “Adoremus al Santísimo”. Se canta y baila con una actitud ceremonial y se cree sirve para curar las enfermedades.

5. Pastorelas navideñas: Esta fue la forma que más popularidad alcanzó. Los libretos de éstas son muchos y muy variados. Nuestra insigne folclorista Maria de Baratta* nos menciona a célebres libretistas de pastorelas: Juan José Sahún de la Santísima Trinidad, el famoso Padre Reyes, llamado “el poeta de las pastorelas”, nacido en Tegucigalpa, Honduras, el 11 de junio de 1797.

6. Las posadas: Junto con las anteriores se dan las posadas, que son la representación de la peregrinación de José y María camino a Belén.

“Cuando ha pasado la hora de la cena, entre ocho y nueve de la noche, los vecinos salen a sus puertas y ventanas, pues la algarabía y la música, con sus

“pitos de agua”, anuncian que va pasando la posada”. Es una mezcla de procesión con canto. Entre velas y farolitos de colores, llevan a la Virgen y San José, quienes llegan a una casa, preparada de antemano a pedir albergue; los cantores se dividen, entrando unos a la casa y otros quedando afuera, entre los que se entabla un diálogo.

7. Las historias de Moros y Cristianos.

Mención especial merece la forma conocida como historiantes o Historias de Moros y cristianos. Esta es la forma más elaborada. En ésta se manifiesta más claramente la política de sometimiento ideológico del indio al español.

Esta forma de danza-teatro nace en Europa, de los “Cantares de Gesta” medievales. Repite sus temas y su forma literaria; revive las crónicas de personajes históricos, como el emperador Carlo Magno, Roldan, Oliveros y Fierabrás; sobrevivientes en la conciencia popular, a través de los siglos, gracias a la tradición oral, transmitida por los juglares y trovadores, desde mucho antes de la introducción de la imprenta.

Las historias de Moros y cristianos son como queda comprendido en la anterior descripción, un acontecimiento muy importante, donde se involucra al pueblo entero, incluso a pueblos vecinos.

La organización del espectáculo, en los primeros siglos, estaba en manos de los curas, quienes distribuían papeles según merecimientos en cuanto a la sumisión que mostraran a los dogmas de la fe. Los cristianos eran representados por los indios “buenos” que hubieran asimilado su sometimiento al blanco y los moros se encarnarían en los que, a pesar de no tener una conducta del todo buena, pero se les veía en el proceso de integración. (Datos proporcionados verbalmente por personas de Panchimalco).

2.4.2 (1970-1980), EL TEATRO EN LA ENCRUCIJADA SOCIAL.

2.4.2.1 La Reforma Educativa, una modernización de las ideas.

En la década de los años sesentas, la Reforma Educativa fue confiada al entonces Ministro de Educación, Walter Bénéke, intelectual, diplomático y dramaturgo. Al modernizar la educación también modernizó las ideas; por tanto amplió el horizonte de la cultura. Creó el sistema de Bachilleratos diversificados, en los cuales el muchacho, con tres años de estudio secundario saldría con una formación técnica en: Industrial, Salud, Navegación y Pesca, Agrícola, Hostelería y Turismo, Comercial, Académico, Técnico Vocacional y Artes.

Desde los ámbitos oficiales impulsó los Festivales Estudiantiles, que se convirtieron en verdaderos medios de expresión y organización para los jóvenes. Las experiencias internacionales de luchas estudiantiles, principalmente los movimientos de París 1968 y Tlatelolco, fueron una influencia determinante para esa generación.

Los festivales artísticos propiciaron un masivo y profundo encuentro de los jóvenes con el arte y la sociedad en todas sus dimensiones. Al calor de estas jornadas, nacieron nuevas inquietudes y, sobre todo, nació un sentido más humanístico de la vida.

2.4.2.2 Festivales de Arte.

En el año 67, el *Patronato Pro-Cultura*, compuesto por instancias de industriales, comerciantes y otros elementos progresistas de la empresa privada, organiza un *Festival Internacional de Música*, con la participación de artistas muy importantes, como el violoncelista Pablo Cassals. En 1971 se celebra otro. Estos eran festivales extremadamente caros, los cuales se convertían en un evento elitista. Como nacieron, murieron.

2.4.2.3 Primer Festival Salvadoreño de Teatro.

La *Unión General de Autores y Artistas Salvadoreños UGAASAL*, organizó este festival en 1966, en el que participaron siete grupos con una veintena de obras. No hay referencia de que se celebrara otro. Allí estuvieron: *Conjunto de Teatro Lírico-Dramático Paco García*, *Teatro Experimental*, el *Elenco Estable de Bellas Artes*, *Teatro Estudio de Arte*, *Teatro UGAASAL* y *Teatro Universitario*.

El Festival tenía como objetivo lograr cierta presencia, tanto de la organización, como de Bellas Artes, motivando actividades de producción; sin embargo, leyendo la lista de participantes y obras producidas, fácilmente se puede ver que éste intento no iría más lejos, sobre todo cuando se cultiva un estilo de actuación ya pasado de moda y con textos que no estimulaban a un público que vivía la euforia de la recién fundada televisión comercial. Obras de Álvarez Quintero, Martínez Sierra, Operetas como *“El Conde de Luxemburgo”* y *“La Corte del Faraón”*, montadas y remontadas hasta el cansancio por las mismas personas, ya no atraían al público.

2.4.2.4 Los Festivales estudiantiles de Arte.

Se realizaron cuatro, entre 1969 y 1972. El más importante fue el de 1970, por la cantidad de participantes y la eficiencia que alcanzó el organismo encargado, la *Sección de Artes Escénicas y Cultural Juvenil*, a cargo de José Luis Valle y Fausto González. Participaron 37 instituciones estudiantiles, la mayoría de obras, dirigidas y actuadas por los mismos estudiantes; exceptuando al *Instituto Central de Señoritas Francisco Morazán*, el *Instituto Obrero José Celestino Castro*, la *Escuela Nacional de Comercio ENCO*, el *Liceo Camilo Campos*, los cuales eran dirigidos por Miguel Ortega y el *Instituto Nacional Francisco Menéndez*, dirigido por Eugenio Acosta Rodríguez.

En ellos participaron muchos de los jóvenes que luego ingresaron a estudiar arte como carrera profesional. La importancia de estos festivales se evidencia, al convertirse en un campo de creatividad y ruptura cultural, en medio de un sistema autoritario, en el que los jóvenes no tenían derecho a expresarse.

Todo ese esfuerzo vino a contribuir con la fundación del *Bachillerato en Artes*, al convertirse en una fuente de elementos que, motivados por la experiencia, se incorporaron como alumnos regulares. El Ministro Walter Bénéke, dos años antes, ha clausurado, definitivamente, *Bellas Artes* y, en el 69, se realiza la creación del *Bachillerato en Artes*, en un intento de formar nueva gente con otra mentalidad

2.4.2.5 1969, La Fundación del Bachillerato en Artes.

En 1969 la naciente institución tuvo que compartir local con el Instituto Nacional General Francisco Menéndez.

Al siguiente año, se instala en otro local. Para la dirección de teatro, llega Roberto Salomón, un muchacho de veinticuatro años, egresado de la Escuela de las Artes de Nueva York.

Para el 71, a través de un programa de la cooperación española, llegan al país tres profesores: Antonio Malonda, Yolanda Monreal y Jesús Sastre. Entonces se le da forma definitiva a la escuela, con el objetivo de formar hombres de teatro. Es decir, se proponen la generación de teatristas completos, en el terreno de la actuación, la dirección, la teoría, la técnica artesanal, como los títeres, la escenografía, la pantomima y, por supuesto, las diferentes escuelas y estilos estéticos.

Por su lado, Roberto Salomón, con su escuela norteamericana de actuación, completaba la visión global con que se formó a los actores y actrices de esa generación.

Los objetivos de formación teatral estaban claramente expuestos en este programa. Los profesores del *Bachillerato en Artes* pretendían formar actores con un conocimiento completo de toda la industria teatral, con un espíritu crítico hacia la sociedad. Es decir, artistas completos con un compromiso social. Este concepto era una drástica ruptura con los cánones establecidos.

En el 76, Roberto Salomón deja la escuela para irse a la Dirección del Teatro Nacional, que sería remodelado por esos días. La conducción de la escuela recae en manos de efímeros directores, escogidos entre egresados de la misma. De esta forma, se llega a su peor momento, perdiendo incluso, el edificio que ocupaba, sin que ni las autoridades ministeriales se preocuparan por eso.

Por su lado, el *Bachillerato en Artes*, a esas alturas, incorporado al *Centro Nacional de Artes*, organismo que vino a sustituir a *Bellas Artes*, concebido bajo un esquema muy determinado en los planes de desarrollo de Walter Béneke, una vez él deja el Ministerio, va entrando en crisis. Además a medida que aumenta la crisis estructural, los fondos para la cultura son drásticamente recortados, condenando al *Bachillerato en Artes*, a la misma suerte de *Bellas Artes*: a convertirse en un cascarón, con sueldos bajos y sin dinero para operar.

2.4.2.6 CENAR.

El *Centro Nacional de Artes* CENAR, organizó la compañía CENAR, recorriendo el interior del país. Fueron giras fructíferas y agotadoras. Sin embargo para los profesores españoles, las cosas no iban a terminar muy bien. De nuevo, igual que con Barbero en *Bellas Artes*, para ellos también se complican las cosas a nivel interpersonal y burocrático, teniendo que abandonar el país a los dos años.

A continuación, llega un equipo de actores argentinos integrados en una compañía itinerante, llamada *Once al Sur*. Ellos trajeron otros planteamientos, cuestionaron el concepto de “Hombres de Teatro” por el de Actores.

2.4.2.7 El Nuevo teatro.

La semilla ya estaba sembrada y germinando. De los egresados del Bachillerato en Artes y su Escuela Libre, surge una primera generación de grupos con un nuevo concepto sobre el teatro. Desde los primeros momentos los estudiantes se agrupan para formar talleres de estudio ex - aula. Al egresar muchos siguen juntos, conformándose en grupos productores, entre ellos se puede mencionar: Teatro Experimental Colectivo TECOLOTE, Teatro Popular, Teatro Grupo Independiente TGI, Escuela Libre de Teatro Universitario ELTU, dirigida por Noe Valladares, William Armijo y Jaime Olmedo, donde montaron: *“El que dijo sí, el que dijo no”* de Brecht y *“La Peste”* de Camus, entre otras. Este era el comienzo de una nueva visión en la Universidad. El Maestro Barbero los había llevado para relevarlo. Pero, lamentablemente, los problemas burocráticos propios de la UES, terminaron por ahogarlos”³⁷.

2.4.2.8 Festival de Teatro y Danza.

“Los países de Centro América y Panamá tienen un organismo para trabajar en común que se llama Consejo Superior Universitario Centroamericano: “EL CSUCA”, que en 1976 celebró el 20 aniversario de su fundación. Con este motivo ha tenido lugar en San José Costa Rica – sede permanente del CSUCA -, un festival de teatro y danza. Han tomado parte los seis países con sus grupos de teatro universitario y tres con sus grupos de danza también universitaria. A ellos se han unido distintos grupos teatrales costarricenses formados por profesionales y aficionados, que quedaban fuera de la competencia para aspirar a los premios,

³⁷ Carlos Velis, **“Las Artes Escénicas Salvadoreñas”**, 1 Edición 2002. Los datos obtenidos de esta fuente no coinciden con la percepción de algunos teatristas salvadoreños entrevistados para la elaboración de este documento.

pues el reglamento exige que los componentes de todos los grupos sean alumnos universitarios.

El festival dio comienzo el sábado 31 de agosto. Se presentó el Teatro Universitario de Costa Rica fuera de concurso, por participar en el reparto varios elementos profesionales. Pusieron en escena “La visita” de Friedrich Durrebant.

Al día siguiente, primero de septiembre, se presentó el Teatro Universitario de El Salvador que dirigió, con “Luz negra” de Álvaro Menen Desleal, autor nacional. Obra que sigue la línea del teatro de vanguardia, teatro del absurdo. Tuvo mucho éxito de público y crítica.

El lunes dos por la tarde, el Teatro de la Dirección General de Artes y Letras ofreció la obra en un acto “La última flor”. Por la noche en el Teatro Nacional se presentaron dos grupos hondureños: el que dirige el prestigioso hombre de teatro muy conocido en México, Francisco Salvador. La presentación de este grupo fue con “Historia del zoológico” de Edward Albée, que fue seguida por la presentación del segundo grupo de Honduras con “Cinco estados de ánimo”. El odio, la risa, la duda, el amor, la muerte. Fue un espectáculo excesivamente largo en perjuicio de los jóvenes actores.

El martes tres, la Atalier de Teatro Universitario de la Universidad de Nicaragua, presentó “Asesinato frustrado”. Como dato curioso hay que destacar que el director del grupo y autor de la pieza y del decorado, Alberto Icaza, tiene 23 años; que es la primera vez que se presentaba en público como escritor escenógrafo y director teatral, así como los 17 jóvenes intérpretes que tomaban parte en el reparto. No obstante la ingenuidad de la obra y del montaje fue realizada con tal entusiasmo y disciplina que entusiasmó al auditorio y al jurado, que la seleccionó para el premio al mejor conjunto.

Jueves cinco el Teatro Universitario de Panamá ofreció “¿Quién le teme a Virginia Wolf?” bajo la dirección de Edison Velásquez. Montaje e interpretación fueron muy brillantes y elogiados por crítica y público.

El viernes seis el grupo Arlequín, dirigido por Carlos Catania, presentó con dignidad la obra de Daniel Gallegos, director del Teatro Universitario de Costa Rica, “La colina”, pieza densa, de noble ambición artística con influencias brechtianas.

Otros grupos no universitarios colaboraron en el festival. Grupo israelita, dirigido por Daniel gallegos, presentó “Algo más que dos sueños”, pieza en un acto de Alberto Cañas, y “Gobierno de alcoba” de Samuel Rowinski. Teatro de Arlequín colaboró con “La cantante calva”, de Ionesco y Teatro G.I.T. Calle 4 con “Contrato matrimonial” de Efraín Kisshon.

La danza estaba representada por los conjuntos de Guatemala, El Salvador y Panamá, así como por un grupo informal de Honduras que también dio a conocer una estudiantina a la manera de las españolas y portuguesas.

El sábado siete fue la clausura del festival con la participación del coro y la danza de Costa Rica y con la entrega de los premios. Fueron estos distribuidos de la siguiente manera: En teatro: El mejor conjunto le correspondió a Nicaragua. Los premios al mejor director y mejor actor nos correspondió a los del grupo de El Salvador. A mí (Edmundo Barbero), el de director y a Juan Ramón Montoya, estudiante de 7º año de derecho, el de mejor actor. El de mejor actriz a Julieta Bonilla, hondureña. El premio al mejor conjunto de danza le fue otorgado a Panamá.

El jurado de teatro estaba formado por tres prestigiosos escritores: el poeta Pablo Antonio Cuadra, nicaragüense, el escritor panameño Rogelio Sinán y el

escritor y periodista costarricense Alberto Cañas, que sustituía a Carlos Solórzano.

Durante la celebración del evento se prodigaron las invitaciones y atenciones de que fuimos objeto”³⁸.

2.5 MOMENTOS DEL TEATRO UNIVERSITARIO SALVADOREÑO.

2.5.1 LA FUNDACIÓN DEL TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR.

“La universidad está convencida de que la mejor manera de hacer válido el discurso en la conciencia de las masas es acompañándolo de la acción y del interés que encierra toda trama teatral. De esa manera el discurso y la enseñanza penetran y dejan sedimentos que, con el transcurso del tiempo, han de ser eficaces fermentos. Por eso la universidad está empeñada en lograr para sí esa conquista, que ya es una realidad en casi todas las universidades del mundo. (Discurso pronunciado el 2 de mayo de 1956, con ocasión del acto de apertura de clases, por el Dr. Romeo Fortín Magaña, Rector de la Universidad de El Salvador).

El deseo de fundar el Teatro Universitario era uno de los objetivos del plan de trabajo que desarrollaban las autoridades de entonces, por lograr la tan ansiada autonomía de la institución educativa.

Entre otras actividades sociales de importancia, acariciadas por la universidad, están las de teatro con destino a la cultura popular.

³⁸ Edmundo Barbero, “**Crónicas**”, 1 Edición 1972.

En el año de 1954 fracasó el intento debido a que no se tuvo éxito en la solicitud que se hizo a los poderes públicos para lograr permiso de permanencia a favor del maestro Edmundo Barbero y lastimosamente no se pudo mantener los servicios valiosos de ese gran maestro, debido a que tuvo que abandonar el país por orden del señor Ministro del Interior.

Luego se contrató dentro de la Facultad de Humanidades al profesor André Joseph Marie Moreau, quien fuera asistente de Dirección de Louis Jouvet, de la comedia francesa; logró reunir a un grupo de aficionados y luego el público supo de los adelantos conseguidos en ese campo de grandes esperanzas.

El desempeño del Teatro Universitario se vio correspondido con la valiosa adquisición del profesor André Moreau, quien puso su alma en el desempeño del cargo y, llevado por su entusiasmo, encaminó su actividad a hacer todo lo que el teatro necesitaba, para ello intervino con sus sabias indicaciones desde el trabajo artístico de los decorados, ejecutados por el pintor nacional Carlos Cañas hasta los logros de una acabada guardarropía que fue llevada a la perfección. Los decorados de Cañas han sido excepcionalmente valiosos.

Además, de las técnicas de representación de Stanislavski, se conocieron los principios de distanciamiento de Brecht, a través de traducciones de José Napoleón Rodríguez Ruiz y Roque Dalton. Podría asegurarse que ésta, fue una verdadera época de oro del Teatro en El Salvador.

El teatro Universitario de la Universidad de El Salvador fue fundado en 1957 por el profesor André Moreau, que lo dirigió durante tres años y medio.

El período del maestro se destacó por la introducción del estudio de la historia del teatro, especialmente de la dramática griega, a cargo de la doctora Matilde Elena López; del énfasis en la técnica, a la vivencia del personaje por parte del actor.

Con la actividad en marcha, y con vocación y entusiasmo de gran número de estudiantes universitarios, el propio teatro se manifestó en varias obras puestas en escena y otras que no se pudieron presentar.

En agosto de 1958 bajo la dirección del profesor André Moreau, fueron iniciadas las actividades del Teatro Universitario presentándose dos obras:

“ El médico a la fuerza” de Moliere y “ El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín” de García Lorca. Presentó además, “La Alondra” de Jean Anouilh en el Teatro Nacional en junio de 1959 y muchas más.

Se presentó en escena “El Banquete” de Platón con la lectura dramatizada y con un reparto en donde sólo participaron estudiantes de filosofía. Cabe mencionar que es la primera vez que en la universidad se dramatizaba una obra filosófica, también se llevó a escena, con la colaboración de la Sociedad Coral Salvadoreña y la Orquesta Sinfónica de El Salvador, la representación de la obra más perfecta del teatro griego:” Edipo Rey” de Sófocles.

El reparto fue el siguiente:

Yocasta: Irma Elena Fuentes³⁹

Edipo: Raúl Monzón

El mensajero: Miguel Ángel Parada

El montaje de esta obra costó al presupuesto universitario de aquel entonces 1959-1960, más de veinte mil colones, fue algo extraordinario que no se ha repetido, porque fue puesto en escena una sola vez.

El profesor André Moreau trató de fundamentar una buena escuela de teatro, pero no lo desarrolló todo, apenas dejó los cimientos o quizás, mejor dicho solamente puso la primera piedra, con lo cual sembró inquietudes, logró que en el

³⁹ Irma Elena Fuentes, muere el 17 de Octubre de 2004, en plena actuación representando el papel de “la malvada bruja del oeste” en la obra “El Mago de Oz”. Un fulminante ataque al corazón segó su vida a los 69 años.

presupuesto universitario incluyeran tres plazas para que los estudiantes pudieran dedicarse exclusivamente a la actividad teatral.

De las dos obras escenificadas se hicieron en total de ellas unas treinta representaciones en aproximadamente cuatro años de labor; claro, estas representaciones eran verdaderos trabajos actorales y de dirección.

Existe una segunda etapa del teatro universitario que comenzó en noviembre de 1961, cuando Barbero se hizo cargo de su dirección pese a los contratiempos que tuvo que enfrentar (traslado del teatro universitario al departamento de Extensión Cultural). El listado de obras que presentó Barbero desde 1961-1974 fue de cuarenta, de cada una de ellas hacía unas veinte presentaciones.

De los autores que se destacan en esta época del Teatro Universitario se encuentran: Álvaro Menen Desleal (1931) y principalmente con su obra "Luz Negra", la que él más ha promovido y por lo tanto es una de las más representadas en el país desde su estreno el 25 de agosto de 1967, en el Teatro Municipal de Cámara de San Salvador, hasta el 2 de diciembre de 1971, que llegó a las cien representaciones según se registra en una crónica publicada en página 5 del Semanario El Tiempo, vocero universitario de Orientación Nacional, publicado por la secretaría de relaciones públicas y promoción universitaria de la Universidad de El Salvador.

Según Roberto Cea, para alcanzar estas representaciones Álvaro Menen Desleal las promovió con diferentes empresas que le compraban los boletos para luego regalarlos entre su personal, pero el 80% no asistía al teatro porque el promedio de los asistentes era de 20 a 30 personas.

En el año de 1962 se estrenó la obra “Los Ataúdes” de José Napoleón Ruiz y Tirso Canales, en el local del Teatro Universitario para inaugurar las actividades del teatro experimental “El Colibrí”.

Este teatro sirvió para hacer eso, precisamente, teatro experimental. A la par de las actividades del elenco del Teatro Universitario se buscaban piezas experimentales, teatro para ser leído en voz alta o corales. Al trasladar toda la actividad académica a la ciudad universitaria se terminó la actividad del teatro experimental en el año de 1966.

Al Teatro Universitario y al director de ese entonces se le reconocen varios logros; haber mantenido viva la actividad teatral durante los difíciles años de los 80's, haber formado actores con eficiencia, estética y conciencia ética de su trabajo, haber depurado el trabajo de montaje escénico y, finalmente, haber hecho un buen teatro con el teatro pobre, es decir un teatro carente de recursos formales de escenografía e iluminación, pero buscador de la riqueza actoral interpretativa.

En 1987, entre marzo y septiembre, el Teatro Universitario trabajó en un taller para la formación de nuevos actores. Luego pasó al montaje de la obra “Anastasio Rey” de Napoleón Rodríguez con la cual ofreció posteriormente tres representaciones para unos 600 espectadores en total.

Esta obra fue dirigida por Mario Tenorio, los personajes fueron encarnados así:

Anastasio.....	Carlos Letona
Recolector.....	Marta Durán
Sacerdote.....	Judith Alvarenga
Verdugo.....	Nelson Baires
Confesor.....	Lorena Ábrego
Correo.....	Regina Bonilla
Juez.....	Cecilia Padilla
Escribano.....	Rubidia Contreras

Gente del Pueblo, indios y mujeres...Los mismos actores
Vestuario.....Angélica Calderón
Efectos SonorosJosé Luis Flores”⁴⁰

2.5.2 APRECIACIONES DEL SEGUNDO DIRECTOR DEL TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR; Edmundo Barbero.

“Me hice cargo del Teatro Universitario el 7 de noviembre de 1961. El Departamento de Teatro de la Universidad había estado acéfalo durante tiempo. Un grupito se había erigido en dueño del mismo. Este grupito no me era afecto y me boicoteaba sin sospechar que me daba cuenta de todo. De este grupo surgió una sociedad de estudiantes de teatro con una directiva que nadie sabía cuándo había sido elegida. Los dirigentes celebraban casi a diario reuniones, con lo que era muy difícil no sólo dar las clases sino los ensayos. Fiscalizaban el ingreso de nuevos miembros a la escuela, con la torcida intención de ser insustituibles y así además ensayar cuando quisieran o sintieran deseos. A los pobres que lograban ingresar, los asustaban y desaparecían de manera misteriosa. Cuando yo me quejaba de la falta de asistencia de los antiguos, se me contestaba, “que no era necesaria la disciplina que yo exigía porque ellos no iban a ser actores”. Yo les decía que esa no era una razón. Que la única manera de que pueda funcionar un grupo escénico es con la asiduidad y la disciplina. Que cuando la universidad se hacía cargo de cualquier disciplina artística era para hacerla con fervor: todo inútil. Hasta se trató- con gran indignación por mi parte- de fiscalizar la vida privada de los nuevos aspirantes.

Pero donde la locura o la ingenuidad tomaron caracteres más graves fue en lo tocante al repertorio a elegir. Querían imponer su criterio. Se proponían las obras más descabelladas entre las propuestas estaba la de que montáramos “ El

⁴⁰ Susan Bulnes Whitbeck, **Tesis”Desarrollo Histórico del Teatro en El Salvador”**, 1990.

judío errante”. No sé si el folletín de Eugenio Sué está o no adaptado al teatro, pero me imagino la carcajada de mis amigos de México o Buenos Aires, al enterarse que yo había montado pieza semejante en un Teatro Universitario.

Todas las obras que he montado desde mi regreso a El Salvador, como las que he anunciado como proyectos, me han valido felicitaciones de poetas y escritores de Lima, México y Argentina. Pero la famosa directiva rechazó rotundamente obras como “El amor de los cuatro coroneles” de Peter Ustinov a pesar de demostrarles que tanto el autor como la obra elegida figuraban en el repertorio de los teatros de artes del mundo. Pretendían rechazar “Viaje de un largo día hacia la noche” de O’Neill, porque la encontraban deprimente. “La carroza del santísimo” fue motivo casi de una batalla. La encontraban no sólo tonta, sino también inadecuada para un Teatro Universitario. Mis razones eran de peso. Además el valor en sí de la pieza, que pertenece al delicioso ciclo de Meriée que titula “El teatro de Clara Gazul”, fue reivindicada por Jacques Copeau el fundador del Vieux Colombier y apóstol de la renovación de la escena francesa.

Por fin, después de lograr que desapareciera el Departamento de Teatro, el grupito fue abandonando la escuela. Desde ese momento el Teatro Universitario ha funcionado con facilidad y camaradería. No importa que el trabajo de ayudante, secretaria, apuntador y ordenanza, hayan caído sobre el director, haciendo en algunas ocasiones casi agotador el trabajo.

El Teatro Universitario funciona con honestidad; tiene una auténtica sociedad de alumnos que recibe con cariño y simpatía a los nuevos. Que no interfiere en lo que no debe y que está alerta para solucionar las dificultades.

“La barca sin pescador”, como todo el mundo recuerda, ha tenido por parte del público y de los comentarios de prensa el mismo éxito que acompaña a todo lo que hasta ahora lleva montado el Teatro Universitario. Esta vez el estreno se deslizó sin que los disidentes trataran de boicotear como lo habían intentado en

otras obras. Hacían comentarios y hablaban en voz alta para impedir que el público atendiera, bostezaban ruidosamente. Pero en su falta de ingenio no encontraron medios inteligentes para lograr ese propósito”⁴¹.

2.5.3 EL DESFILE BUFO DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR.

(narrado por Licenciado Saúl García)

Era parte de las actividades que se daban en la universidad (allá por 1956...)en cada inicio de año lectivo; es decir, que era una actividad anual; pero la preparación se hacía durante todo el año.

Eran actividades netamente estudiantiles comandadas por AGEUS (Asociación General de Estudiantes Universitarios Salvadoreños). Era la única Asociación en toda la Universidad con el apoyo de Directivos y comités en todas las facultades. Con este tipo de organización, la dirección de los eventos era centralizada pero no vertical, con la garantía del poder de convocatoria que AGEUS tenía. El apoyo económico se lograba de las empresas privadas.

Habías tres actividades fuertes y bien caracterizadas al inicio de cada año lectivo: el famoso desfile bufo, la peloneada (el bautizo) de los de nuevo ingreso y la velada de la Facultad de Medicina (eran verdaderas tradiciones).

La velada era una variedad preparada por estudiantes de medicina, con pantomimas, sainetes, dramas, comedias cortas, escritos y montados por los diferentes años de la carrera(se premiaba la mejor).

Cuando se utiliza la palabra montaje se hace de la forma correcta, había creatividad en todo, a pesar de que la mayoría podrían clasificarse de “3X”. Se

⁴¹ Edmundo Barbero, “**Crónicas**”, 1 Edición 1972.

criticaba a docentes, autoridades y medidas universitarias con un lenguaje directo y soez pero en forma creativa y original (realmente había mucha creatividad).

El desfile bufo era público y esperado por todos los capitalinos y habían personas que viajaban del interior del país, para presenciarlo y divertirse “de lo lindo”.

El desfile salía de la Rotonda, el edificio que está frente al Hospital Rosales y al Hospital de Maternidad. Este edificio, que al fin se está terminando se reconstruir (2005) pertenece a la Facultad de Medicina.

El desfile consistía en unas cuatro o cinco cuadas de carrozas acompañadas, a pie, por alumnos disfrazados. Cada carroza era una crítica mordaz, generalmente el gobierno y sus instituciones o, a sucesos de la vida nacional.

Todos los actores eran hombres, el apoyo femenino se daba en el aporte de ideas; y, el propio día, en cuidar los detalles: maquillajes, vestuarios, disfraces, caracterizaciones.

Algunos de los motivos presentados en el desfile eran, por ejemplo: hubo un presidente que en todos sus discursos insistía en recalcar que era el “presidente de los salvadoreños”.

Pues, para el desfile se consiguió un burrito todo viejo y seco y se le puso en todo el lomo un cartel que decía “yo soy el presidente de los salvadoreños”. El burro era conducido por una persona con saco disfrazada de ministro y escoltada por “soldados”.

Había carrozas de “Reinas del Gueveyo”. Los de a pie iban disfrazados de indigentes, pordioseros, prostitutas, afeminados, todas las lacras sociales del país.

También, una vez, salieron cachiporristas, porque hubo un gobierno que gastó un dineral en traer un grupo de cachiporristas de Estados Unidos.

En lo personal tengo un recuerdo imborrable de una carroza en nada ofensiva, malcriada pero muy original; el año que se inauguró el Hotel de Montaña en el Cerro Verde, el Volcán de Izalco, reconocido como “el faro de la América Central”, cesó sus erupciones, que por años y años había mantenido a intervalos de 30 a 40 minutos como máximo. Era un maravilloso espectáculo y el Hotel, por su ubicación, hubiera sido famoso.

Ese acontecimiento dio vida, a una carroza en la mente estudiantil: en la plataforma de un camión de 8-10 toneladas, aproximadamente 5-6 metros de largo se dibujo el volcán apagado y casi sobre la cabina, se simulo el Hotel. Del cráter apagado del volcán salía un enorme brazo que se estiraba hasta llegar a poner la mano frente del Hotel. La mano estaba haciendo esa señal tan propia de los salvadoreños, cuando negamos con burla una cosa: ¡maa! Pero en la carroza, la mano lo decía todo, no llevaba el ¡maa!.

2.5.4 LOS OCHENTA. EL TEATRO EN LOS AÑOS DE GUERRA.

El Teatro Universitario durante sus inicios (1956) y décadas subsiguientes había marchado a un ritmo claramente fructífero aunque con algunos obstáculos pero que evidentemente se solucionaron; obstáculos que ayudaron al crecimiento tanto personal como profesional de los actores y actrices.

La escuela de Bellas Artes y luego el Bachillerato en Artes, por su lado jugaron un papel importante para la formación de gente que le atraía el arte, en especial el teatro, para luego formar una generación de teatristas con visión completa sobre el teatro.

Un poco más tarde llegó una época en donde el futuro del teatro era incierto, una época en la que se perdió mucha actividad, se perdió el apoyo y se fracturó: el conflicto de los años de la guerra en la década de 1980.

En este tiempo (1980) pocos fueron los movimientos teatrales que sobrevivieron a pesar del conflicto armado en nuestro país. Hamlet, Lemus Simún, y en Teatro Universitario el grupo de la Universidad de El Salvador, quienes hacían sus ensayos en lugares distintos y a escondidas para lograr mantener el teatro VIVO.

Eran tiempos muy difíciles ya que la Universidad de El Salvador era fuertemente observada y bombardeada.

“Nosotros le damos diversión, le damos un marco de referencia cuando todo está confuso; les damos un medio de expresión, cuando no tiene otro”⁴² Gilda Lewin, es decir, que de cierta forma el teatro aporta un beneficio a la población salvadoreña a través de las presentaciones de obras, sobre las situaciones de ese momento.

“Para presentar una obra, ésta, va cuidadosamente seleccionada a través de mucha reflexión...la gente quiere obras que le hagan pensar”⁴³(Roberto Salomón) pero a la vez ésta obra no podría ser tan real debido a la fragilidad y sensibilidad con la que cargaban muchas personas precisamente en esta época.

La mayoría de teatristas formados en épocas anteriores a la guerra, para este tiempo; algunos obligatorio y otros voluntario, abandonaron el país; estos regresaron más preparados en la materia de teatro, con intenciones de empezar a reconstruir y dar inicio a la formación de nuevas generaciones de Teatro Universitario.

⁴² Carlos Velis, “**Las Artes Escénicas Salvadoreñas**”, 1 Edición 2002.

⁴³ Ibidem

Mucho se ha logrado, porque en la década subsiguiente (1990) ya con los acuerdos de paz se iniciaron muchas universidades al trabajo teatral universitario, y ya no sólo tenía actividad, la Universidad de El Salvador, sino también las universidades privadas.

Se ha trabajado y se sigue trabajando con grupos de Teatro Universitario, se han llevado a cabo festivales y encuentros teatrales que han motivado y alimentado el alma a estudiantes, para formarse en todas las áreas del Teatro Universitario.

Directores como: Dinora Cañénguez, Francisco Borja, Jorge Alberto Jiménez, Rosario Ríos y Aquiles Hernández están tratando de dar vida a estas décadas con sus Teatros Universitarios.

2.5.5 EI TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD “DR. JOSÉ MATÍAS DELGADO”

Para 1990, siendo director de la escuela de comunicaciones el arquitecto Luis Salazar Retana, nació en el Licenciado Jorge Alberto Jiménez, profesor de Expresión Verbal en ese entonces, la idea de crear una Escuela de Teatro.

Por tratarse de una obra adecuada para la práctica escénica de estudiantes, ya que presenta dificultad de lectura y memorización debido al lenguaje usado por el autor, escogimos “Los Milagros del Jornal” para el primer montaje.

La Escuela de Comunicaciones estaba instalada en el edificio que ahora ocupa la Facultad de Derecho. En su aula primero se improvisó, con tarimas, un pequeño escenario. Allí tuvo lugar la primera representación teatral propia de la Universidad, con estudiantes de comunicaciones.

No obstante el éxito obtenido con la primera experiencia, el proceso de creación de la Escuela de Teatro no continuó, sino hasta 1999, cuando el Licenciado Ricardo Chacón asumió la Dirección de la Escuela de Comunicaciones.

Al reiniciar el intento, los profesores de la Escuela de Comunicaciones acordaron, a solicitud del Licenciado Chacón, apoyar decididamente el esfuerzo.

Se convocó a estudiantes; pero hubo poco interés debido a que los horarios señalados para las clases y ensayos coincidían con los de las materias de Pensum. Para resolver el problema, el Director de la naciente escuela decidió ubicar su trabajo en el horario de 12:30 y 3:00 PM para que pudieran asistir estudiantes de la mañana y de la tarde, sacrificando la hora de almuerzo.

Con esto se logró la inscripción de veintidós jóvenes, entre señoritas y caballeros. Con el nuevo grupo se montaron comedias cortas como: "Los Milagros del Jornal", "Las Tres Mujeres de Eduardo", "La Carta de Amor", poemas dramatizados, el monólogo "Sobre el daño que hace el Tabaco" y el monólogo de Segismundo de la obra "La Vida es Sueño".

La mayor dificultad para mantener la cohesión del grupo estaba en los cambios de un ciclo a otro. Algunos abandonaban el teatro porque el nuevo ciclo aumentaba el número de materias de Pensum, otros porque se retiraban de la Universidad y otros porque se dieron cuenta de que no tenían vocación teatral. Cada ciclo significa renovación de actores y así el esfuerzo del director se vuelve más difícil.

En el 2002, la Escuela de Teatro de Comunicaciones quedó en manos del Licenciado Boris Barraza, quien montó la obra "Los de la Mesa 10", con éxito. Concluyó su dirección en 2003.

Con el nombramiento del Licenciado Jorge Alberto Jiménez, para el cargo de Director de Teatro de la Universidad, el 15 de abril de 2002, inició el proceso de creación del Departamento.

La idea original se limitaba a crear una compañía teatral para el montaje de obras salvadoreñas y universales.

Al principio hubo renuencia de los estudiantes que miraban con escepticismo la formación de un grupo de teatro. Se les convocó por medio de avisos colgados en los edificios de las distintas facultades, pero no respondieron más que unos pocos.

Entonces, con el propósito de despertar el interés por el teatro entre los estudiantes se invitó a personas ajenas a la universidad para el montaje "Los Milagros del Jornal" del dramaturgo español Carlos Arniches.

"Los Milagros del Jornal" se presentó en el Salón de Actos Públicos, los días 23, 24 y 25 de julio de 2002, con todo éxito.

La estrategia dio resultado y varios estudiantes se inscribieron para incorporarse a la compañía teatral. Esto nos permitió el montaje de la obra "Después de Medianoche" del Dr. David Escobar Galindo, en la actuaron originalmente: Ana Vilma Marchelli, Orlando Carranza, José Raúl Calderón, Eugenia Marengo, Krissia Vargas, Leo Galdamez, Rosenberg Rivas, y Celina Andino. "El Sueño Dorado" del español Vital Aza. En esta obra participaron: Eugenia Marengo, Arnoldo Wilfredo Hernández, Leo Galdamez, Krissia Vargas, Laura Artiga y Luis Soriano.

Actualmente,(2005), son maestros:

- Lic. Jorge Alberto Jiménez (Práctica Escénica)
- Lic. Juan Barrera (Comunicación Oral)
- Lic. Eugenio Acosta Rodríguez (Historia del Teatro y Técnica Teatral)
- Lic. Humberto Napoleón Belloso (Expresión Corporal)

OTROS TRABAJOS REALIZADOS SON:

- “El sueño dorado”
- “Los de la mesa diez”
- “La carta de amor”
- “El hombre, la bestia y la virtud”
- “Las tres mujeres de Eduardo”
- “Las hogueras de Ítaca” estrenada el 24 de junio de 2004, en el Teatro de Santa Ana.

2.5.6 EL TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD CENTROAMERICANA “JOSÉ SIMEÓN CAÑAS”.

Como antecedente del Teatro Universitario de la UCA en 1974, nace en un intento poético de Alfonso Arturo Moisés Calderón, “Las Fiestas de San Salvador”, que conjuntamente con otras poesías como “Camino Real”, “El Día del Soldado”, “Los Ganaderos”; tenían la intencionalidad de hacer poesías para teatralizar.

En 1981, formé (Lic. Francisco Escobar) con ayuda de algunos estudiantes de Letras, de la UCA, el grupo que se llamó “Teatro del Alba”, tuvimos vigencia hasta 1984.

Los integrantes del grupo eran: Marisol Salinas, Any Castellanos, René Iván Morales, Carlos Morales, Mauricio Yáñez, René Edgardo Rodas, David Hernández, y Francisco Escobar.

Hicimos varios montajes "*Uvieta*", de Alberto Cañas; "*El Héroe*", también de Alberto Cañas; "*Escenas Cumbres*", de José Roberto Cea; "*Los Nietos del Jaguar*", sobre textos de Pedro Geofroy Rivas; "*Cartas Escritas cuando crece la noche*", sobre textos de Claudia Lars; Luego "Teatro del Alba" terminó y formamos "Teatro Estudio Germinal" hicimos dos montajes: "*Almas que Mueren*", de Horacio Ruiz de la Fuente; y "*El Diario de un Loco*" de Nicolás Gogol;

El Centro Cultural Universitario (CCU), funciona con este nombre a partir de 1995. La Unidad de Arte del C.C.U. está constituido básicamente por tres áreas: música, danza y teatro.

El área de teatro se subdivide en un taller permanente de Teatro y el Elenco de Teatro UCA, el cual recibe una capacitación intensiva de cuatro meses de duración más otros talleres complementarios de elementos parateatrales.

Cada año se realizan dos montajes, actualmente cuentan con un repertorio de dos montajes, dos comedias: una de corte clásico, "*Las sabiondas*" de Moliere y una contemporánea, "*No hay ladrón que por bien no venga*" de Darío Fó.

La actividad del elenco se realiza dentro y fuera de la UCA, cada año se programa una temporada de teatro UCA con los nuevos montajes, y se atienden invitaciones de colegios, comunidades e instituciones públicas y privadas; de forma gratuita a cambio únicamente del transporte.

El elenco ha crecido tanto en cantidad como en calidad de lo que representa, iniciando con pequeños montajes de obras de corta duración hasta

obras de hora y cuarto de duración. Trabajando desde el teatro clásico al contemporáneo.

La producción se realiza colectivamente, tanto el diseño como la confección de la escenografía, utilería y elementos de vestuario.

La permanencia de los estudiantes-actores dentro del elenco tienen un tiempo definido de un año y medio como mínimo y algunos de ellos ya tienen cuatro años de permanencia, la mayoría permanece entre dos y tres años, a cambio reciben horas sociales.

Los temas de las obras varían pero están siempre dentro del contexto de los derechos humanos, la mujer, la niñez, la memoria histórica y el medio ambiente.

Han participado en todos los encuentros de Teatro Universitario como en los Festivales de Teatro Joven, siendo por un año los organizadores y sede de dichos eventos, también participan en el Día Internacional del Teatro.

Actualmente están preparando dos montajes: “Nuestra Señora de las Nubes” de Arístides Vargas, con la temática del exilio, la memoria, el olvido y el desarraigo. “Gordura es Hermosura” de Darío Fó-Franca Rame, con el tema de la feminidad y las relaciones humanas madre-hija, comunicación y compromiso.

2.5.7 EI TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD “DON BOSCO” (Relatada por Rosario Ríos)

La primera sesión de trabajo del grupo de teatro universitario “La Huella del Venado” inició el 17 de abril de 2002. La convocatoria para el taller no había sido muy bien acogida y sólo un reducido número de alumnos se habían preinscrito para esta experiencia. Era de esperar; hubo escasa promoción y poco tiempo.

Y por si fuera poco, estaban a mitad de ciclo universitario, los alumnos estaban más centrados en afianzar el ciclo próximo a concluir, que en ninguna otra cosa. Y es normal.

Sin embargo, seguimos adelante, era necesario empezar a como diera lugar generar teatro en la universidad.

Durante todo el primer mes de trabajo cada sesión era un deambular de gentes y raras veces aparecían aquellos que habían formado parte de la sesión anterior. El grupo por tanto no era tal.

Tuvo que pasar más de un mes para que las cosas cambiaran y poder comenzar a hablar de cierta estabilidad y constancia en los elementos del taller.

Conceptos como disciplina, rigor y compromiso individual que redundan en desarrollo grupal, comenzaron a entenderse en su justa medida, y sirvieron para ir cimentando la ilusión de cuajar un proyecto relacionado con la más efímera de las artes.

El período vacacional, lejos de ser un lastre, trajo un componente muy positivo para el grupo. Se aprovecharon esos días para intensificar el ritmo de trabajo en el taller, y lo mejor de todo es que fue una propuesta de ellos.

Desde el inicio del taller, el DAC (Departamento de Arte y Cultura) me había solicitado preparar para la Semana Cultural de la Universidad algún trabajo teatral que presentar dentro de este marco. A estas alturas del partido y con cuatro meses por delante hasta la Semana Cultural comencé a evaluar posibilidades de montaje.

Ante tal planteamiento, expresé lógicamente que hasta no conocer bien al grupo, no definiría este objetivo ya que cada uno tiene su ritmo y necesidades.

Llegado el momento, tras analizar posibilidades y aptitudes, me animé a proponerles un proyecto ambicioso y difícil para un grupo de teatro tan joven y con escasísima experiencia, pero por proyectos anteriores con otros grupos juveniles el sentido común me indicaba que serían capaces de llevar esta empresa a un buen puerto. Así, a quemarropa, les propuse trabajar Moliere.

Hicimos varias sesiones de acercamiento al texto, lecturas, un pequeño trabajo de contextualización, de estudio sobre el autor así como de la época, etc.

Desde la primera lectura el texto tuvo gran aceptación por parte de los chicos/as, se motivaron y encontraron una historia y un teatro que les interesaba contar. Teníamos un reto por delante y el tiempo encima. Los ensayos se tornaron intensos.

Nos volcamos en el trabajo y para la primera semana de agosto contábamos con “Las Preciosas Ridículas”. Sólo faltaba que el público la aprobara y parece que fue así.

OTROS TRABAJOS REALIZADOS:

- “El médico a la fuerza”
- “El deleitoso”
- “Dame una mano”
- “El Juez de los divorcios.”

2.5.8 EL TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA

Un nuevo grupo de Teatro UTEC, después de varios intentos desde 1989 que pasaron por maestros como Ciro Rivera y Filander Funes, nace en marzo de 1999 como producto de los talleres de proyección artística que la Unidad de Cultura Roberto Armijo de la Universidad Tecnológica brinda a sus estudiantes. Surge como un grupo de formación con énfasis en el proceso formativo del actor, en el 2003 se independiza de la Universidad iniciando el proyecto Festival Internacional de Teatro Universitario como aporte al desarrollo del Teatro Universitario.

El trabajo formativo del grupo estuvo a cargo del maestro Jorge Homero López, graduado de la Escuela de Arte Dramático de Kiev, en la Ex Unión Soviética. El grupo monta algunos ejercicios escénicos como la Pájara Pinta, ejercicios de sensorialidad y otros; monta además El Despertar de Darío Fo y Franca Rame, Los Negros Pájaros del Adiós de Oscar Liera, El Laberinto de los Espejos basada en la obra de García Lorca, Borjes y Gabriela Mistral, adaptación de Aquiles Hernández, y Las Historias del Payaso, creación colectiva.

A finales del 2003 el grupo se reestructura y vuelve a retomar el nombre de Teatro UTEC, ya sin la dirección del Maestro Homero López y monta Cicatrices Ajenas, creación colectiva, trabajo a presentarse en el IV Encuentro Universitario de Teatro.

2.6 FESTIVALES INTERNACIONALES DE TEATRO UNIVERSITARIO

2.6.1 Festival Internacional de Teatro Universitario del 12 al 17 de noviembre de 2002

El *Festival Internacional de Teatro Universitario* nace como propuesta del Grupo de Teatro “Trashumante” en el seno y bajo el auspicio de la Universidad Tecnológica de El Salvador a partir del compromiso de fomentar las expresiones artísticas entre estudiantes universitarios y la sociedad salvadoreña en general. Este festival reunió a grupos teatrales de seis países: Estados Unidos, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, México y El Salvador.

En el marco de este importante evento se contó con la participación de diez grupos (nacionales e internacionales), presentando once obras de las cuales se hicieron 20 presentaciones en los cuatro espacios alternativos con los que se contaban para ese año. Por consiguiente la asistencia de público contabilizada para este festival fue de unas 335 personas.

Grupos Participantes

Internacionales

- Colegio de Arte Dramático Benemérita de la Universidad Autónoma de Puebla México
- Grupo de Teatro “Los Perros de Tres patas” Estados Unidos
- Universidad Nacional de Heredia Costa Rica
- Universidad Americana de Nicaragua Y Colombia

Nacionales

- Grupo de Teatro *Trashumante* de La Universidad Tecnológica de El Salvador
- Compañía de Teatro Universidad DR. José Matías Delgado
- Elenco de Teatro UCA de la Universidad José Simeón Cañas
- Grupo de Teatro UES de la Universidad de El Salvador

- Universidad Pedagógica

Taller impartido en el marco del Festival

Taller de dramaturgia impartido por: Hugo Salcedo, Dramaturgo Mexicano se desarrolló en las instalaciones de la UTEC, gracias al apoyo de la Embajada de México.

Taller de Biomecánica impartido por : Carlos Araque, Actor y Director Colombiano. Grupo Vendimia Teatro, Colombia

Lugares de Presentación

- Plaza Benito Juárez UTEC.
- Sala de Teatro La Guarida del Duende UTEC.
- Fundación Maria Escalón de Núñez
- Auditorium de la Paz, de la Universidad Tecnológica, UTEC

Patrocinadores

- Universidad Tecnológica de El Salvador
- Asa Posters
- Fundación Maria Escalón de Núñez
- Revista Escenario
- TACA
- Universidad Dr. José Matías Delgado.

2.6.2 Festival Internacional de Teatro Joven

Del 17 al 23 de noviembre del 2003

Con el propósito de darle una identidad propia al proyecto se decide para esta edición nombrarlo *FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO JOVEN* con la intención de no limitar el evento únicamente a iniciativas universitarias, abriendo un espacio al teatro independiente como complemento a lo universitario.

Para este año se logró concertar la participación de siete países : *México, Estados Unidos, Costa Rica, Panamá, Argentina, Honduras y El Salvador.*

Con un total de catorce grupos (nacionales e Internacionales) presentando 16 obras, de las cuales brindaron un total de 26 presentaciones en los tres espacios alternativos y dos salas que se contaron para dicho evento. Las cuales contabilizaron un promedio de 1,111 personas que disfrutaron de las actividades del festival.

Logros del Festival

- Se logró contar con salas de presentación y requerimientos técnicos más completos
- Se superó enormemente el nivel de público en comparación al año anterior
- Se dio el primer paso para llevar el evento a lugares no convencionales (Suchitoto)
- Aumentó el número de presentaciones y de grupos participantes
- Se logró un mayor intercambio y convivencia entre los miembros de los grupos participantes.

Talleres impartidos en el marco del Festival

Taller de Dirección actoral impartido por: Maestra Cristina Flores

Colegio de Arte Dramático Benemérita de la Universidad Autónoma de Puebla México.

Grupos Participantes

Internacionales

- Colegio de Arte Dramático Benemérita de la Universidad Autónoma de Puebla México
- Grupo de Teatro “Los Perros de Tres patas” Estados Unidos
- Universidad Nacional de Heredia Costa Rica
- Teatro BAMBU Honduras

- Grupo TOTEM, Panamá
- Patricia Astrada, Argentina

Nacionales

- Compañía de Teatro Universidad Dr. José Matías Delgado
- Elenco de teatro UCA Universidad Centro Americana José Simeón Cañas
- La Huella del Venado Universidad Don Bosco
- Teatro Universitario Universidad Nacional
- Rocinante Teatro, Colegio España Padre Arrupe
- Humanun Tempore Danza Teatro
- Escena X
- Teatrío

Lugares de Presentación

- Museo David J. Guzmán
- Plaza Benito Juárez UTEC.
- Auditórium Ignacio Ellacuría UCA.
- Plaza Central UES.
- Suchitoto.

Patrocinadores

- Universidad Tecnológica de El Salvador
- Centro Cultural Universitario UCA
- Fundación María Escalón de Núñez
- Universidad José Matías Delgado
- Concultura
- Telefónica

2.6.3 Festival Internacional de Teatro Universitario

Del 26 de Septiembre al 02 de octubre 2004

Para este año se logró concertar con la participación de ocho países: México, Guatemala, Costa Rica, Honduras, Nicaragua, Argentina, España, El Salvador. Con un total de 15 grupos que presentaron 34 representaciones en las tres salas y 6 espacios alternativos que se contaron para esta edición, además el público salvadoreño. Tuvo el agrado de nutrir del intelecto de los profesionales en 11 talleres y ponencias que se impartieron.

Por consiguiente la asistencia del público fue grandiosa tanto en las presentaciones, talleres, ponencias y el cierre del festival que se celebró en Suchitoto, municipio de Cuscatlán departamento de San Salvador, en los cuales se contabilizó un promedio de 1,815 personas que disfrutaron de las actividades

Talleres impartidos en el marco del Festival

Taller Entrenamiento Actoral a la Carta *Actor: Tian Gombáu El Teatre de L'home Dibuixat*

Taller Entrenamiento Actoral Básico **Actor: Gustavo Monje. Grupo de teatro Sotavento**

Logros del Festival

- Se logró contar con salas de presentación y requerimientos técnicos más completos
- Se superó enormemente el nivel de público y de calidad de los espectáculos en comparación al año anterior.
- Se contó por primera vez con la participación de un representante Europeo el cuál impartió un taller de actuación a la carta durante cuatro días, previos a la realización del festival.

- Se extendió el evento a más lugares no convencionales y el cierre en la ciudad de Suchitoto, creció en calidad e impacto en la localidad.
- Aumentó el número de presentaciones y de grupos participantes.
- Se logró un mayor intercambio y convivencia entre los miembros de los grupos participantes.

Grupos Participantes

Internacionales

- Escuela Regional de educación media Superior México
- Grupo de Teatro Argamasa de Costa Rica
- Teatro Heredia Costa Rica
- La Magia de César Guatemala
- Rafael Amador Universidad Pedagógica Nacional Honduras
- Universidad Americana, Nicaragua
- Teatro Independiente Mercedes Argentina
- Sebastián Gombáu El teatre de L' home Dibuixat, España

Nacionales

- Compañía de Teatro Universidad Doctor José Matías Delgado
- La Huella del Venado Universidad Don Bosco
- Teatro Universitario Universidad Nacional
- Humanun Tempore Danza Teatro
- Expresiones escénicas La Rendija
- Tiempos Nuevos Teatro TNT
- Performante

Lugares de Presentación

- Museo David J. Guzmán
- Universidad Tecnológica UTEC.
- Auditórium Ignacio Ellacuría UCA.
- Universidad Dr. José Matías Delgado
- Universidad Don Bosco

- Centro Cultural de España
- El Atrio Café
- Suchitoto

Patrocinadores

- Universidad Tecnológica de el salvador
- Centro Cultural Universitario UCA
 - Universidad José Matías delgado
- Universidad Don Bosco
- Concultura
- Centro Cultural Embajada De España
- **Teatro Luis Poma**

CAPÍTULO III

MARCO OPERATIVO

- PRESENTACIÓN
- DESCRIPCIÓN DE LAS GUÍAS DE ENTREVISTA
- TABULACIÓN Y ANÁLISIS
- HISTORIAS DE VIDA

3.1 PRESENTACIÓN.

El presente capítulo está configurado con los componentes básicos que permitieron el acercamiento a la realidad del Teatro Universitario en El Salvador.

Hubo riqueza de respuestas y, al mismo tiempo, cierta unidad de criterio en las mismas, lo que ha posibilitado una aproximación aceptable al diagnóstico del Teatro Universitario en El Salvador en la época actual.

Se habla de acercamientos y aproximaciones porque la muestra, no es estadísticamente representativa; pero sí es representativa en el sentido de que se tomaron las universidades con mayor trayectoria en la rama del Teatro Universitario.

Por otra parte, la población contactada, la constituyeron individuos con roles importantes dentro del universo del Teatro Universitario, como lo son: autoridades universitarias, directores teatrales e integrantes de los respectivos elencos.

Cabe destacar desde ya, que el número reducido de individuos contactados es un indicador de la escasa motivación y poca participación de la población estudiantil universitaria en la actividad teatral, posiblemente debido al poco apoyo institucional que se le da a este tipo de actividades.

Por otra parte, cabe destacar, que el instrumento preferente para recoger la información lo constituyó “La Entrevista”, a través de preguntas abiertas orientadas por el entrevistador, convirtiéndolas así, en verdadero y productivo diálogo, con el respaldo de una guía previa, que contenía las ideas que interesaban al trabajo (ver Anexos 2 y 3).

Con la mayoría de entrevistados se tuvo más de dos sesiones, las que fueron, además, grabadas. En todas las entrevistas estuvieron presentes las tres responsables del trabajo.

Se consignan también en el presente capítulo, las “historias de vida” de algunos directores de Teatro Universitario de la muestra. La información lograda en las entrevistas se ha tratado de unificar mediante el uso del recurso estadístico, lo que permitió su tabulación; a esta información se le aplicó dos tipos de análisis: uno descriptivo y otro valorativo y crítico.

3.2 SOBRE LOS INSTRUMENTOS.

En el apartado anterior se hizo alusión al predominio y preferencia que se ha dado en el trabajo, a la técnica de la entrevista. De ella se tomó lo fundamental, introduciendo las variantes que, según las circunstancias, permitieron obtener información abundante y de calidad.

Algunas de estas características fueron:

- a. Siempre se tuvo un entrevistado y tres entrevistadores
- b. Las entrevistas fueron verdaderos coloquios en los que predominó la interacción y participación
- c. Las preguntas y, por supuesto las respuestas, fueron completamente abiertas; sin ningún límite previsto.
- d. Pero, al mismo tiempo, las entrevistas fueron focalizadas; el grupo entrevistador trató en todo momento, de mantener el diálogo alrededor del tema central: el Teatro Universitario.
- e. Las “guías de entrevista” (Ver Anexos 2 y 3) hicieron posible contextualizar y mantener el diálogo, hacia el logro de objetivos.
- f. El diálogo buscó siempre ser amplio y franco.

- g. Las variantes en cuanto a las entrevistas a personeros y elencos fueron, generalmente, en cuanto al sentido de la pregunta; por ejemplo, al tratar de indagar sobre “apoyo” al Teatro Universitario, los personeros los brindan y los elencos lo reciben.
- h. Raramente se agotó la información en una sola reunión; más la percepción de tres entrevistadores, la información fue abundante y demasiado prolijo transcribirla. Sin embargo, aparece diluida, como soporte, en los análisis y en las conclusiones y recomendaciones.

Las guías de entrevista, se dividieron en dos, una para personeros y otra para elencos, permitieron entre otras cosas:

- a. Caracterizar a los participantes en el desarrollo y evaluación del Teatro Universitario.
- b. Descubrir los conocimientos básicos que sobre el teatro en general y sobre el Teatro Universitario en particular, poseen los involucrados en Teatros Universitarios.
- c. Descubrir la existencia de entes promotores y rectores del teatro, en general y, del universitario en particular.
- d. Conocer si existen o no, exigencias mínimas para participar en el Teatro Universitario.
- e. Conocer sobre los orígenes del Teatro Universitario en El Salvador.
- f. Conocer los nombres y anécdotas de pioneros del Teatro Universitario en El Salvador.
- g. Conocer los niveles de apoyo institucional hacia el Teatro Universitario en El Salvador.
- h. Descubrir los momentos y circunstancias del desarrollo y evolución del Teatro Universitario en el país.
- i. Descubrir qué motiva a la población universitaria a participar en Teatro Universitario.
- j. Conocer el repertorio del Teatro Universitario de El Salvador.

- k. Descubrir qué beneficios, a juicio de los entrevistados, propicia la participación en el Teatro Universitario.
- l. Descubrir qué pasa, más allá, después de la participación en un Teatro Universitario.

3.3 TABULACIÓN Y ANÁLISIS.

De la información precedente puede deducirse que la entrevista, no fue pensada para un análisis cuantitativo, sino para un análisis cualitativo; sin embargo, a continuación se han plasmado los resultados que han podido ser agrupados y de esa manera tabulados , dando pie a cierta interpretación y análisis.

Los criterios de agrupamiento y la nominación de categorías son el resultado de los apuntes de los entrevistadores y de las respuestas directas de los entrevistados.

Como se mencionó en el apartado de la presentación, en lo posible, se hace para cada agrupamiento: una lectura descriptiva, denotativa; y una lectura interpretativa y crítica, connotativa.

3.3.1 DIRECTORES DE LOS GRUPOS DE TEATRO UNIVERSITARIO.

3.3.1.1 Concepto de Teatro:

Universidad	Disciplina Artística	Reflejo o Representación de la realidad
Dr. JMD	--	20%
UCA	20%	--
UES	--	20%
UTEC	20%	--
UDB	--	20%
TOTAL	40%	60%

El cuadro No.1 lleva a concluir, que el 60% de los entrevistados opina que Teatro no es simplemente una imitación de la realidad; sino mas bien es el reflejo o representación de ésta, el 40% opina, que es una disciplina artística que ofrece entretenimiento, diversión, cultura; pero sobre todo, que quiere plasmar la realidad de una forma artística, para lograr interés e impacto en el público.

El Teatro es un medio de expresión, en el que se representan diferentes hechos a través del contacto directo con el público; siendo este una de las características con las que no cuentan los medios de comunicación masivos.

Cuadro No.1 “El Concepto”

Puede pensarse que existe cierta conciencia del papel formador del Teatro y de su aporte hacia la mejor comprensión y desde allí, a la transformación de la realidad.

Si bien no se especifica claramente, pero se acepta tácitamente la influencia cultural, educativa y en la formación de la escala de valores que el Teatro puede ejercer.

3.3.1.2 ¿ Qué es Teatro Universitario?

Universidad	Teatro hecho por estudiantes universitarios	Es una opción para que los jóvenes se preparen
Dr. JMD	20%	--
UCA	20%	--
UES	20%	--
UTEC	--	20%
UDB	--	20%
TOTAL	60%	40%

Los datos del cuadro No. 2 reflejan que el 60% de los entrevistados, opina que el Teatro Universitario no es mas que el Teatro hecho por estudiantes universitarios; mientras que el 40% asegura, que es una opción para que los jóvenes se preparen.

En el Teatro Universitario, se capacita a los estudiantes por medio de talleres, para lograr la integración de ellos como grupo, y trabajar en técnicas de expresión vocales, corporales, entre otros. Así mismo para conocer acerca de la historia del Teatro, que les permita tener una visión amplia del trabajo que realizan.

Cuadro N.2 “Teatro Universitario”

Este resultado también puede analizarse desde dos ópticas:

Primero, contrastándolo con los resultados del cuadro anterior que presentaba una visión formadora del Teatro; ahora parece muy simple el hecho de que “solo sea hecho por universitarios”.

El 40% que ve en el Teatro Universitario una opción para prepararse mejor, lo está colocando en un lugar de importancia para la formación integral de la personalidad.

3.3.1.3 Diferencias entre Teatro y Teatro Universitario:

Universidad	Carrera Universitaria	El proceso formativo es continuo	No hay diferencias
Dr. JMD	--	--	20%
UCA	20%	--	--
UES	20%	--	--
UTEC	--	20%	--
UDB	--	20%	--
TOTAL	40%	40%	20%

Cuadro N.3 “Teatro”

Universidad	Escuela de formación para estudiantes	Es para estudiantes universitarios
Dr. JMD	--	20%
UCA	20%	--
UES	--	20%
UTEC	20%	--
UDB	20%	--
TOTAL	60%	40%

Cuadro N.4 “Teatro Universitario”

En los cuadros No.3 y No.4 se puede observar que las diferencias son mínimas, teniendo como resultado:

El 40% de los directores de Teatro opinan que el teatro es una carrera (universitaria); un 40% estima que el proceso formativo es continuo, y sólo un 20% asegura que no hay ninguna diferencia. Por otro lado, en el otro cuadro el Teatro Universitario no es una carrera; sino es una escuela de formación para estudiantes, siendo ésta la respuesta mayor dando como resultado 60%; y sólo un 40% responde que el Teatro Universitario, como su nombre lo indica, es sólo para estudiantes universitarios.

Enumerando las diferencias tenemos:

- 1) El Teatro Universitario es una escuela de formación para estudiantes; mientras que en el Teatro es una carrera universitaria.
- 2) El Teatro Universitario lo integran únicamente estudiantes universitarios; en el Teatro el proceso formativo es continuo.
- 3) No hay ninguna diferencia.

Luego, en el Teatro Universitario, los integrantes buscan una formación integral desligada de sus carreras profesionales, ya que en la mayoría de casos los jóvenes quieren mejorar su expresión oral y corporal, que les permita transmitir, con mayor facilidad, diferentes mensajes al público espectador.

Así, en el desarrollo y formación como teatristas aumentan su nivel de imagen y autoestima, permitiéndoles tener mayor seguridad en las actividades que diariamente realizan.

3.3.1.4 ¿Existe en el país alguna institución formadora de teatristas?

Universidad	Sí	No
Dr. JMD	--	20%
UCA	--	20%
UES	--	20%
UTEC	--	20%
UDB	--	20%
TOTAL	--	100%

Los resultados del cuadro No.5 demuestran, que el 100% de los entrevistados asegura que, hasta el momento, no existe una escuela formadora de teatristas; solamente instituciones de educación superior que imparten talleres para el Teatro Universitario.

Cuadro N.5 “Existencia de instituciones formadoras”

Según Francisco Borja Director del Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador (UES), en Septiembre de 2004, inicia un diplomado en Teatro en ésta universidad, en el cual se trata de incorporar materias básicas como en una carrera universitaria. De igual forma es de nuestro conocimiento que el Centro Nacional de Artes (CENAR), la Universidad Dr. José Matías Delgado y la Universidad Don Bosco tienen proyectado abrir diplomados en Teatro.

En la sección “CULTURA” de la Prensa Gráfica del día martes 7 de diciembre de 2004 (Pág. 86), aparece la nota “Las primeras tablas de los diplomados de Teatro de la Universidad de El Salvador” que señala los primeros logros del proyecto a que hace alusión en el párrafo anterior el maestro Francisco Borja. (Ver Anexo 4)“Las primeras tablas de los diplomados de Teatro de la Universidad de El Salvador”.

3.3.1.5 ¿Cuáles son los principios básicos para formar un grupo de Teatro Universitario?

Universidad	Recibir taller	Disciplina
Dr. JMD	20%	--
UCA	20%	--
UES	20%	--
UTEC	--	20%
UDB	--	20%
TOTAL	60%	40%

Un 60% estima, como se puede observar en el cuadro No.6 que uno de los principios básicos para formar parte de un grupo de Teatro, es recibir el taller con una duración entre 4-10 meses; por otra parte el 40% de los entrevistados opina que los integrantes deben poseer disciplina, sobre todo en los talleres y ensayos del grupo.

Cuadro N.6 “Principios básicos”

Entre otros de los principios básicos que mencionaron los Directores de Teatro tenemos:

- Disponibilidad (tiempo).
- Que sean alumnos de la universidad.

- c. Interés.
- d. Puntualidad.
- e. Respeto hacia los demás.

Como puede notarse, los estudiantes se dan cuenta que el Teatro Universitario no sólo es para pasar el rato; ya que lo principal es la responsabilidad para poder terminar la capacitación o taller, que les permita tener una visión amplia del trabajo y entrega que se requiere.

3.3.1.6 ¿Qué fundamentos teóricos y prácticos deben de poseer las personas que integran un grupo de teatro?

Universidad	Ninguno	Recibir taller	Ser alumno de la universidad
Dr. JMD	20%	--	--
UCA	--	20%	--
UES	--	20%	--
UTEC	--	--	20%
UDB	20%	--	--
TOTAL	40%	40%	20%

Como se puede observar el 40% de los entrevistados estima que no se necesitan fundamentos teóricos y prácticos para formar un grupo de teatro; sino que el estudiante debe poseer disciplina y voluntad sobre todo. El otro 40% opina que únicamente se necesita recibir el taller; y el 20% restante cree que solo se necesita ser alumno de la universidad.

Con base en las respuestas obtenidas se puede concluir que para ser parte de un grupo de teatro no se necesita tener conocimientos teóricos y prácticos; sino

mas bien disponibilidad y entusiasmo para ser parte del montaje de una obra; sin dejar de lado la disciplina que es uno de los factores primordiales.

Cuadro N.7 "Características primordiales"

3.3.1.7 ¿Qué características debe poseer el grupo para autodenominarse grupo de teatro?

Universidad	Que sean estudiantes universitarios	Que tenga continuidad	Que lo reconozca la universidad
Dr. JMD	20%	--	--
UCA	--	20%	--
UES	20%	--	--
UTEC	--	--	20%
UDB	20%	--	--
TOTAL	60%	20%	20%

En el cuadro se puede observar que el 60% de los entrevistados opina, que para autodenominarse grupo de Teatro Universitario la única característica que debe poseer, es que sean estudiantes de la universidad; el 20% estima que el grupo debe tener continuidad; y el otro 20% considera que el único requisito es que la universidad reconozca el trabajo del grupo de teatro.

Las respuestas, en cierta manera, son complementarias; pero destaca la pertenencia a la universidad, lo que deviene en competitividad y amor propio, ingredientes necesarios para hacer crecer un Teatro Universitario.

Cuadro N.8 “Características del grupo”

3.3.1.8 ¿Cuál es el apoyo que la Universidad brinda al grupo?

Universidad	Mucho	Poco	Nada
Dr. JMD	20%	--	--
UCA	20%	--	--
UES	--	20%	--
UTEC	--	20%	--
UDB	20%	--	--
TOTAL	60%	40%	--

El 60% considera que el apoyo que la universidad brinda es suficiente para dar inicio al montaje de una obra, se les proporciona una cantidad de dinero, con el cual se pueden suplir las necesidades de vestuario, utilería, transporte, etc.; mientras que el 40% estima que el teatro es al que menos atención le brindan las autoridades de la universidad, que piensan que con sólo contratar a un

Cuadro N. 9 “Apoyo brindado”

profesional en el área es suficiente, mas no se dan cuenta de las verdaderas necesidades para que florezca la cultura salvadoreña.

Es curioso que una de las universidades que ha marcado sendas y derroteros al Teatro Universitario en el país, como lo ha sido la Universidad de El Salvador, aparezca en la actualidad, brindado poco apoyo, según opinión de sus teatristas; y que sin embargo, continúa marcando sendas de avanzada, como es el “diplomado”.

Por otra parte, la otra universidad señalada por brindar poco apoyo, como es la Universidad Tecnológica, dejo entrever fallas en aspectos como organización.

3.3.1.9 ¿Considera que el Teatro Universitario ha tenido algún tipo de evolución?

Universidad	Si	No	Es relativo
Dr. JMD	20%	--	--
UCA	20%	--	--
UES	20%	--	--
UTEC	20%	--	--
UDB	--	--	20%
TOTAL	60%	--	20%

Cuadro N.10 “Evolución del teatro Universitario”

El 80% de los directores de Teatro Universitario manifiesta que sí ha habido evolución del Teatro Universitario, ya que es notable la calidad de espectáculo en el desarrollo de las actividades de los grupos. Por otra parte el 20% de los entrevistados opina que la evolución que ha tenido el teatro es relativa, ya que los grupos no son constantes, debido a que cada ciclo se integran nuevos alumnos; mientras que otros tienen que dejar el teatro por sus estudios, choques de horarios, porque están por egresar; en fin, éste es uno de los problemas más grandes que sufre el Teatro Universitario.

De todas maneras, la opinión del sí, posiblemente esté matizada con una visión general de los Teatros Universitarios y la visión de la propia universidad.

La respuesta referida a la Universidad Don Bosco se explica, por la reciente fundación del grupo de teatro.

3.3.1.10 ¿Cómo y cuándo surge el Teatro Universitario?

Universidad	En la UES, con Edmundo Barbero en los 50	No sabe/no responde
Dr. JMD	20%	---
UCA	20%	---
UES	20%	---
UTEC	20%	---
UDB	20%	---
TOTAL	100%	---

El objetivo primordial al efectuar esta pregunta era corroborar la información que ya se tenía, a la vez conocer la historia del Teatro en El Salvador; obteniendo como resultado que el 100% de los entrevistados coincide en que el Teatro Universitario surge en los 50', en la Universidad de El Salvador con el maestro Edmundo Barbero; quien puso la primera piedra. Es aquí donde inicia una nueva etapa para la cultura en el país; y desde entonces el Teatro Universitario nunca ha desaparecido.

Cuadro N.11 “Surgimiento de Teatro Universitario”

3.3.1.11 ¿Quién fue el o los pioneros del Teatro Universitario?

Universidad	Barbero	André Moreau	Otros
Dr. JMD	20%	--	--
UCA	20%	--	--
UES	20%	--	--
UTEC	20%	--	--
UDB	20%	--	--
TOTAL	100%	--	--

El 100% de los entrevistados afirman que el pionero fue Edmundo Barbero; ya que la Universidad de El Salvador manda a traerlo a España; junto con él se encuentran otras personalidades que le siguieron como: André Moreau y otros teatristas cuyos nombres se encuentran en el Anexo 5.

Cuadro N. 12 “Pioneros del Teatro Universitario”

3.3.1.12 ¿Cuál es el objetivo de formar grupos de Teatro Universitario?

Universidad	Formación integral	Promover la cultura	No sabe/ no responde
Dr. JMD	--	20%	--
UCA	20%	--	--
UES	20%	--	--
UTEC	--	--	20%
UDB	20%	--	--
TOTAL	60%	20%	20%

Cuadro N.13 “El objetivo”

Lo interesante de la respuesta única es el reconocimiento de que la “escuela” de Don Edmundo Barbero impactó e hizo nacer un verdadero amor por el teatro. Al grado que, la mayoría de quienes impulsan los diferentes movimientos teatrales nacionales, de una u otra manera, han sido “tocados” por don Edmundo. El 60% opina que el objetivo de formar grupos de teatro es brindar una formación integral; ya que muchos logran tener una perspectiva amplia de lo que quieren de la vida, a través de los ejercicios que efectúan; además, los integrantes logran tener mayor fluidez verbal, seguridad en lo que piensan y cómo actúan.

Por otro lado, lo que se busca es que el estudiante tenga un canal por medio del cual pueda expresarse de diferentes formas y a la vez crear interés hacia la cultura, sensibilizar al público espectador y poder demostrar que el teatro es enriquecedor.

Nuevamente vale fijarse en la universidad que no sabe o no responde, la Universidad Tecnológica, en la que, de alguna manera, se manifestaron fallas en el apoyo por parte de la universidad; y, como consecuencia, en la organización del grupo.

3.3.2 MIEMBROS DE ELENOS.

Se consignan en las siguientes páginas algunos resultados producto de pláticas con estudiantes miembros de los grupos de Teatro Universitario. La aplicación de la Guía de Entrevista (ver Anexo 3) permitió formar categorías para cada pregunta y así agrupar los resultados mas significativos.

Nuevamente, la mínima cantidad de entrevistas, nueve en total, debe considerarse como un indicador de la motivación estudiantil hacia el Teatro Universitario. Si bien existen más integrantes para cada grupo, su asistencia no es sistemática, ya sea por la carga personal de estudios o por el tipo de obra que se está montando; o, por no existir proyectos a futuro inmediato.

Y es que, a pesar de que se logró entrevistar a personeros y directores de cinco universidades; con relación a los elencos, solamente se logró contactar con integrantes de tres universidades, no pudiendo hacerlo con alumnos de la Universidad Tecnológica (UTEC) y con alumnos de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA).

Con los alumnos de la UTEC, porque es el grupo de teatro menos consistente y continuo de los estudiados; y con los de la UCA, por que han

terminado una actividad teatral y se dispersan y además, la directora del grupo, Dinora Cañénguez estaba fuera del país.

3.3.2.1 ¿Qué entiende por Teatro Universitario?

Universidades/ categorías	UES	UDB	Dr.JMD	Total
Escuela formadora	III	I	I	5
Alternativa	I	--	--	1
Base para teatro profesional	--	I	I	2
Interacción	--	I		1
Total	4	3	2	9

Cuadro N. 1 “Captación sobre Teatro Universitario”

De acuerdo a las respuestas obtenidas se puede observar que todos los integrantes de los grupos de Teatro Universitario de las universidades en estudio manejan distintos conceptos sobre éste; sin embargo el 55.6% coincide en que éste, más que una alternativa, una base para el teatro profesional, o interacción, es una escuela formadora en la cual se aprende a desarrollar habilidades que ayudan a obtener beneficio y crecimiento personal.

También es interesante destacar las opiniones de quienes consideran al Teatro Universitario como un medio eficaz para comunicar y expresar posturas que aportan a la realidad del país o que la hagan ver más patente.

3.3.2.2 ¿Conoce alguna Institución formadora de teatristas en el país?

El 77.8% de los entrevistados respondió que no conocen escuela formadora de teatristas en EL Salvador, solamente a nivel de talleres; mientras que el otro 22.2% considera que la Escuela de Teatro de la Universidad Dr. José Matías Delgado sí es más que un taller.

Universidades/ categorías	UES	UDB	Dr.JMD	Total
Si	--	--	II	2
No	IIII	III	--	7
Total	4	3	2	9

Cuadro N.2 "Institución formadora"

El porcentaje mayor considera que sí sería importante para las personas que les atrae en gran medida el Teatro Universitario que existiera un espacio para poder desarrollarse, un espacio que cumpla con los requisitos óptimos para hacer teatro.

Esto también refleja que las autoridades tanto gubernamentales como de instituciones privadas no se interesan por la creación de una escuela formadora o constituirla como facultad.

3.3.2.3 ¿Cuál es el apoyo que la universidad brinda al grupo de Teatro Universitario?

Universidades/ categorías	UES	UDB	Dr.JMD	Total
Mucho	--	--	II	2
Poco	III	III	--	6
Nada	I	--	--	1
Total	4	3	2	9

Las categorías que se toman en cuenta para esta pregunta limitan de cierta forma las respuestas obtenidas, debido a que son un poco subjetivas(sí pero no). Lo que las universidades consideran apoyo, no es más que simple caridad al arte, con excepción de la Universidad Dr. José Matías Delgado.

Cuadro N.3 "apoyo al grupo"

Muchas veces, son los integrantes de los grupos los que colaboran a la adquisición de materiales para la realización de montajes; este esfuerzo es más oneroso cuando se trata de eventos grandes como los Festivales y Encuentros.

El proporcionar espacios, un maestro o una grabadora, a los grupos, no significa aportar a la cultura de un país, es necesario invertir y creer en estos jóvenes para que puedan tomar decisiones en sus vidas, tener mayor sensibilidad dentro de sus carreras profesionales y para con la sociedad. Eso, en lo personal, y en lo universitario, ayudaría a las instituciones a brindar mayor protección social.

3.3.2.4 ¿Ha visto algún tipo de evolución del Teatro Universitario desde que inició en él?

Universidades/categorías	UES	UDB	Dr.JMD	Total
Conocimiento de la historia del Teatro	--	--	I	1
Forma de ver el Teatro dentro de la universidad	--	I	--	1
Confianza en el grupo para actuar	--	I	--	1
Mayor calidad de trabajo	I	I	I	3
creación del Depto. De Arte y Cultura	III	--	--	3
Total	4	3	2	9

Todas las categorías que han mencionado los integrantes de los grupos de teatro y que están plasmados en el cuadro, son importantes para un actor o una actriz, desde el conocimiento de Historia hasta la creación de un departamento de Arte y Cultura.

La evolución de cada una dependerá siempre de la visión que tenga cada Institución que apoya el Teatro Universitario. Algo que sobresale dentro de estas opiniones, en cuanto a evolución en la Universidad Don Bosco, es que estudiantes y administrativos ven el teatro como algo cultural ya no como veladas y cuentas de chistes.

Cuadro N.4 "Su Evolución"

También, las instituciones han evolucionado, según la opinión de un 33.3% de los opinante en cuanto a la creación de Departamentos de Arte y Cultura, de esta forma se dan a conocer dentro de la misma institución. Finalmente las tres universidades entrevistadas coinciden en que su calidad de trabajo ha sido mejor.

3.3.2.5 Participación de género en el Teatro Universitario.

Universidades/ sexo	UES	UDB	Dr.JMD	Total
Femenino	I	III	--	4
Masculino	III	--	II	5

Cuadros que representan las generalidades de los grupos de Teatro Universitario, el primero muestra el sexo de los integrantes de los grupos de Teatro Universitario; y segundo el de los de directores.

Cuadro N.5 "Sexo 1"

3.3.2.6 Para qué participa.

Universidades/ sexo	UES	UDB	Dr.JMD	Total
Femenino		I	--	1
Masculino	I	--	I	2

Hay un punto más en masculino que en femenino eso denota que ya no existe la diferencia tan marcada entre sexos. La mentalidad, la forma de ver las cosas y querer comunicar algo a un público ahora es generalizada por ambos.

Cuadro N.6 "Sexo 2"

Géneros mas representados	UES	UDB	Dr.JMD
Drama	--	--	--
Comedia	--	I	I
Farsa	--	--	--
Problemática Social	--	--	--
Combinación de varios géneros	I	--	--

Cuadro N.7 “Géneros mas representados”

Edad	UES	UDB	Dr.JMD
17-20	--	III	--
21-24	III	--	I
25-28	I	--	--
29-32	--	--	I

Cuadro N.8 “Edades de integrantes”

3.4 HISTORIAS DE VIDA.

3.4.1 HISTORIA DE VIDA DEL SEÑOR FRANCISCO BORJA, DIRECTOR DEL GRUPO DE TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR.

Yo inicié en el colegio, estaba en tercer año de bachillerato en 1983, con Boris Barraza (Psicólogo y actor), él nos dejaba tareas en la materia que se llamaba estética; trimestralmente las tareas eran de representar una obra; dramatizar se llamaba en ese entonces, fue así como me empezó a gustar el teatro, luego; él (Boris), hizo de todos los estudiantes, de todos los salones un grupo que se llamó “Circulo Teatral” , y montamos una obra en el Ministerio del Interior, hoy de Gobernación; para padres de familia y para estudiantes, no recuerdo el nombre; pero fue mi primera experiencia en el escenario como teatrero.

Boris, me dio muchísimos ánimos y me ayudó bastante para el nivel en el que yo estaba, en ese momento; y él me dio la oportunidad de trabajar con el

grupo, debido a que eran los amigos de Boris, quienes se encargaban del grupo de Teatro Universitario de la “Universidad de El Salvador”,(Edwin Pastoree y Yanira de Tenorio); Mario Tenorio era el Director del grupo de Teatro Universitario en ese tiempo. Pues vine a la UES sin ser estudiante de la universidad, e hice el taller con Edwin y con Yani (eran los encargados del taller), y Mario era el encargado del elenco.

Me venía después de clases en la mañana del colegio; para recibir el taller en la tarde, luego salí de bachiller y entré a la Universidad Da Vinci y no a la Universidad de El Salvador, porque a mi me gustaban las Relaciones Públicas y Publicidad; porque era la carrera que más semejanza le encontraba yo a la cuestión artística; y en la UES no existía esta carrera. Recuerdo que en la mañana trabajaba en SIMAN medio turno, de vendedor; después me venía a la universidad a almorzar, de 2:00 a 4:00 p.m. era el taller de teatro universitario y alas 5:00 p.m. tenía que estar en la Da Vinci en clases. Ese era mi trajín diario, diario, diario y así pasé más de un año en el taller con Edwin y con Yani.

Se montaron varias obras como muestra, recuerdo una con cariño que me gusto mucho : “El Hombre Pájaro”, era un cuento actuado de Salarué, la montó Edwin Pastoree esa pieza; esa obrita que él adaptó.

Nunca pertenezco, en ese momento al elenco del Teatro Universitario, porque cuando iba yo a pasar al elenco, ya habían empezado a ensayar con Mario Tenorio, la obra: “Crucificado” de Carlos Solórzano; ya la estaban ensayando pero no estábamos presentes como Teatro Universitario, luego vino el terremoto de 1986; ya no se pudo seguir ensayando y todo quedó bien inestable.

Me sucedió que, la verdad, me reclutaron en el 86, mi mamá puso el grito en el cielo y yo estaba afligidísimo, porque yo, para nada..... afortunadamente me soltaron, no se como hizo mi mamá, pero me sacaron a los tres días; ya estaba directo para irme a pelear, a luchar; pues debido a eso mi mamá me propuso irme

a México, porque allá tenía una cuñada y unos sobrinos. Bueno, dije yo, por un lado están tranquilos ellos y por el otro lado, yo ya tenía en mente (el teatro) y me fui.

Ya estando allá se me presentó la oportunidad de ir a hacer una audición en Bellas Artes, me empeñé en entrar a la escuela de Bellas Artes en México, Distrito Federal; y, fue así como entré a la Escuela de Arte Teatral; eso fue en 1987, cursé la carrera allá, Licenciatura en Actuación, cosa que aquí no existe por supuesto. Sólo cuatro años de carrera y el último es de teatro Mexicano; pero yo tenía la opción por ser extranjero de no cursar ese año y graduarme. Para los mexicanos la carrera es de cinco años. Yo me gradué!!!

Luego de graduarme, vino una disyuntiva, quedarme en México o regresar a El Salvador; sí se me presentaron oportunidades de quedarme trabajando allá, yo no se si sea para mal, pero me vine. Hasta el momento no me he arrepentido, aunque a veces sí; cuando la cosa está difícil aquí, digo me hubiera quedado; pero yo lo que quería era venir a poner en práctica y hacer algo aquí. Pues me vine en 1991. Edwin todavía seguía dirigiendo el grupo de teatro. Mario y Yanira ya no estaban, se habían ido para Canadá en donde ahora Mario dirige Cine y Yanira ha hecho algunas participaciones en películas.

Pues así, que vine con Edwin y me dijo que viniera a la UES, en ese tiempo pertenecía a la Escuela de Arte y estaba en proyecto la presentación de una obra de Álvaro Meneen Desleal "La Bicicleta al Pie de la muralla", entonces entré a ese reparto, montamos la obra y la presentamos, porque era la ganadora de un certamen de un festival de dramaturgia aquí en la UES; con lo cual se le premió y homenajeó a Álvaro Meneen Desleal.

Después de eso ya me contrataron acá para los talleres, trabajé mucho con Edwin a partir de allí desde 1991, y entré a trabajar en la Universidad. Se fue Edwin y yo quedé a cargo del grupo de Teatro Universitario, han pasado muchos

compañeros que han trabajado conmigo, pero el más viejo de estar acá soy yo; eso en cuanto a tiempo y a nivel de satisfacciones, pues a mi la universidad como tal, es bien difícil expresar lo que.... es que quizá hay un poquito de resentimiento por la falta de apoyo y falta de brindar oportunidades; pero sí en cuanto a cariño hacia la universidad; pues por algo no me he ido, le tengo un cariño enorme a la nacional.

Este puesto que aquí empecé, y que he tratado de darle seguimiento a la idea de ver más que a nivel divulgativo de proyección, ser de formación, ser una entidad formador de actores que así nos enseñó Mario y él fue maestro de Edwin y Edwin fue mi maestro; y entonces viene esa cadenita. Ahora está dando junto a mi los talleres en la mañana, César; cualquiera podría decir que es una dictadura ja, ja, ja. A nivel de satisfacciones como les digo, aquí se han hecho muchas cosas y la mayor satisfacción no ha sido, talvez, una obra que se haya montado sino que siempre ha sido una formación de actores y que después se mueven en el ámbito profesional subrayado y entre comillas aquí en el país.

En este momento me da satisfacción que la mayoría de los grupos que existen en el país a nivel de grupos de teatro; llámese Roberto Salomón, Filander Funes, Fernando Umaña , la mayoría de directores siempre es gente que ha estado en Teatro Universitario; que aquí ha empezado y eso significa que el gusanito del teatro se les inyecta para que después sigan adelante y se desarrollen más. Eso es lo que siempre he tratado de mantener, porque eso me enseñó Mario y según tengo entendido esa era la visión del maestro Barbero.

Ahora, obras les mencionaba, la vez pasada una de las que se han montado con los cipotes (grupo de teatro universitario actual) y que han levantado muchas satisfacciones es “De la Calle” porque hicimos 25 representaciones seguidas, consecutivas de julio a septiembre, y era muy difícil porque era un reparto de 20 personas, y es que reunir a 20 personas era difícil.

Quiero ver, ¿Con quienes he trabajado? En México, tuve la satisfacción con el que era mi maestro. Para mi es uno de los mejores directores de teatro, que es Sergio Jiménez; Emilio Carballido que es dramaturgo, sí podría decir que aprendí mucho de ellos; especialmente aparte de todos.

Acá con los únicos directores que no he trabajado hasta el momento ha sido Filander Funes, Roberto Salomón, Dorita (ella me ha llamado varias veces, pero, es cuando estoy más saturado; hoy quisiera que me llamara y no me llama, porque no tengo muchas cosas) –lo expresa entre risas-; con Roberto es distinto porque como ha estado fuera del país tanto tiempo no he tenido la oportunidad aún, y con Filander somos amigos; pero no hemos trabajado juntos. Luego, pues, si he trabajado con Eugenio Acosta Rodríguez, Nelson Portillo, con Rubidia Contreras, Pedro Gómez (director mexicano), Ricardo Mendoza, René Lobo.

Un aproximado de obras que haya dirigido, quizás unas 15 a 18; podrá decir alguien que eso es muy poquito, si es una obra por año; pero es que mi punto de vista nunca ha sido sacar y sacar obras; sino mas bien el proceso de formación con los cipotes. Yo podría sacar de 3 a 4 obras; pero acompañado a eso no se podría llevar un proceso de formación, siempre el montaje de una obra es un excelente modo de aprendizaje para formarte; pero hay otro montón de cosas que no están dentro de un proceso de montaje de una obra determinada; de un género determinado y entonces es necesario que el cipote que va a formarse como actor lo vea aparte. Por eso es que realmente son pocas las obras en 13 años.

El promedio de representaciones por obra si es triste; tengo la pésima experiencia de haber montado una obra, que pasamos de 2 a 3 meses trabajándola; y únicamente la presentamos una vez. Eso es triste y se debe precisamente a la frustración que los cipotes tienen cuando se dan cuenta que el esfuerzo que han hecho, la Universidad no se los valora; la Universidad ni siquiera les brinda refrigerio los días de las presentaciones; ya no digamos un incentivo

mayor como una media beca, horas sociales, en fin, es por ello que los alumnos se decepcionan; ellos prefieren recibir y aprovechar el taller, porque antes de ese proceso no se monta obra, la formación y después se van a trabajar a otro lado donde sí les dan algo.

Ellos consideran que quedarse montando obras con la Universidad de El Salvador , no les conviene; porque es un esfuerzo inútil, pero por lo menos el objetivo mío y como Universidad es, formarlo y darle las herramientas básicas ya existentes. Para este festival que es en septiembre de 2004, estamos ensayando una obra muy difícil para ellos; es un gran salto que deberán dar los que traigo de proceso, es una obra de Género Farsa, comprendida también dentro del teatro político de un escritor Alemán, esta obra la escribió en pleno apogeo de la guerra mundial, porque refleja las condiciones de Alemania en ese pre-nazismo; y allí se mueve dentro de ese contexto.

La problemática se puede adaptar a todo contexto de cultural occidental. Es una obra que une los requisitos que tienen del proceso, es difícil porque el texto es en verso, una complicación más para los cipotes; aprender a manejar en verso, así que la obra es de teatro político, no es que sea “panfleto o vanguardia”; pero sí es muy divertida. Es farsa y cumple con una característica que no es de risa, pero si se dan situaciones totalmente ilógicas; una de ellas es que existe una situación ilógica; puede ser burla, sátira o denuncia.

La obra se llama “De cómo el Señor Mackintosh logró librarse de sus padecimientos” ; y esta farsa se trata de que a este hombre le va tan mal en todo, va preso, la mujer lo deja, lo echan del trabajo, los médicos le diagnostican un montón de enfermedades, padece de todo menos de buena salud y de buena tranquilidad, y al final resulta que todo lo que le ocasiona esta desdicha es el zapato que lo anda al revés, y anda una piedra dentro de él; es algo totalmente ilógico. Todo es una forma que el autor utiliza para denunciar toda una serie de

problemáticas sociales, políticas del momento en que vivió el autor. Finalmente eso es una farsa, una manera sarcástica de decir las cosas.

3.4.2 HISTORIA DE VIDA DEL SEÑOR JORGE ALBERTO JIMÉNEZ, DIRECTOR DEL GRUPO DE TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD DR. JOSÉ MATÍAS DELGADO

Allá por 1952,tuve mi primera experiencia de estar parado en un escenario frente a un público en la Ciudad de Chinameca, en un Cine que se llamaba Rosval que era de la familia Valle; entonces una señora, profesora del grupo escolar, aprovechando que yo había llegado a Chinameca en vías de vacaciones de fin de año estaba montando una obra en la que participaba Don Pedro de Alvarado, y sólo tenía niños que eran morenitos y ninguno le daba el tipo, entonces le dijo a mi mamá que si ella me permitía hacer el papel, que seria yo el chelito que haría el papel de Pedro de Alvarado ; mi mamá dijo que si yo quería pues ella me dejaría. Le dije que sí a la señora.

Hubo allí una situación anecdótica, porque estaba actuando cuando de repente, la espada que me había puesto la maestra era una espada pesadísima , ya que era de verdad y yo estaba amarrado con una cinta de seda, entonces cuando el peso de la espada venció la seda se me cayo el pantalón y todo el mundo, se puede imaginar verdad; de ver al cipote seco enseñando las piernas y el calzoncillo. Yo lo que hice fue levantármelo, me lo amarre de nuevo y seguí actuando. Eso causó una buena impresión en la gente mayor, decían como es posible que este cipote no se cortó sino que al contrario.

Pasaron varios años, y hasta allí por 1956, con 16 años de edad, tuve la primera experiencia en televisión, porque se me presentó la oportunidad de participar en un programa de Canal 6 (primer canal de televisión que hubo en este país), y que históricamente tiene un sentido mayor porque fue la primera apertura

que muchos de nosotros que nos dedicamos al teatro ahora, tuviéramos la oportunidad de hacer actuación en televisión. Recuerdo que me incorporé al grupo de Teatro Cómico de René Alfonso Lacayo, un director que tenía un programa en vivo, porque en ese entonces no existían las grabadoras de video tape, sino que todo era en vivo.

Ya entrando al terreno, haciendo nuevos papeles, cuando vine a sentir yo ya era un actor joven del elenco de René Lacayo, y esto me permitía ser visto por la gente de Bellas Artes; me invitaron a que me incorporara al elenco Nacional de Teatro; ya era la compañía Nacional y comencé haciendo el personaje de Tom en la obra "El Zoo de Cristal" de Tennessee Williams, del Maestro Salvador Salazar Carrión (Español), en compañía de Lupita Aviles que hacía de mi hermana, Laura y Emmanuel Jaen, que hacía el papel de Jim (QEPD), era un muchacho muy bueno, un actor muy recio y mantuvimos un bonito elenco para la presentación en ese reparto y Marta Aragón en el papel de la madre.

A continuación, fueron surgiendo nuevos papeles, vino nueva gente, aquí estoy hablando no de teatro universitario, sino de historia personal, de cómo yo me fui metiendo a este campo; y luego pues obviamente tuve que estudiar en la Escuela de Teatro porque no era lógico que estuviera con el elenco y no tuviera fundamento. Por eso estudié en la Escuela de Bellas Artes. Luego surgieron nuevos directores, vino Don Alonso de los Ríos, otro director Español nacionalizado de Venezuela, y montó una serie de obras que gustaron mucho y en las que yo tuve papeles protagónicos. Después entró Doña Adelina de Gumero montando la obra "La Zorra y las Uvas", en la que yo interpreté el papel de Esopo; quien es filósofo griego de las famosas fábulas de Esopo.

Aquí se daba una situación que no se si vale la pena mencionarla, porque el reparto que hizo Doña Adelina de Gumero en su momento, fue un reparto completamente contradictorio, yo era el galán de la compañía, era el muchacho, dicen, que bien parecido, -eso no me lo crea- pero a mi me dio el papel de Esopo;

que era el personaje más feo de la obra: era contrahecho, jorobado, deforme de la cara (tuve una caracterización al respecto), y efectivamente a la gente le gustaba la actuación, y nadie se explicaba cómo era posible que ella le diera el papel de Xantos, que era un filósofo dentro de la obra que se supone el hombre griego, blanco, ojos azules, se lo dio a una persona totalmente opuesta, es decir, un reparto algo raro. Pues hicimos la representaciones que gustaron con la “Zorra y las Uvas”.

Después vinieron más y más obras, sería largo enumerarle todas las obras que yo hice en mi vida teatral; pensando un poco fueron 60 o 70 obras entre grandes, medianas y pequeñas . Luego empecé a participar en Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador, bajo la dirección del maestro Edmundo Barbero, en una forma breve; y luego con Norman Douglas, un muchacho joven, estudioso, entusiasta, con quien hicimos varias obras, siempre en Teatro Universitario; siempre estaba actuando con el Elenco Nacional de Teatro, porque no era incompatible; sino que se podía actuar con unos y otros.

Posteriormente la organización artística Camaleón, me llamó con Eugenio Acosta Rodríguez como director, para que interpretara obras como “Madre el Drama Padre”, que era una obra de Enrique Jardiel Poncela, bellísima obra de enredo, una comedia que dura dos horas, pero divertidísima, luego montamos con Eugenio Acosta Rodríguez “El Hombre, la Bestia y la Virtud”, de Luigi Pirandello, en donde interpreté el papel de Capitán. Luego, con René Alfonso Lacayo, hicimos otras comedias y finalmente hice, hace 18 años aproximadamente, “Asilo Diplomático” que fue magnífica obra, también muy larga, de un brasileño Guillermo Figueredo. Premio Nóbel, fue un éxito.

Y luego, entré con otro grupo, que fue ya el final de mis participaciones como actor, la obra fue “Fábrica de Sueños”, con Fernando Umaña en un Festival Centroamericano; ésta fue una obra que yo hice de emergencia porque comencé a ensayar 16 días antes del estreno del Festival Centroamericano. Yo tenía años

de no actuar, y por eso creí que iba a estar oxidado en mi memoria, y que iba a tener dificultades, pero afortunadamente, no se dieron; al contrario, pues la crítica fue muy favorable a mi actuación y Fernando estuvo muy satisfecho de haber contado conmigo como actor emergente, el papel originalmente lo iba hacer Eugenio Acosta Rodríguez, ya lo habían invitado; pero él tuvo un problema con el autor de la obra y ya no quiso hacer el papel; y así fue como me enganchó, como dicen ustedes los jóvenes.

Así que eso ha sido mi vida en pocas palabras en El Teatro Universitario, pasé algunos años metido en la publicidad; pues ese es mi trabajo y me alejé bastante del teatro, durante varios años; hasta que un día me llamó Fernando Umaña, para hacer el papel de “Fábrica de Sueños”, en el Festival Centroamericano que les mencioné anteriormente, y me volví a incorporar en un sentido más pleno a la actividad teatral, vine a trabajar como docente a la Universidad Dr. José Matías Delgado en las áreas de Publicidad y Expresión Verbal; hoy se llama Comunicación Oral, pero en el entusiasmo teatral platicando con el Arquitecto Luis Salazar Retana, me abrió la posibilidad de formar un pequeño grupo de teatro, y lo hicimos.

Montamos una obra, “Los Milagros del Jornal”, un sainete de Carlos Arniches, y empezó a despertar un entusiasmo por el Teatro Universitario, lamentablemente, cambiaron al Arquitecto y vino un nuevo Director a la Escuela de Comunicaciones, que era donde yo trabajaba. Al licenciado Ricardo Chacón, cuando inicialmente yo le planteé el proyecto, se entusiasmó, me prometió su apoyo; pero pasaron los meses y el apoyo se redujo, sólo a que yo pudiera cobrar hora-clase, y no el apoyo que se me había ofrecido; posiblemente él andaba muy ocupado en otras cosas y no se puso a pensar que esto requería un poco más de atención; entonces el Lic. Chacón descuidó la Escuela de Teatro que habíamos abierto en la Escuela de Comunicaciones.

Sin embargo, yo continué trabajando con los muchachos, pero llegó un momento en el que el abandono del Lic. Chacón fue tan evidente que yo decidí ya no continuar. Me retiré de la Universidad por completo cuando de repente, vine un día a hacer un mandado acá a la Universidad, y me encontré con el Arquitecto Luis Salazar Retana y me preguntó, por qué ya no me miraba y no teníamos contacto; y le comenté toda la situación. Él me dijo que no era posible que una actividad teatral como la que había estado desarrollando, de repente se queda en nada, pues habló con el Rector y él pidió hablar conmigo, acudí a una reunión, me ofreció ser mi jefe inmediato y que no iba a tener ningún tipo de autoridad sobre mí, mas que él.

Acepté porque era una oferta realmente importante, y de allí en adelante, ya casi tres años y medio que comenzamos a funcionar, como Compañía Teatral Universitaria; pero a mí se me ocurrió que era más conveniente un Departamento de Teatro que contara con una Compañía Teatral y una Escuela de Teatro y desde hace tres años estamos funcionando en esa forma, mantenemos ya una actividad permanente de montajes de obras, estamos haciendo otro tipo de actividades, ya no solamente con las presentaciones de obras; sino también la creación de la Escuela en donde ya contamos con maestros de Historia del Teatro, Técnica Teatral, Expresión Corporal, Práctica Escénica, Fonética; en fin, tratamos de conformar una escuela más formal.

3.4.3 HISTORIA DE VIDA DE LA SEÑORA DINORA ELIZABETH CAÑÉNGUEZ, DIRECTORA DEL GRUPO DE TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD CENTROAMERICANA JOSÉ SIMEÓN CANAS.

Pertenezco a la primera promoción de bachilleres en Artes de CENAR (1969-1971), especialidad en artes; obtuve el título de Primer Bachiller en ésta rama, acreditándome una beca de estudios en la Real Escuela Superior de Arte

Dramático y Danza en Madrid y en el Instituto de Teatro de Barcelona, España (1973 a 1976)

A mi regreso comencé mi experiencia laboral en 1977, en el CENAR como Subdirectora del Departamento de Artes Escénicas y profesora de Juegos Expresivos, Expresión Corporal, Acrobacia Dramática y Pantomima. Esta experiencia la desarrollé durante 6 años y medio del 77 al 83, año que salí de nuevo del país. Mi experiencia como actriz profesional, la inicié al mismo tiempo que la docencia en 1977, como integrante del grupo Sol del Río, con ellos participé en la mayoría de los montajes y eventos que he realizado.

Actualmente, pertenezco al grupo “Moby Dick Teatro”, y he trabajado como actriz en producciones independientes. Soy maestra de teatro y dirijo el elenco de Teatro de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.

Los montajes que he realizado dan inicio desde 1971 y los describo de esta manera:

1971 a 1972: “Marat Sade”, “Pantomimas y Mimodramas”, “La Cantante Calva”, “Júpiter”, “Todos los Gatos son Pardos”.

1973 a 1976: “Poeta en New York” Danza contemporánea”, “Los viejos no deben de Enamorarse”, “EL Vigía”, “Cartas a Sastre”, “La Hora de Todos”.

1991 a 1995: “Los Hombres del Chamalecon”, “Xili, el Unicornio”, “San Salvador después del eclipse”, “Tierra de Cenizas y Esperanza”, “EL reino de los Pájaros”, “Mujer estudio inconcluso de Blanco sobre Blanco”.

1996 a 2002: “Las troyanas”, “Sueño de noche de verano”, “Cine-Video Educación Sexual de la Mujer” (UNESCO), “Derecho y Maltrato (UNICEF)”, “Hombres”, “Bernarda Alba” (actualmente en escena)

Ahora bien, los Directores Teatrales con los que he trabajado, son : Roberto Salomón (Salvadoreño), Antonio Malonda (Español), Yolanda Monreal (Española), Pere Planella (Español), Alberto Miralles (Español), Pavel Rouba (Checoslovaco), Fernando Umaña (Salvadoreño), Homero López (Salvadoreño),

Filander Funes (Salvadoreño), Armonía Rodríguez(Española), Santiago Nogales (Español).

Algunos eventos artísticos en los que he participado son; giras artísticas por Centroamérica y el interior del país, Festival Internacional de Teatro Iberoamericano en Cádiz España, Teatro Memorial de Sao Paulo Brasil, Teatro Gala en Washington, Teatro La Tea en New York, Festival Centroamericano de Teatro, Festival de Mujeres en las Artes El Salvador, Muestra Nacional de Teatro.

En cuanto a lo laboral, actualmente soy Coordinadora del área de Teatro en el Centro Cultural Universitario de la UCA, también Coordinadora Operativa del Proyecto de Teatro para Jóvenes del Consejo de Seguridad Publica y Maestra de Teatro.

Finalmente dentro de mis proyecciones está, continuar en la formación teatral como actriz y profesora, capacitarme como directora artística y en la producción y administración artística-cultural, e incursionar en el cine como actriz.

3.4.4 HISTORIA DE VIDA DE LA SEÑORA ROSARIO RÍOS, DIRECTORA DEL GRUPO DE TEATRO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD DON BOSCO.

Soy actriz, directora de escena y catedrático egresada del Centro Universitario de Teatro, UNAM, Catedrática de la Universidad Don Bosco, Directora del Departamento de Arte y Cultura del Colegio España Padre Arrupe, co-fundadora del grupo de teatro Moby Dick , Directora y creadora del grupo de Teatro La Huella del Venado y de Rocinante Teatro; de 1997 a 2004 San Salvador.

Mi formación académica fue en el Centro Cultural Espacio 1990, Puebla, Puebla. En 1991 tomé un curso de maquillaje artístico, con el actor y maquillista Carlos Guizar; en el Centro Universitario de Teatro UNAM, México, DF. Desde

1990 Abstracción, improvisaciones y ejercicios; introducción y realismo (ficción), Esperando al Zurdo, de C. Odette. Director Raúl Zermeño. Realismo Mexicano (C. De Personaje) in memoriam de H. Mendoza, director Alberto Lomnitz y Enrique El miedo es...., adaptación O. Ulises Cancino textos del Conde de Lautremont, director Morris Saavedra, director Raul Zermeno; Siglo de Oro II: Martha la Piadosa, director José Caballero.

Mi preparación vocal fue desarrollada desde 1996, siendo impartida principalmente por los maestros: Edgar Gracida, Hernán del Riego, Luisa Huertas, Aurelio Tello, Lorena Barranco, Tusnelda Nieto, Marisela Martínez.

Mi experiencia profesional en teatro es la siguiente: “Hombres” de Sergi Belbel, Moby Dick Teatro; director Santiago Nogales. Estreno Patronato pro-patrimonio Cultural; San Salvador. “Bernarda” de Federico García Lorca, Moby Dick, Director Santiago Nogales, “Matando Horas” de Federico García Lorca, Moby Dick, Director Santiago Nogales.

Primera caravana de Teatro CONCULTURA, San Salvador, XXII Festival Internacional de Teatro Honduras, X Festival Internacional de Teatro Salvador; XI Festival Internacional de Teatro Salvador, III Festival de Teatro Universitario en Universidad José Matías Delgado, IV Festival de Teatro en Universidad Don Bosco.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

- A. Sobre Pioneros**
- B. Sobre Trayectoria**
- C. Sobre Herramientas Comunicativas**
- D. Sobre Visión de Mundo**
- E. Sobre como Mejorar Participación**

- 1. Para las Universidades**
- 2. Para los grupos de Teatro**

4.1 CONCLUSIONES.

4.1.1 SOBRE PIONEROS.

- § Puede asegurarse que el Teatro Universitario en El Salvador, nace en la Universidad de El Salvador en 1950.

En esa década se contrata gente especializada para atender la modalidad de teatro con objetivos bastante claros.

- § El primer promotor y organizador de Teatro Universitario en El Salvador fue el maestro Edmundo Barbero.

El maestro, con su experiencia y capacidad estimuló la formación de teatristas que actualmente dirigen los movimientos teatrales del país.

- § El primer director de Teatro Universitario de la universidad de El Salvador fue André Moreau.

A él se le atribuye la primera puesta en escena del grupo de teatro organizado por el maestro Barbero, quien por circunstancias especiales tuvo que salir del país. Moreau fue asistente de dirección de Louis Jouvet, de la comedia francesa.

- § Cuarenta años se necesitaron para que surgieran grupos más permanentes de Teatro Universitario en El Salvador.

A pesar de que las universidades en estudio como la Universidad Centro Americana “José Simeón Cañas”, que nació en 1965, la Universidad “Dr. José Matías Delgado” en 1977, la Universidad “Tecnológica” en 1982 y la Universidad “Don Bosco” en 1984. Fue hasta la década de los 90 que empezaron a crear sus grupos universitarios.

- § El primer director del grupo de Teatro Universitario de la Universidad “Dr. José Matías Delgado” fue el Licenciado Jorge Alberto Jiménez , quien dirigió un grupo pequeño organizado con estudiantes de la Escuela de Comunicaciones.

- § El primer director del grupo de Teatro Universitario de la Universidad “Don Bosco” fue Rosario Ríos, quién ha mantenido un grupo pequeño pero que produce obras.

- § El primer director del grupo de Teatro Universitario de la Universidad Tecnológica fue Ciro López, quien dejó un legado teatral para que el Teatro Universitario no muriera.

- § “El Médico a la Fuerza” y “El Amor de Don Perlimplín con Beliza en su Jardín” fueron las primeras obras montadas en 1958 por el Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador.
La primera de Molière y la segunda de García Lorca, ambas dirigidas por André Moreau.

- § “Edipo Rey” ha sido el montaje al que puede dársele el calificativo de extraordinario y excepcional dentro de las puestas en escenas de los Teatros Universitarios en El salvador.
Fue montada por el teatro Universitario de la Universidad de El Salvador en 1950/1960, y pueden destacarse en ella varios aspectos:
 - a) La participación de la Sociedad Coral Salvadoreña
 - b) La participación de la Orquesta Sinfónica de El Salvador
 - c) El costo del montaje ascendió a los 20,000 colones
 - d) Sólo se realizó una representación
 - e) En el reparto participó Irma Elena Fuentes que murió en octubre de 2004, en plena representación de una obra.

- § La influencia del maestro Barbero se considera una escuela en El Salvador y dentro de ella se inician teatristas y escritores salvadoreños de la talla de Eugenio Acosta Rodríguez, Jorge Alberto Jiménez, Isabel Dada , Antonio Rodas, Mario Tenorio, Napoleón Rodríguez Ruiz, David Escobar Galindo, Tirso Canales, Roberto Cea, Julia Herodier, entre otros.

4.1.2 SOBRE TRAYECTORIA.

- § El Teatro Universitario desde su nacimiento en la Universidad de El Salvador, se considera un fermento para potenciar el desarrollo de valores y conciencias sobre situaciones de la vida.
- § El Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador ha tenido una trayectoria con altos y bajos debido a circunstancias políticas, institucionales y gubernamentales.
Desde sus inicios fue exiliado el maestro Barbero; después ha habido administraciones universitarias que han negado el apoyo al grupo; apoyo que hasta la fecha no llega al nivel deseado.
- § Durante sus cincuenta y cinco años de vida el Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador ha tenido los siguientes directores:
André Moreau, Edmundo Barbero, Mario Tenorio, Norman Douglas, Edwin Pastore y Francisco Borja; cuyos nombres han dejado y siguen dejando huella en el teatro salvadoreño.
- § El Teatro Universitario en El Salvador con seis décadas de existencia, no ha logrado el empuje y la calidad en la difusión y en los montajes que presenta.
Quizá esto se deba a la poca divulgación por los medios de comunicación que hasta hace relativamente poco tiempo ha comenzado a publicar una cartelera con eventos culturales donde se incluyen los teatros universitarios.

También influye la mínima motivación del estudiantado a ser parte de los elencos del Teatro Universitario.

- § En todas las universidades contactadas, el apoyo institucional es insuficiente para que los Teatros Universitarios evolucionen y crezcan en calidad.

Generalmente el apoyo brindado es a veces asignarles un local, a veces contratar un director, a veces dar vestuario y utilería; sin ninguna proyección a largo plazo.

- § En los grupos de Teatro Universitario hay mucho “espontaneidismo” tanto para organizar grupos como para montar obras; aunque siempre existen excepciones.

Si bien el desarrollo de las carreras profesionales de los estudiantes es un obstáculo a tener en cuenta; también lo es la falta de planificación y proyección a futuro.

- § La falta de preparación de dirigentes e integrantes de Teatro Universitario en El Salvador es evidente; a excepción de algunas universidades que cuentan con personeros calificados generalmente de la escuela del maestro Barbero.

No existen canales que orienten y posibiliten el acceso con conocimiento de la labor que se desarrollará: talleres, charlas, seminarios e información escrita.

- § Aún no existe en el país una carrera universitaria que dé formación integral en el campo del teatro.

Se trata de elevar la calidad teatral a nivel profesional para que deje de ser una actividad espontánea, simplemente por “amor al arte”.

4.1.3 SOBRE HERRAMIENTAS COMUNICATIVAS.

- § El teatro, en general, es un medio de expresión eficaz para despertar conciencia crítica, actitudes en la audiencia y divulgar valores.

Porque el montaje cuida detalles como la escenografía, diálogos, vestuario, caracterizaciones, etc.

§ El teatro por su naturaleza de representación exige una respuesta personal que involucra comprensión, aceptación y valoración.

Esto se debe al tipo de signos y símbolos que constituyen el lenguaje teatral y que son manejados psicofísica mente por los actores.

§ En el teatro se cumplen modelos teóricos de comunicación con variantes propias del teatro.

Existen varios emisores y receptores, el mensaje está codificado en forma especial, se da dentro de un entorno ideológico*, hay uso de muchos canales (mímica, palabras, gestos, etc.)

§ Para ser un buen emisor el actor de teatro (aún el aficionado) debe tener cierta preparación que le exige de sí: conocimiento, control y dominio.

Esta preparación generalmente no es tomada en cuenta en los ambientes nacionales.

§ La eficacia del teatro como medio de expresión para dar mensajes es que su lenguaje involucra muchos códigos (literarios, artísticos, kinésicos, lingüísticos, estéticos)

Gracias al uso de los muchos códigos cualquier público encontrará siempre cómo interpretar el mensaje.

§ La experiencia teatral se apoya principalmente en un canal visual y uno auditivo.

Recuérdese que a través de la vista y el oído se capta un porcentaje bastante amplio de la realidad.

* Ideológico: desde el momento en que se presenta el punto de vista de un autor, la percepción de un director y el sentir de un actor en una obra determinada.

- § El teatro propicia la formación integral de los actores.
Es capaz de elevar la autoestima, mejorar sensiblemente la lectura y expresión oral, de enseñar a trabajar en equipo y de fomentar disciplina y responsabilidad.
- § El teatro ayuda a ir conformando el ser social en cada uno de los integrantes.
Esto permite al teatrista desarrollar una conciencia crítica, una actitud de compromiso y sensibilidad hacia los problemas de la sociedad.
- § El lenguaje teatral “representa” apoyándose siempre en relaciones metafóricas.
En toda representación teatral, un ser humano que es el emisor o el receptor, se convierte en símbolo de otro ser humano, de una idea, de un Dios, de una lucha, de un ideal y de una miseria humana.
- § El uso del lenguaje metafórico hace posible que cada espectador haga su propia interpretación de acuerdo a su particular experiencia.
La reacción del espectador es inmediata: asume, critica o rechaza la problemática que se le está representando.
- § En el teatro, cada gesto es un signo que forma parte del lenguaje teatral global.
Porque al hacerlo de otra manera u omitirlo, el mensaje o significado de la obra puede cambiar.
- § Puede asegurarse categóricamente que en el teatro no hay códigos universales.
Entran en juego las culturas, los momentos y los contextos tanto desde cuando se creó la obra como de cuando se representa.
- § Un actor debe comprender cabalmente y con plenitud los alcances de su propio cuerpo.

Esto le permitirá a través de la comunicación no verbal provocar en las personas las emociones más disímiles y encontradas.

- § Como medio de expresión el teatro es efectivo para fines específicos y para diferentes grupos de espectadores.

Se pueden desarrollar temas dedicados a los adultos mayores, adultos, a gente con capacidades especiales, a jóvenes y a niños.

- § El teatro dedicado al adulto mayor puede insinuar soluciones a sus problemas existenciales.

Montando obras que ayuden a revivir los recuerdos positivos; que propicien solás y esparcimiento, y que ayuden a ubicarlo en la realidad.

- § Para el adulto, el teatro es fuente de múltiples conocimientos y experiencias.

Las representaciones son capaces de promover reacciones críticas hacia determinadas y variadísimas realidades, propiciar entretenimiento formativo, aumentar la cultura general, inducir a la práctica de valores.

- § El teatro beneficia al adulto como actor en la evolución de su personalidad.

Lo ubica en la realidad social, lo impulsa a la acción, le despierta actitudes de compromiso y servicio, enriquece sus conocimientos, le provee léxico y facilidad de expresión.

- § Para las personas con capacidades especiales, el teatro sirve como un innovador método terapéutico.

Para el que es espectador, induciéndolo a la superación de los problemas, destacando la necesidad del esfuerzo personal, provocando actitudes solidarias y en resumen fomentando la autoestima.

Para el que es actor, induciéndolo a la aceptación y superación del problema, a demostrar sus verdaderas capacidades, a ser ejemplo y modelo de superación.

§ Para el joven, principalmente como actor, el teatro le ayuda a detectar, analizar y a solucionar sus diferentes necesidades e intereses.

Además de completar su formación integral, influyendo en su manera de comunicarse y en su expresión oral y en público, contribuyendo al mejor uso de tiempo libre.

§ Para el niño desde la perspectiva de espectador, el teatro ejerce una acción modeladora.

Se identifica con los personajes, le suelta la imaginación, lo induce a la creatividad, a la originalidad, a la acción y a ejercer la facultad de pensar.

Quien ve teatro en su infancia, con toda seguridad lo seguirá viendo toda su vida y va a ser poseedor de una sensibilidad especial.

§ Desde la perspectiva de integrante de un grupo de teatro, el niño moldea su personalidad.

Hay aprendizaje, hay puesta en acción de valores, hay formación intelectual, se aprende disciplina, expresión corporal, léxico, control de emociones y a trabajar en equipo.

4.1.4 SOBRE VISION DE MUNDO.

- En términos generales las universidades, por el tipo de obras que montan tienden más a la diversión y entretenimiento.
- Se está desperdiciando el potencial formativo de Teatro Universitario para la divulgación de valores, toma de conciencia y de inducción a la reflexión de temáticas sociales.
- Existen diferencias entre las universidades que tienen grupos de Teatro Universitario; diferencias que están marcadas por las políticas de cada

universidad, las que a su vez están determinadas por su filosofía y su visión de mundo.

- La Universidad Tecnológica tiene una visión que busca proyección cultural y presencia nacional; en ese marco trata de que exista un grupo de Teatro Universitario. Sin embargo entre las universidades estudiadas es el teatro que está menos organizado. Podría asegurarse que la UTEC busca un posicionamiento en la población salvadoreña.
- La visión Humanista-católica de la Universidad Don Bosco orienta al Teatro Universitario hacia la sensibilización de valores cristianos. Obras como “Dame una Mano” que tocan temas relacionados a personas con capacidades especiales son ejemplo de esa orientación.
- La visión de la Universidad Dr. José Matías Delgado puede calificarse hasta cierto punto selectiva. Esto señala en alguna manera al grupo de teatro criterios para la selección del montaje de obras.
- La Universidad Centroamericana José Simeón Cañas tiene una visión humanista-católica que podría catalogarse como liberal. El Teatro Universitario tiene esta influencia con tendencia social pero sin llegar a la rebeldía y lo contestatario.
- La trayectoria del Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador ha sido la más sostenible y fructífera. Ha favorecido esto, la visión liberal de la universidad como institución.
- El Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador ha sido el pionero en el montaje de obras tanto clásicas como de ruptura de esquemas, en

función de divulgar siempre contenidos sociales que problematicen la realidad.

4.1.5 SOBRE PARTICIPACIÓN.

- La participación de los estudiantes en los Teatros Universitarios es mínima en todas las universidades, aún en la Universidad de El Salvador que tiene un teatro con mayor trayectoria.
- Entre la población estudiantil no hay atractivo por el Teatro Universitario.
- Existe mínima participación en los Teatros Universitarios sin embargo esta es calificada y desinteresada. Simplemente por amor al arte.
- En las universidades no existen planes ambiciosos para desarrollar los Teatros Universitarios.
- En las universidades no existen estrategias para reclutar y adiestrar estudiantes hacia el Teatro Universitario.
- Un Teatro Universitario con suficientes elementos (personas) será enriquecido en cantidad y calidad.
- Excepcionalmente en algunas universidades están poniendo en práctica acciones que incentivan la participación en los Teatros Universitarios.
- En las universidades no existen verdaderas estrategias que motiven a participar en los Teatros Universitarios.

- Según opinión de algunos teatristas la participación de El Salvador en festivales nacionales e internacionales, es poca comparada con los países de Centroamérica.

4.2 RECOMENDACIONES.

4.2.1 PARA LAS UNIVERSIDADES EN GENERAL.

- Las universidades deben procurar mantener activos los grupos de Teatro Universitario; buscando las estrategias necesarias para evitar interrupciones en ínter ciclos y períodos de vacación.
- Las universidades y los grupos de Teatro Universitario deben tener objetivos claros hacia donde quieren llegar.
- Las universidades deben contratar personal idóneo para la formación integral de teatristas.
- Las universidades deben ubicar en su verdadera perspectiva la función formadora del teatro.
- Las universidades deben apoyar decididamente el desarrollo del Teatro Universitario porque de esa manera benefician la formación integral de los educandos.
- Deben buscar una promoción permanente de las actividades del Teatro Universitario a través de todos los Medios de Comunicación posibles para lograr el empuje de los montajes que presentan.

- Las universidades deben preocuparse por buscar siempre niveles altos de calidad en los Teatros Universitarios tanto a nivel actoral como a nivel de montaje.
- Las universidades deben proveer apoyo necesario y suficiente a los Teatros Universitarios: en infraestructura, utilería y en conceptos económicos.
- Las universidades deben tener planes y programas para inducir a la gente hacia el Teatro Universitario; mediante talleres, cursos libres, fundamentos teóricos y presentaciones regulares internas.
- Las universidades deben tener entre sus proyecciones la creación de escuelas de teatro para elevar a nivel de profesión esta actividad.
- Que las universidades monten obras que puedan servir en diferentes campos empresariales, educativos, institucionales, a diferentes sectores de la sociedad para la promoción de valores, actitudes y aptitudes.
- Para lograr una preparación intermedia de personal para los Teatros Universitarios, las universidades deben establecer diplomados en áreas técnicas y específicas del teatro.
- Las universidades deben apoyar y promover cualquier actividad en relación al teatro en general y a los Teatros Universitarios en particular: conferencias, seminarios, mesas redondas, festivales, charlas, información escrita en publicaciones periódicas (boletines, revistas, libros etc.)
- Que las universidades se promuevan, a través de la imagen de sus Teatros Universitarios.

- Las universidades no deben desaprovechar las bondades del teatro en cuanto a divulgar su visión de mundo, compromisos con la sociedad y la imagen de la universidad.

4.2.2 PARA LOS GRUPOS DE TEATRO UNIVERSITARIO.

- Los integrantes de los grupos de Teatro Universitario deben aprovechar al máximo las características comunicativas del teatro que lo diferencian de todos los demás medios de comunicación.
- Las universidades deben propiciar la formación y superación permanente de actores para lograr la comunicación eficaz con el público.
- Los grupos de Teatro Universitario deben montar obras de diferentes géneros y para diferentes públicos siempre en función de ayudar a resolver o reflexionar sobre problemas sociales.
- Las universidades, con el montaje de obras en sus Teatros Universitarios deben buscar además de la diversión y el entretenimiento, la formación de valores, la creación de conciencia y la actitud crítica.
- Las universidades deben incentivar la participación de los estudiantes en los grupos de Teatro Universitario con medidas que los favorezcan en aspectos estudiantiles: horas sociales, descuentos en colegiaturas, diplomas, bonificaciones, refrigerios, viajes de intercambios.

4.2.3 RECOMENDACIONES ESPECIALES.

Aquí, unas recomendaciones específicas para cada una de las universidades tomando en cuenta todas las experiencias que han surgido a lo largo de la investigación.

- A la Universidad Don Bosco, se le recomienda divulgar más la existencia del Teatro Universitario tanto interna como externamente.
- También hacer representaciones al menos cada trimestre del año en horas y días estratégicos para que pueda asistir la mayor cantidad de estudiantes.
- A la Universidad Tecnológica se le recomienda poner más atención a la organización del Teatro Universitario y apoyo concreto para la evolución del grupo.
- A la Universidad Dr. José Matías Delgado se le recomienda continuar siempre con la visión y labor hacia el Teatro Universitario, buscando siempre mejorarlo.
- Se le recomienda además que trate de divulgar y transmitir su experiencia de Teatro Universitario que es bastante positiva y enriquecedora, para los Teatros Universitarios del país.
- A la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas se le recomienda que haga una labor divulgativa de las bondades del Teatro Universitario para la formación integral del ser humano.
- A las autoridades de la Universidad de El Salvador se les recomienda que asuman un mayor compromiso con el desarrollo del Teatro Universitario.

- Además que busquen estrategias para lograr que los elencos duren mucho mayor tiempo.

ANEXOS

- GLOSARIO
- GUIAS DE ENTREVISTA
- NOTA DE PERIÓDICO
- LISTADO DE ALGUNOS TEATRISTAS
UNIVERSITARIOS SALVADOREÑOS

ANEXO 1.

GLOSARIO

Términos Técnicos.

Actor:

artista que representa en una obra de teatro o en un film.

Acústica:

calidad de un local desde el punto de vista de la percepción de los sonidos.

Ara:

altar en el que se ofrecen sacrificios.

Areópago:

tribunal superior de la antigua Atenas. Reunión de personas sabias y competentes. Asambleas de jueces.

Autocracia:

gobierno en el cual un solo hombre reúne todos los poderes.

Coros:

reunión de personas que juntas ejecuta danzas y cantos. Ej.: Los coros de la tragedia antigua.

Ditirámicas:

composición poética en loor de Baco o Dionisios en tono lírico.

Ditirambos:

composición poética en loor de Baco. Composición poética excesivamente elogiosa.

Dramatizar:

dar forma y condiciones dramáticas.

Dramaturgia:

arte de la composición de obras teatrales.

Edad Media:

tiempo transcurrido desde el siglo V hasta el siglo XV de nuestra era.

Hieráticas:

que pertenece a los sacerdotes o tiene la forma de una tradición litúrgica. Produce en escultura y pintura religiosa.

Historias:

relato de los acontecimientos y de los hechos dignos de memoria referidos por los historiadores.

Misterios:

conjunto de doctrinas o reglas que deben conocer sólo los iniciados.

Moralidades:

predominio de la moral en una doctrina.

Orestíada:

trilogía dramática de Esquilo, que comprende las tragedias: Agamenón, las Coéforas y las Euménides, cuyo tema son las aventuras de Orestes (458 a de J.C.)

Ostentación:

Ostención del latín ostendere. Mostrar ; comunicación por el simple hecho de mostrar o exhibir alguna cosa.

Panfleto:

pequeña obra satírica; escrito corto que ataca con vigor a una persona, a un régimen, o a una institución

Pantomima:

arte de expresarse por medio de gestos y movimientos sin auxilio a la palabra. Pieza dramática en que no se hablan los actores.

Petipiezas:

obras de teatro pequeñas.

Plutocracia:

preponderancia de la clase rica en el gobierno.

Pragmático:

persona que tiene criterio para juzgar la verdad de cualquier doctrina, se ha de fundar en sus efectos prácticos.

Renacimiento:

movimiento literario y artístico que se produjo en Europa en los siglos XV y XVI y se fundaba principalmente en la imitación de la antigüedad.

Salmódica:

canto del coro griego que era monótono.

Salón:

sala grande en las que se exhiben obras de teatro, de arte, conferencias etc.

Sátira:

cuando se ataca al autor con elocuencia y amargura, las costumbres corrompidas de la Roma. Obra en que el poeta latina ataca los vicios y defectos de su época.

Tarima:

entablado, estrado o suelo movable.

Teatro:

lugar o edificio donde se presentan obras o se ejecutan espectáculos.

Teatrero:

persona que hace teatro; es decir, que lleva a cabo el montaje y todos los detalles para montar en escena una obra.

Tragedia:

poema dramático que representa una acción importante sucedida entre personajes ilustres y capaz de excitar el terror o la compasión. La tragedia de Esquilo.

Vestíbulo:

atrio situado a la entrada de un edificio.

PERSONAJES EXTRANJEROS

Aristóteles:

fue una de las inteligencias más bastas que ha producido la humanidad. Escribió Organón, Física, Poética, Metafísica, Ética y Nicómano; obras en la que expone sus puntos de vista originales y profundos.

Augusto Boal:

(Rio de Janeiro, 1930) director teatral brasileño, renovador de la teoría y la práctica del teatro popular y crítico de la realidad.

Augusto Strinberg:

escritor sueco (1849-1912) autor de novelas y de dramas, obras violentas, sarcásticas y dolorosas.

Benavente:

Jacinto, dramaturgo español (1866-1954); en 1922 obtuvo el premio Nóbel de Literatura. Su dominio de la técnica escénica es uno de sus rasgos sobresalientes, como lo atestigua comedias tan finas como "Los Intereses Creados", "La Malquerida", verdaderas obras maestras de arquitectura teatral. Escribió cerca de 130 comedias que le han dado al teatro español una modalidad de tono fino de salón, de agudeza mundana, de acuerdo con las costumbres y la época en que ese teatro se desenvuelve, obras además de las citadas: Campo de Armino, Locuras, La Noche del Sábado.

Bernard Shaw:

George, novelista y dramaturgo Irlandés (1856-1950), en su teatro esgrime el espíritu de crítica de las instituciones inglesas, llevando al límite el escándalo, es, en realidad un teatro de contenido social, vestido de un humorismo desbordante. Ej.: uno de los más populares escritores ingleses del siglo XX algunas de sus comedias: César y Cleopatra, Santa Juana, Cándida, Pigmaleón, etc.

Boileau Nicolás:

Poéta y retórico Francés. Autor de sátiras, epístolas, arte poético; se inspiró en la crítica y contribuyo a fijar el ideal literario que había de plasmar en el clasicismo.

César: sobrenombre de la familia Romana Julia, que como título de dignidad llevaron juntamente con el de Augusto, los emperadores Romanos. Título que desde Dioclesiano se dio al heredero presunto del imperio.

Cicerón, Marco Tulio:

orador, filósofo y político Romano en Arpino; el más elocuente tribuno de su época; nombrado cuestor de Sicilia (75 a.a. de J.C.), acusó de corrupción al gobernador Verres.

Dionisios:

dios griego de la vida vegetal y del vino, hijo de Zeus y Semele, según Hesiodo; su culto se extendió a Roma, donde se llamó Baco, nombre que se usa también en Grecia, se le representa con manto y corona de hiedra, con una piel de pantera y con un tirso en la mano.

Echegaray:

(José de), Madrid 1832-1910. Escritor y político español. Premio Nobel de Literatura en 1904, fue ingeniero de caminos y catedrático de Física y Matemáticas. Dramaturgo político, escribió obras generalmente de tema histórico y desenlace violento y afectista, "O locura o Santidad" (1900), "El Hijo de don Juan" (1892), "Mancha que limpia otras". Ministro de la Real Academia de la Lengua.

Ennio:

(239-169 á a J.C.) poeta latino en Calabria, en su poeta lírico Anales. Introdujo el hexámetro en latín; Autor también de Medea; Sátira, de sus obras solo quedan fragmentos.

Esquilo: (525-456 a J.C.) poeta trágico griego en Eleusis y en Grecia; patriota ardiente; es el primer gran creador de la tragedia ática y quien le dio su forma definitiva; escribió 70 tragedias, de las que se conservan siete; ganó tres veces el primer premio de la tragedia.

Eurípides:

(480-406^a J.C.) poeta trágico griego; uno de los tres grandes creadores de la tragedia, con Esquilo y Sófocles; incorporó al teatro el espíritu crítico y revisionista propio del movimiento sofístico; revolucionario a la par que tradicional, enfocó los viejos temas de la mitología desde nuevos ángulos humanos y psicológicos. De las ochenta y ocho obras dramáticas que escribió solo se conservan dieciocho.

Grotowsky:

Jersy, Polaco, su teatro laboratorio busca la depuración hacia un teatro pobre del aparato escénico y de la mirada del espectador. Crea en 1939 junto con Ludwing Flaszen, el teatro de las trece filas en Opole, más tarde se instala en Wrocław. La compañía que cuenta con nueve miembros se fija el objetivo de estudiar por medio de ejercicios prácticos, los problemas de teatro, teniendo siempre en cuenta el arte del actor.

Homero:

Poeta Griego que se supone haber vivido en el siglo IX a. J.C., y de quien se ha dicho ser ciego. Los poemas que se le atribuyen una de las más altas creaciones humanas, singularmente el poema épico "La Llegada", su poema "La Odisea".

Lope de la Rueda:

Comediógrafo español, nació en Sevilla, uno de los maestros de teatro primitivo de su país. Autor y actor al mismo tiempo, compuso una nutrida serie de pasos y entremeses. E.J. Convidado, La Carátula, La Tierra de Jauja, Pagar y no Pagar.

Lope de la Vega:

Español, una de las figuras cumbres de la literatura universal. Cultivó todos los géneros, pero sobresalió esencialmente en el teatro para el que escribió más de mil quinientas comedias, numerosas de las cuales se encuentran entre las obras maestras de la escena española: "El Caballero de Olmedo", "Fuente Ovejuna", "Peribáñez", y el "Comendador de Ocaña". La drama Boba, Lope de la Vega expuso el arte mero de hacer comedias; sus ideas sobre la elaboración teatral, al mismo tiempo que rendía justicia de administración literaria a muchos de los poetas de su tiempo en el Laurel de Apalo.

Marceau:

Marcel (Estrasburgo, 1923) actor Francés, renovador del mismo y de la pantomima.

Pacuvio:

(220-130 a J.C.) dramaturgo, poeta y pintor latino; sobrino de Ennio; escribió sátiras, destacó como dramaturgo, fue autor de doce tragedias, las cuatro primeras con influencia de Sófocles; las restantes de Eurípides; de las cuales únicamente se conservan fragmentos recogidos en *tragicorum romanorum fragmento*.

Plauto:

(254-184 a J.C.) comediógrafo latino, en Sorsina (Umbría) y en Roma fue maestro del diálogo, en el que se refleja el lenguaje popular de su tiempo, escribió al parecer, 130 comedias, de las que se conservan 21.

Pedro Calderón de la Barca:

Poeta dramático español en Madrid (1600-1681), hijo de familia noble, se educó en Madrid. Escribió cerca de 80 obras: "La Cena del Rey Baltasar", "El Gran Teatro del Mundo", "La Hidalga del Valle", "Comedias de Capa y Espada", y "Dramas de Honor", sin olvidar comedias de carácter religioso y algunos entremeses. Calderón ha merecido la inmortalidad por tres creaciones excepcionales: "La Comedia Filosofía", "La Vida es Sueño"; el drama "El Alcalde de Salamea" y la tragedia clásica "El Mayor Moustro de los Celos".

Pompeyo:

(Magno) general de Sila, (106 a de J.C.), que se distinguió en África, fue enviado en el 76' de procónsul a España, elevado a cónsul con crasco en el 71', reemplazó al Loculo en la guerra contra militares y formó en el 60' con César y Crasco el primer triunvirato.

Pomponio Leto:

(Julio, 1428-1497), humanista Italiano, famoso por su elocuencia, autor de una historia de los Césares romanos y bizantinos.

Racine:

Poeta trágico Francés, que inspirándose en los clásicos grecolatinos, enriqueció la literatura de su país con creaciones geniales, como: "Andromaca" 1667, "Británica" 1669, "Berenice" 1670, "Bayaceto" 1672, "Mitridates" 1673, "Ifigenia" 1674; entre otras.

Shakespeare: poeta y dramaturgo Ingles. Autor de la obra literaria de riquísimo contenido. Su teatro presenta todas las facetas del corazón del hombre, todas las pasiones, todos los impulsos desde el amor (Romeo y Julieta) y la piedad filial (El Rey Lear) hasta los celos (Otelo), la ambición (Macbeth), la avaricia (El Mercader de Venecia) y la duda (Hamlet). Compuso también sonetos de delicado lirismo y fue comediógrafo de imaginación fecunda: La Tempestad, El Sueño de una Noche de Verano, Mucho Ruido para nada. Muchas

de sus obras se inspiran en la historia de la antigüedad clásica o en hechos de la historia de Inglaterra. Su obra no ha dejado de ser jamás representada en los escenarios del mundo.

Sófocles:

(497 ó 495-406 a.J.C.) trágico griego, en Atenas una de las grandes figuras literarias de la era de Pericles; sus reformas técnicas y su genio creador influyeron decisivamente a la historia del teatro, introdujo un tercer actor, dio mayor importancia al sexo femenino y se le atribuye la invención de las decoraciones pintadas; ganó unas veinte veces el premio de la tragedia; escribió unos ciento veinte dramas, de los cuales quedan siete.

Solón:

Legislador de Atenas, uno de los siete sabios de Grecia 40' a 558 antes de J.C., despertó el espíritu nacional de los Atenienses y promulgó una constitución más democrática.

Terencio:

(185-159 a.J.C.) comediógrafo latino, en Cartago la más eminente figura, al lado de Plauto, del teatro latino; siendo muy niño, fue vendido como esclavo al senador Terencio Lucano; quien le dio nombre, esmerada educación y la libertad.

Tespis:

poeta griego, considerado como el creador de la tragedia en su país.

Víctor Hugo:

Nació en Besançon, 802 París-1885; escritor francés, en 1822 Luis le concedió una pensión por su primer libro de poemas: "Las Adas", entre 1827 (Promulgó de su drama Cromwell) y 1830 afirmó como líder del romanticismo. Entre 1830 y 1840 escribió dramas: "Harion Delarme" 1831, "El Rey se Divierte" 1832, "María Todo" 1833, "Lucrecia" 1833, "rey Blas" 1838, y sobre todo cuatro libros de poemas en los que demuestra su maestría: "Paz Hojas de Otoño" 1831, "Los Cantos de Crepúsculo" 1840.

ANEXO 2.

Guía de Entrevista para expertos e integrantes de Teatro Universitario.

1. ¿Qué concepto tiene de Teatro?
2. ¿Qué es Teatro Universitario?
3. ¿Cuál es la diferencia entre Teatro y Teatro Universitario?
4. ¿Existe en El Salvador alguna institución formadora de teatristas?
5. ¿Cuáles son los principios básicos para formar un grupo de Teatro Universitario?
6. ¿Qué fundamentos teóricos y prácticos deben poseer las personas que integran un grupo de Teatro Universitario?
7. ¿Qué características debe poseer el grupo para autodenominarse grupo de Teatro Universitario?
8. ¿Cuál es el apoyo que la universidad brinda al grupo de teatro?
9. ¿Considera que el Teatro Universitario ha tenido algún tipo de evolución?
10. ¿Cómo y cuándo surge el Teatro Universitario?
11. ¿Quién fue el o los pioneros del Teatro Universitario?
12. ¿Cuál es el objetivo de formar grupos de Teatro Universitario?

ANEXO 3.

Guía de Entrevista dirigida a Miembros de Elenco.

1. ¿Qué entiende por Teatro Universitario?
2. ¿Conoce alguna institución formadora de teatristas en el país?
3. Cuál es el apoyo que la Universidad brinda al grupo de Teatro Universitario?
4. ¿Ha visto algún tipo de evolución del Teatro Universitario desde que inició en él?
5. Participación de géneros en el Teatro Universitario.
6. Para qué participa.

ANEXO 4.

NOTA DE PERIÓDICO.

ANEXO 5.

Listado de Algunos Teatristas Universitarios Salvadoreños.

Acosta Rodríguez, Eugenio
Andino, Celina
Artiga, Laura
Ávalos, Alexia
Ávalos, Raquel
Barbero, Edmundo
Barraza, Boris
Bondanza, Luciane
Borja, Francisco
Campos, Isabel
Cañengues, Minora
Carranza, Orlando
Castillo, Karen
Chávez, Fredi
Contreras, Blanca
Contreras, Rubidia
Contreras, Yanira
Dada, Isabel
Dionisio, Walter
Dordely, Luis
Douglas, Norman
Flamenco, Sarita
Flor, Orlando Amilcar
Fuentes, Irma Elena (Q.D.D.G)
Funes, Filander
Galdamez, Leo

Gómez, Rodrigo
González, Víctor
Hernández Aquiles
Hernández, Arnoldo
Hernández, Carlos
Herodier, Julia
Jiménez, Jorge Alberto
López Homero
Marcelli, Ana Vilma
Marenco, Eugenia
Marroquin, Santiago
Merlos, César
Montoya, Juan Ramón
Monzón, Raúl Edmundo (Q.D.D.G.)
Moreau, André
Murcia, Tito
Párraga, Aida
Pastore, Edwin
Pérezalonso, Betina
Ramírez, Ernesto
Rivas, Karla
Rivas, Rosemberg
Rivera, Ciro
Rio, Williams
Ríos, Rosario
Rodas, Antonio
Salomón, Roberto
Serrano, José René (Q.D.D.G.)
Tenorio, Mario

BIBLIOGRAFÍA.

- **“Las Artes Escénicas Salvadoreñas”**. Carlos Velis. 1 Edición 2002.
- **“Expresión Corporal”**. Jacques Salzer. Barcelona, 1984
- **“El Teatro”**, Barbero Edmundo. 2 Edición. Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación. 1976.
- **“El Nuevo Teatro”**, De Marines Marco. 1947-1970.
- **“Las Diecinueve Tragedias”**, Garibay K. Angel María. Editorial Porrúa. S.A. México 1980. Duodécima Edición.
- **“Teatro y Cine”**, Enciclopedia Autodidáctica Jackson Tomo XII.1963.
- **“Lineamientos Generales para elaborar y presentar trabajos de Investigación Científica”**, Pérez Galeano Josefina.
- **“Historia del Arte”**, Salvat Editores S.A. Tomo I Barcelona 1970.
- **“Anuario de Investigaciones III”**, Jorge Alberto Jiménez. Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades, Universidad Dr. José Matías Delgado. 2003.
- **“Crónicas”**, Edmundo Barbero. 1 Edición 1972.
- **“La Composición Dramática Estructura y Cánones”**, Virgilio Ariel Rivera.
- **“El Lenguaje del Cuerpo y la Comunicación Corporal”**, Ediciones DEUSTO S.A. España 1992.
- **“Seminario de Graduación”**, Soriano Ana María. Ciclo II Diciembre 2003.
- **“Diccionario del Teatro. Dramaturgia-Estética-Semiología”**. Patrice Pavis.
- **“Métodos de Investigación y Manual Académico”**. Angeles Mendieta Alatorre. Editorial Porrúa, S.A. México 1989
- **“El Teatro como Vehículo de Comunicación”**. Antonio Prieto Stambaug, Yolanda Muñoz González. Editorial Trillas 1992
- **“Historia del Teatro en El Salvador”**. Carlos Velis. 1 Edición 1993
- **“Letras III”**. José Roberto Cea. 1994

- **Tesis: “El Teatro Popular. Una alternativa para enfrentar la dominación cultural. Análisis de una experiencia”.** Alfonso Arturo Moisés Calderón. Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” 1978.
- **Tesis: “Desarrollo Histórico del Teatro en El Salvador”,** Bulnes Whitbeck Susan. Universidad Dr, José Matías Delgado. 1990.
- **Tesis: “El Teatro Nacional de Bellas Artes”,** Monge Rivas Roberto. Universidad de El Salvador 1970.
- **Diccionario del Saber Moderno”Las Artes”** Ediciones Mensajero Bilbao.
- **Diccionario Hispánico Universal,** Enciclopedia Ilustrada, Tomo II. Editorial W.M. Jackson, Inc
- **Diccionario Enciclopédico Hachette Castell.** Mentor
- **Pequeño Larousse Ilustrado.** Ramón García Pelayo y Gross. 1983.
- <http://www.elfaro.net> (consulta: 21 de mayo 2004)
- <http://www.monografías.com/trabaos12/histeat:shtmlteatro> (consulta: 20 de junio 2004).
- <http://usuarios.lycos.es/carloskareem/expresióncorporal.htm> (consulta: 31 de mayo 2005).
- Diario El Mundo, del 4 de julio de 2005 al 9 de julio de 2005. Sección Cultural.