

TEATRO

ANÁLISIS DE SITUACIÓN DE
LA **EXPRESIÓN ARTÍSTICA**
EN EL SALVADOR

ROBERTO SALOMÓN,
ALEJANDRO CÓRDOVA

FUNDACIÓN ACCESARTE

La **Fundación AccesArte** es una iniciativa privada, sin fines de lucro, con domicilio en la ciudad de San Salvador, El Salvador, que trabaja bajo la premisa de que la relación entre cultura, en todas sus dimensiones, y el desarrollo, en todas sus dimensiones, es estructural. Este marco determina nuestra estrategia de trabajo cuyo objetivo principal es contribuir a fortalecer el papel fundamental que la cultura juega y puede jugar en los procesos de desarrollo.

TEATRO

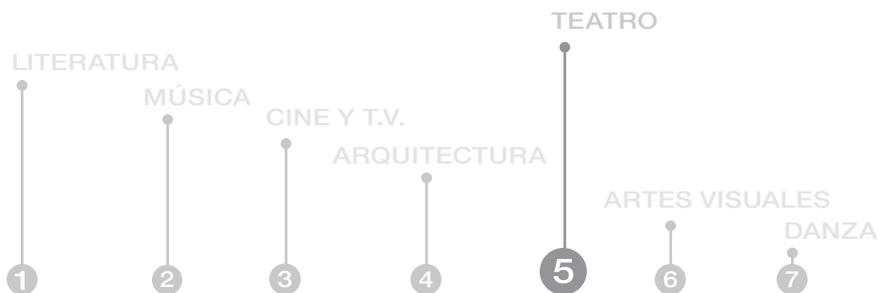
ANÁLISIS DE SITUACIÓN DE
LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA
EN EL SALVADOR



Plataforma Desarrollo y Cultura es un programa de la Fundación cuya finalidad es contribuir al estudio, análisis, discusión y difusión de ideas y conocimientos sobre nuestra cultura como construcción del mundo y de nuestra propia historia en el marco de la relación entre cultura y desarrollo.

Nuestro proyecto **Análisis de situación de la expresión artística en El Salvador** contempla la realización, presentación, discusión y difusión de siete diagnósticos del estado actual de algunos tipos de expresión artística nacional: literatura, música, arquitectura, cinematografía y televisión, artes visuales, teatro, y danza.

Además de presentar una breve reseña del desarrollo histórico de la expresión, en cada estudio se ha intentado analizar cinco aspectos fundamentales e interrelacionados: (1) la formación profesional de los principales actores involucrados en su producción; (2) el contexto de su producción; (3) su difusión; (4) el acceso a productos artísticos y el consumo de los mismos; y (5) su preservación.



TEATRO

ANÁLISIS DE SITUACIÓN DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN EL SALVADOR

ROBERTO SALOMÓN,
ALEJANDRO CÓRDOVA



2015
Fundación AccesArte
San Salvador

TEATRO

ANÁLISIS DE SITUACIÓN DE
LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA
EN EL SALVADOR

Salomón, Roberto y Córdova, Alejandro. *Teatro. Análisis de situación de la expresión artística en El Salvador*, 1ª ed. digital. San Salvador: Fundación AccesArte, 2015.

EDITOR

Fundación AccesArte © 2015

Primera edición digital. San Salvador, El Salvador.

EQUIPO EDITORIAL

Dirección ejecutiva: Claudia Cristiani

Coordinación de la serie de investigaciones: Knut Walter

Coordinación editorial: Miguel Huevo Mixco

Edición y corrección de textos: Tania Góchez

Diseño y diagramación: Contracorriente editores

ISBN: pendiente



Publicación de Fundación AccesArte bajo licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Créditos de imágenes identificados en el texto.

Este proyecto ha sido posible gracias al apoyo de:



PREFACIO

Si entendemos el desarrollo como el proceso mediante el cual definimos y alcanzamos nuestras aspiraciones, reconoceríamos que este concepto se enmarca en la cultura y no al revés. Resulta erróneo tratar la cultura como uno de varios factores que deben considerarse dentro de la discusión de los procesos de desarrollo porque en la realidad se trata del marco mismo en el cual se define, se comprende, se practica y se alcanza el desarrollo.

En términos concretos y básicos, el desarrollo puede entenderse como el proceso de evolución por el que transcurre una sociedad hacia el logro del bienestar individual y colectivo. Sin embargo, el bienestar y otros conceptos relacionados —la calidad de vida, la "buena sociedad" o "bien común" y la mejor manera de alcanzarlos— son en su conjunto abstractos y subjetivos. Se fundan en la percepción de quien los define. Representan aspiraciones, tanto individuales como colectivas. En cuanto un anhelo refleja un futuro imaginado, mejor que el presente, no puede desligarse de la cultura personal y colectiva que lo formula. El desarrollo es una construcción cultural.

Desde esta perspectiva, la cultura ocupa un lugar privilegiado en la toma de decisiones porque representa la dimensión humana por excelencia. En esencia, establece una "forma particular de ser y querer ser" al abarcar todos los ámbitos de vivencia humana individuales y colectivos: espiritual, material, intelectual y emocional. Ignorar la cultura equivale a tomar decisiones sobre una base desprovista de realismo pues supone que las personas no influyen en los procesos que pretenden tener un impacto en sus propias vidas.

El reconocimiento de esta relación estructural entre los procesos de desarrollo y la cultura no es un descubrimiento propio ni nuevo. El valor de la cultura y las expresiones culturales como fuentes de desarrollo, entendimiento, creatividad

e intercambio, y la importancia de los derechos culturales —que incluyen el derecho a la identidad cultural; a la participación en la vida cultural de nuestra comunidad; al acceso a nuestros recursos culturales (instituciones, conocimientos, expresiones materiales e inmateriales); a la capacidad de expresión; a la creación y libertad de investigación; y a la propiedad intelectual de nuestras obras e ideas— se han venido recalando por décadas. Los derechos culturales son parte de la *Declaración Universal de Derechos Humanos* de 1948.

Sin embargo, pese a este reconocimiento, la complejidad y la variedad de los componentes que "la cultura" representa y abarca provocan una discusión ardua y controvertida. En efecto, el franco ejercicio de los derechos culturales y la instrumentalización del papel que potencialmente la cultura jugaría en los procesos de desarrollo y en las soluciones a los problemas implícitos en estos, todavía resulta fortuita, marginal o, en la mayoría de casos, producto de esfuerzos aislados. Esta paradoja es particularmente aguda en el caso de las expresiones artísticas.

Adicionalmente, en un contexto repleto de necesidades básicas insatisfechas que impactan de forma negativa en la calidad de vida de las personas y ponen en entredicho su misma sobrevivencia, es fácil descartar las expresiones artísticas como componentes y recursos fundamentales de los procesos de desarrollo. No obstante, las expresiones artísticas son la manifestación física de nuestras aspiraciones y a través de ellas creamos, interpretamos, negociamos y transformamos nuestra identidad y nuestros paradigmas. Su presencia y su papel en nuestras vidas son tan elementales y cotidianos que resulta fácil pasar por alto lo vitales que son para nosotros como seres humanos y su potencial en el marco de los procesos de desarrollo.

Por un lado, las expresiones artísticas son el mecanismo que utilizamos para la construcción del sentido; son el medio a través del cual nos explicamos a nosotros mismos y le damos un sentido al mundo y a nuestra relación con este. Si esta intermediación que proporciona el arte es una necesidad humana básica de todas las personas, ejercer la profesión artística es una necesidad, y no una opción, para aquellos cuya vocación y talento se encuentra en este ámbito de actividad. No se puede hablar de desarrollo sin considerar estos dos hechos.

Pero, por otro lado, las expresiones artísticas tienen un gran potencial como protagonistas en los procesos de desarrollo que buscan mejorar la calidad de vida de todos los ciudadanos. Desempeñan un papel medular en la promoción de la

convivencia pacífica; en el desarrollo económico individual y colectivo; en el fortalecimiento del sistema democrático; y en la ampliación de las capacidades que nos permitan multiplicar y acceder a las oportunidades disponibles.

En todos los casos, las mejores y más efectivas medidas que pueden diseñarse e implementarse para mejorar cualquier realidad serán aquellas que se basan en un informado análisis de esa realidad. La complejidad de la relación entre la cultura y el desarrollo, y del papel indispensable que las expresiones artísticas juegan en ese marco, no puede ser impedimento para valorar un proceso que, aunque complejo en sí mismo, resulta indispensable. Esta es la razón de ser de la Fundación y de su misión: contribuir a encaminar nuestras acciones colectivas sobre una base que se sustenta en procesos académicos de análisis, diálogo y colaboración.

TEATRO

ANÁLISIS DE SITUACIÓN DE
LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA
EN EL SALVADOR

PRESENTACIÓN

La Fundación AccesArte nace con el objetivo de contribuir a fortalecer el papel fundamental que la cultura juega y puede jugar en los procesos de desarrollo. Por consiguiente, nace para contribuir al estudio y análisis de la cultura como proceso de construcción del mundo y de nuestra propia historia.

Para sustentar nuestra estrategia de trabajo, requeríamos un diagnóstico técnico de la realidad que informara nuestras acciones y nos permitiera contribuir al proceso nacional de gestión de la cultura.

De esta necesidad surgió el proyecto del cual esta publicación forma parte, y que contempla la realización, presentación, discusión y difusión de siete diagnósticos del estado actual de diferentes tipos de expresión artística nacional. Tiene como objetivo principal contribuir a establecer una base sólida y técnica sobre la cual podamos todos trabajar, de forma concertada y sostenida, para fortalecer y apreciar la cultura como derecho, mecanismo y proceso necesario para la construcción de la sociedad y Estado que aspiramos ser.

En una sociedad en la cual poco valoramos los procesos técnicos y la academia, debemos esforzarnos aún más por definirlos y volverlos efectivos en nuestro proyecto de nación. La experiencia acumulada en los tres años de trabajo formal en este proyecto —cuyos resultados presentamos a través de estas publicaciones— refleja las dificultades, las carencias y los obstáculos que debemos reconocer y solventar. Entre estas destacamos la falta de datos e información sistematizada sobre nuestros recursos culturales —los insumos básicos para el análisis— y la falta de una historiografía académica que nos permita reflexionar de forma objetiva sobre nuestros procesos históricos y culturales.

Además, las conclusiones explícitas las expresan los investigadores que invirtieron un tiempo considerable en cada expresión artística particular y cuyo

trabajo ha sobrepasado las expectativas y objetivos que como Fundación trazamos al iniciar el proyecto: la Dra. Tania Pleitez Vela, con la colaboración de la Lic. Susana Reyes; la Mtra. Marta Rosales; el Dr. Ricardo Roque Baldovinos; el Lic. Carlos Escalón; Roberto Salomón y Alejandro Córdova; el Arq. Carlos Ferruffino, con la colaboración de la Arq. Ayansi Avendaño. También debemos mencionar al coordinador del proyecto, el Dr. Knut Walter, quien mantuvo el trabajo bajo escrutinio académico constante. El compromiso profesional y personal de todos ellos con el proyecto ha sido invaluable.

A la vez, reconocemos que se trata de una primera aproximación y que hay mucho camino por recorrer. En este sentido, debemos identificar los dos factores más cuestionables de nuestro proyecto. Ante todo, no hay un diagnóstico del estado actual de nuestras expresiones artísticas tradicionales ni populares. Esta ausencia es el resultado de la dificultad de realizarlo frente a dos hechos: la falta de un consenso sobre la definición misma de la esfera que estas expresiones abarcan y el universo tan vasto, y tan desconocido a todo nivel, que debería abarcar. Y, por otro lado, al referir las dificultades, carencias y obstáculos arriba expuestos, los diagnósticos que sí logramos realizar se sustentan —pese a un trabajo serio y prolongado de revisión de las fuentes disponibles— en un número desproporcionado de datos provenientes de entrevistas que, por el momento, no pueden ser corroborados.

Sin duda, las conclusiones que extraemos de estos trabajos son muchas y muy variadas, unas positivas, otras negativas y aún otras sin carga de valor todavía. Es necesario no limitarnos a las conclusiones que destacamos quienes trabajamos en ellos. Más bien, este proyecto no pretende ofrecer la última palabra sino, por el contrario, tiene la finalidad de presentar una base sobre la cual podamos ir sumando todas las palabras.

Claudia Cristiani

Claudia Cristiani
Directora ejecutiva
Fundación AccesArte

AGRADECIMIENTOS

Sin el apoyo, participación o colaboración de las personas y entidades mencionadas aquí, este trabajo no hubiera sido posible. En nombre de la Fundación y a título personal dejo testimonio de nuestro agradecimiento.

Francisco Allwood, Óscar Anaya, Asociación EsArtes, Ana Beltrán, Carlos Cañas Dinarte, Centro Nacional de Artes (CENAR), Alfredo Cristiani, Margarita de Cristiani, Luis Croquer, René Figueroa Alvarado, Elisabeth Hayek, Madeleine Imberton, Rafael Lara-Martínez, Carmen Renée Saldaña, Teatro Luis Poma, Ada Luz de Torres y Carlos Velis. A Tatiana de la Ossa, Filander Funes y Fernando Umaña por sus entrevistas esclarecedoras. A las compañías de teatro independiente: Acento Escénica, Azoro, Célula, Compañía Ariel Zuria, Cuatropatas, Escena X Teatro, Escuela Arte del Actor, Hamlet, La Bocha, Los del Quinto Piso, Los Sin Vergüenza, Moby Dick, Mujeres Creativas, Oveja Negra, TESS, TIET y Vivencias. A las instituciones que trabajan con teatro comunitario o por encargo didáctico: AAD, Escena X Teatro y TNT. Y a los teatros universitarios de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, Universidad Don Bosco y Universidad Dr. José Matías Delgado.

Los autores desean agregar las siguientes palabras:

El teatro es un hecho efímero; con el pasar de los años sólo quedan fotografías, afiches y artículos. El teatro es un hecho vivo; su fuerza habita solo en el recuerdo de los que estuvieron presentes en el momento de la representación. El teatro es un hecho colectivo; los espectáculos solo existen gracias a la colaboración de todas las personas talentosas involucradas en la producción, y del público. De todo el entramado complejo que es el teatro, al final no queda nada. ¿Nada? Quedan el gozo, las ideas, el intercambio, la filosofía, la sensibilidad, el conocimiento del mundo.

Este documento también es un hecho colectivo; gracias a todos los que brindaron su tiempo y su interés en esta iniciativa. A lo largo del proyecto que la Fundación sostiene, el teatro tuvo gran desventaja frente a otras artes en materia de investigación formal. No existe mayor antecedente, y recopilar toda la información que aquí se presenta implicó un largo proceso en el que el medio teatral tuvo que acostumbrarse a registrar, aportar, contestar llamadas y correos electrónicos, atender visitas, buscar viejos documentos y fotografías, hurgar en su memoria, etc.

Una sociedad sin memoria no puede sostener su propio fenómeno teatral. Este es un intento de memoria teatral, una memoria nuestra que registre la dinámica de nuestra expresión artística actual. Gracias a la Fundación AccesArte por haber propiciado el encuentro del mundo académico con el mundo artístico.

Roberto Salomón

Agradezco a Roberto Salomón por buscarme para esta iniciativa y por creer en mí para sostenerla durante casi dos años.

A Jorge Ávalos por recomendarme con Roberto.

A Jorgelina Cerritos por recomendarme con Jorge.

A Claudia Cristiani por creer que un niño de dieciocho años podía investigar el arte que más lo apasiona desde que tiene memoria.

Alejandro Córdova

ÍNDICE GENERAL

20	SIGLAS Y ACRÓNIMOS
22	INTRODUCCIÓN
26	PARTE I. RECORRIDO HISTÓRICO
29	ANTES DEL SIGLO XX: LA CONQUISTA Y LA COLONIZACIÓN
32	DURANTE EL SIGLO XX
32	Las compañías
33	Escuela de Declamación y Prácticas Escénicas
34	Bellas Artes
39	Teatro universitario
41	Bachillerato en Artes
46	Guerra y posguerra
48	Iniciativa del sector privado
49	Teatros universitarios
50	PARTE II. LOS RECURSOS DEL TEATRO EN EL SALVADOR
51	FORMACIÓN PROFESIONAL
51	Infraestructura e institucionalidad
55	Iniciativas de Instituto Superior en Artes
59	Escuela de Teatro del CENAR
63	Espacios existentes hacia 2012 pero recién cerrados
66	Universidades
70	Espacios de la cooperación internacional
80	Recursos económicos
84	Becas en el exterior
85	Recursos humanos
87	PRODUCCIÓN
87	Infraestructura e institucionalidad
89	Espacios escénicos patrimoniales
92	Espacios escénicos formales
93	Espacios escénicos funcionales
94	Otros espacios

95	Tipos de producción
96	Teatro profesional
102	Teatro profesional emergente
103	Teatro universitario
104	Teatro comunitario o de encargo didáctico
110	Dinámica de producción económico-sostenible
111	Teatro Luis Poma
113	Recursos económicos
113	Estado
116	Compañías independientes
118	Otras formas de financiamiento
119	Recursos humanos
124	DIFUSIÓN
124	Infraestructura e institucionalidad
126	Prensa
127	Radio y televisión
128	Publicidad, afiches y boletines
128	Redes sociales
129	Recursos económicos
129	Recursos humanos
131	ACCESO Y CONSUMO
132	Infraestructura e institucionalidad
132	El espacio
135	El público
136	Las compañías
136	Agentes externos interesados
137	Recursos económicos
137	Costos
140	Recursos humanos
147	PRESERVACIÓN
150	REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA
156	ANEXOS

CUADROS

- 57 Cuadro 1. Carreras y especializaciones de Proyecto Escuelas de Teatro
- 60 Cuadro 2. Plan de estudios del Diplomado en Teatro, CENAR 2010
- 62 Cuadro 3. Alumnos inscritos en la Escuela de Teatro del CENAR (2012)
- 65 Cuadro 4. Plan de estudios. Escuela Experimental en Artes
- 73 Cuadro 5. Organigrama general de la iniciativa y del componente de ESARTES
- 78 Cuadro 6. Porcentajes de ejecución del Proyecto El Carromato (2003)
- 81 Cuadro 7. Recursos materiales para la creación de escuelas de teatro
- 83 Cuadro 8. Rendición de cuentas anuales del CENAR (2012)
- 85 Cuadro 9. Estándares de docentes universitarios
- 86 Cuadro 10. Estándares de docentes del CENAR
- 88 Cuadro 11. Espacios de representación en El Salvador
- 95 Cuadro 12. Espacios de representación alternativos en El Salvador
- 99 Cuadro 13. Base de datos: compañías de teatro profesional independientes
- 100 Cuadro 14. Grupos de teatro participantes en muestras nacionales en 2003
- 101 Cuadro 15. Surgimiento de compañías de teatro en la historia de El Salvador
- 103 Cuadro 16. Base de datos: compañías de teatro profesional emergentes
- 104 Cuadro 17. Base de datos: teatro universitario
- 106 Cuadro 18: Base de datos: teatro comunitario o de encargo didáctico
- 116 Cuadro 19. Primera temporada de coproducciones de la Compañía Nacional de Teatro en El Salvador (2014)
- 117 Cuadro 20. Base de datos: precios de función
- 123 Cuadro 21. Base de datos: estado de compañías de teatro profesional independiente
- 134 Cuadro 22. Tarifario oficial de espacios de representación
- 139 Cuadro 23. Base de datos: costos de admisión
- 144 Cuadro 24. Mapa de acceso a espacios de representación en El Salvador
- 145 Cuadro 25. Públicos atendidos según zonas y compañías de teatro (2003)
- 146 Cuadro 26. Públicos atendidos según compañía de teatro en 2003

SIGLAS Y ACRÓNIMOS

20

APACULSA: Asociación del Patrimonio Cultural de Santa Ana

ARTTES: Asociación de Artistas de Teatro en El Salvador

CENAR: Centro Nacional de las Artes

CND: Compañía Nacional de Danza

CNT: Compañía Nacional de Teatro

CONCULTURA: Consejo Nacional para la Cultura y el Arte

CONUT: Comité Nacional Universitario de Teatro

CUSO-VSO: Canadian University Service Overseas-Voluntary Services Overseas

DNA: Dirección Nacional de Arte

EJTAE: Escuela de Jóvenes Talentos en Artes Escénicas

ENTU: Encuentro Nacional de Teatro Universitario

ESARTES: Asociación de Arte para el Desarrollo

FEPADE: Fundación Empresarial para el Desarrollo Educativo

FITI: Festival Internacional de Teatro Infantil

FITU: Festival Internacional de Teatro Universitario

GET: Grupo de Experimentación Teatral
ILC: Industrias La Constancia
MARACA: Movimiento de Arte Comunitario Centroamericano
MINED: Ministerio de Educación
PTF: Programa de Transferencia de Fondos
PTR: Programas de Transferencia de Recursos
TESS: Teatro Estudio San Salvador
UCA: Universidad Centroamericana «José Simeón Cañas»
UDB: Universidad Don Bosco
UES: Universidad de El Salvador
UEES: Universidad Evangélica de El Salvador
UGB: Universidad Gerardo Barrios
UJMD: Universidad Dr. José Matías Delgado
UNASA: Universidad Autónoma de Santa Ana
UNIVO: Universidad de Oriente
UTECH: Universidad Tecnológica

INTRODUCCIÓN

22

El Salvador, hasta 2013, ha contado con una considerable oferta de producción, representación y formación de las artes escénicas, a pesar de la evidente ausencia de un programa de formación metódico y profesional, de una organización y una unidad del gremio como tal, del apoyo y el aporte tan necesario del Estado como ente de desarrollo cultural de la nación, de los desafíos de acceso y consumo por parte de la población, y de otras circunstancias que brevemente se dan a conocer en esta investigación.

Por lo tanto, es de notable importancia documentar el movimiento del sector de teatro dentro del país, recopilar la información que amerita formar parte de la situación actual del patrimonio artístico y cuantificar los recursos humanos y físicos con los que cuentan las artes escénicas, en especial, por ser estas muy poco tratadas en el ámbito de la investigación formal.

Las artes escénicas, a diferencia de las demás artes, son un hecho efímero. Suceden solo en el momento de representación frente a un público. Lo concreto que permanece para la historia son imágenes —fotografías, videos, afiches—, crónicas, críticas, decorados, vestuario y utilería.

La dramaturgia (o la literatura dramática), que en sí misma no es un hecho teatral, es un importante vestigio en el comportamiento del teatro en cualquier

sociedad. Se sabe de las representaciones artísticas más antiguas gracias a la conservación de los textos dramáticos. La dramaturgia es el vínculo entre las artes escénicas y la literatura.

Todo tipo de manifestación artística que se desarrolla en un escenario puede definirse como arte escénico; es un arte que necesita la presencia de un público espectador. Comparte esta característica con las otras artes visuales como el cine y la danza, a diferencia de la literatura y las artes plásticas que suelen reconocer un público tácito con el que el autor y las personas involucradas no siempre tienen contacto. En consecuencia, el teatro propiamente dicho es un arte cambiante que ha ido evolucionando a lo largo de la historia; es un hecho vivo que aporta a la cultura de todas las naciones.

La fugacidad de la actividad escénica obliga a que el teatro se reinvente a sí mismo periódicamente. Esto hace que el sector se desarrolle con peculiaridad en relación con el tiempo y los recursos, y en comparación con las demás artes.

La dinámica de presentación de espectáculos formales y la actividad escénica en El Salvador consiste en montajes a cargo de compañías de teatro privadas o independientes. Las presentaciones regularmente se ofrecen en espacios escénicos adecuados o se agrupan en temporadas donde cada obra cuenta con un número

definido de funciones. Las compañías de teatro buscan espacios escénicos formales o funcionales para difundirse.

En esta interacción se concretizan factores que dan vida al movimiento escénico en El Salvador: las compañías de teatro, los espacios escénicos, las producciones teatrales, las temporadas de teatro, etc.

Además de los espectáculos formales, también son parte del patrimonio artístico las otras formas de teatro tales como: las manifestaciones tradicionales; el teatro universitario, que ofrece formación, representación, producción, dirección y difusión a estudiantes desde las universidades; el teatro comunitario o de encargo didáctico, que es aquel que busca llevar el teatro a comunidades y espacios abiertos informales. En las últimas décadas el teatro comunitario o de encargo didáctico ha cobrado auge como método de expresión y concientización de masas, aplicándose para fomentar temas como la ecología, la prevención de la violencia y otros fenómenos de la sociedad.

En esta investigación, se pretende analizar la dinámica del sector de teatro en El Salvador, explicando más a fondo cada uno de los factores antes mencionados dentro de la oferta de teatro existente.

PARTE I.
RECORRIDO
HISTÓRICO

El teatro siempre ha respondido al comportamiento de una sociedad en una época determinada. Toda forma de arte se manifiesta como el tiempo y el espacio se lo permita, con las dificultades a las que se somete. Las artes escénicas, desde sus inicios hasta la actualidad, han sufrido cambios históricos estrechamente relacionados con su contexto político, económico y social. Se conoce de manifestaciones escénicas desde los tiempos antes del descubrimiento de América.

En El Salvador, los orígenes de las artes escénicas, como muchos otros vestigios culturales, ya tenían cabida dentro de las culturas precolombinas. Según Carlos Velis en su estudio *Las artes escénicas: una historia de amor y heroísmo*, la utilidad del teatro, en sus inicios, era la de suplir “la necesidad de comunicación estética, connatural en el ser humano” (Velis, 2002). Por supuesto, era considerado también un instrumento religioso para la realización de rituales en honor a los dioses. Las artes precolombinas eran una unidad que mezclaba música, danza y poesía. La representación escénica era la única forma en la que podían convivir las demás artes. La manifestación de todas las formas de arte era mediante rituales religiosos (Garibay, en Reyes, 1999) que cumplían con las características de lo que hoy conocemos como teatro.

La evidencia con la que se cuenta del teatro antes del siglo XX es escasa, tanto bibliográfica como física. Se presume que las construcciones indígenas en el país fueron el escenario de muchas representaciones artísticas, y las investigaciones antropológicas señalan rasgos distintivos en la indumentaria utilizada en casos especiales (ritos religiosos).

La señalización del vestuario marca muchos datos interesantes, como el estrato social y el género. Los pocos antecedentes permiten deducir que la dinámica de representación era muy similar a la actual: los elegidos para interpretar a un “personaje” dentro del ritual se caracterizaban de manera especial con vestuario a base de hojas, pieles y otros rudimentos, y maquillaje natural como lodo, hojas desechas y especies de plantas. Los “actores” danzaban e intervenían en la creación colectiva con “parlamentos” poéticos y plegarias. Se desconocen más detalles sobre la duración y la trama de estas manifestaciones.

Las culturas que pudieron desarrollar este tipo de arte en El Salvador y otros territorios centroamericanos fueron las poblaciones pipil, tolteca y cholteca, con influencia desde México y Guatemala.

Las batallas épicas y la corrección de conductas sociales, al igual que en los orígenes del teatro griego, tuvieron su momento dentro del teatro incipiente en América, pero era en segundo plano. Cabe destacar que la forma de hacer arte antes de la conquista se regía por la cosmogonía de las sociedades precolombinas, sus ciclos de vida y su estrecha relación con la naturaleza (Browning, en Reyes, 1999).

1. ANTES DEL SIGLO XX: LA CONQUISTA Y LA COLONIZACIÓN

Las sociedades latinoamericanas son un mosaico de muchas culturas que influyeron a lo largo del tiempo en la consolidación de los sistemas políticos y económicos de todas las naciones. España es la base de la identidad cultural y artística de Latinoamérica, ya que de ella se heredó el idioma.

El español define y construye el pensamiento colectivo sobre la realidad desde la conquista a la actualidad. Por tanto, como consecuencia de la dominación territorial, se sufrió un fenómeno de sustitución de ritos culturales, de comportamientos sociales y de la cosmovisión de los pueblos.

Aunque las manifestaciones artísticas surgidas inmediatamente después de la colonización fueron impuestas por los españoles, siempre conservaron características culturales de los nativos para facilitar la transición de una cultura a otra. Por otro lado, el arte siempre fue instrumento de ideologización y trajo su fin lúdico de mostrar los comportamientos adecuados y las creencias correctas. Las artes escénicas, en especial, fueron el objeto adecuado para llegar de forma rápida y efectiva a las masas. Es con el proceso de conquista de América que se sufre el primer gran cambio dentro del arte escénico. La Iglesia fue el principal ente que promovió formas de arte escénico para orientar a los indígenas hacia la fe impuesta.

Algunas de las expresiones artísticas que surgieron en los tiempos de la colonización se conservan en la actualidad. Se cuenta aún con textos completos utilizados en el teatro de la colonia. Se presume que estos escritos fueron realizados

por los mismos sacerdotes encargados de la evangelización. Por ejemplo *El gran tabornán de Persia*, *Historia de Carlos V y el renegado de Corinto*, *El Tumen o los Caciques* y *El famoso Toledo y Alonso* (Cea, 1993).

Estos discursos teatrales trataron temas muy diversos cuya intención pudo ser la de enseñar historia de la vieja España, inculcar valores cívicos y de respeto al Rey, evangelizar y corregir conductas dentro de la dinámica del dominador/dominado. Incluso, se experimentó una evolución cuando los textos comenzaron a gozar de autor —como *El famoso Toledo y Alonso* de Jesús S. Cisneros, encontrado en villa Panchimalco, población indígena de El Salvador (Cea, 1993)— y cuando comenzaron a tratar temas independentistas.

Otras prácticas escénicas siguen siendo realizadas por la feligresía católica para celebrar rituales religiosos, como las pastorelas en vísperas de la Navidad que, según la religión católica, es el nacimiento del Hijo de Dios. La Iglesia colonial tuvo la misión de inculcar la tradición de celebrar las navidades mediante expresiones artísticas. Algunas costumbres de pueblos y ciudades de El Salvador y otras naciones de Latinoamérica son expresiones teatrales producto del sincretismo cultural.

30

A mediados del siglo XIX, con la fundación de la República, surgieron novedosos cambios culturales por varios factores como la influencia neoclásica de la ilustración europea, la apuesta por la educación superior y el desarrollo cultural (por parte de los presidentes y mandatarios) y la necesidad artística formal de las nuevas repúblicas independientes.

A fines de 1842, nace el primer teatro en San Salvador, llamado “La Glorietta”, una construcción circular con techo de paja dedicada a presentaciones artísticas. En la 7.^a calle y 9.^a avenida norte, “Mariano Cáceres levantó sobre las paredes de su casa [...] destinado a ser el primer teatro...” (Cañas, 1946 en Cea, 1993). Más tarde aparecen personajes ilustres que marcaron el teatro de El Salvador, como Francisco Gavidia que incursionó en la dramaturgia.

Francisco Gavidia (1863-1955) es uno de los más importantes dramaturgos con los que cuenta no solo El Salvador sino también Centroamérica. Su obra es primordial en la configuración de la conciencia nacional. Revolucionó el pensamiento y la escritura dramática hasta los límites que el modernismo impuso, y dejó un legado de más de diez obras en todos los géneros literarios. Su obra dramática surgía de tres importantes rasgos de la historia centroamericana: la historia indígena prehispánica, la historia colonial y de luchas independentistas, y

la historia política inmediata de la época, especialmente la configuración de una verdadera democracia occidental (Cea, 1993).

En conclusión, el crecimiento de las artes escénicas antes de la consolidación de la república en Latinoamérica fue paulatino y sufrió cambios en relación con la historia de las naciones. El teatro se adaptó a las necesidades de cada época y mantuvo ciertos rasgos de manera constante en la dinámica de representación, por ejemplo: la relación de un público espectador que asiste a un espacio para presenciar una forma de arte escénica.

2. DURANTE EL SIGLO XX

LAS COMPAÑÍAS

32

Hacia 1930, en El Salvador se estableció una serie de salas de exhibición de cine del Estado como parte del Circuito de Teatros Nacionales (Velis, 2002). Estos espacios fueron utilizados también para representaciones teatrales de compañías extranjeras. Se reportó, entonces, la génesis de un movimiento teatral migratorio en el exterior que le abrió las puertas a Centroamérica —una región sin tradición escénica en comparación con Europa— para acceder al teatro. El comercio cultural, aunque incipiente, se consolidó cuando compañías internacionales comenzaron giras en todos los países del istmo.

Las compañías itinerantes no consiguieron la aceptación del público, en primera instancia debido a que la sociedad posindependentista no había adquirido aún tradiciones culturales europeas como la de ir al teatro y pagar para ver una función. Este fenómeno generó ciertas condiciones de desventaja para las compañías que incursionaban en el negocio. Las compañías de México y Europa tuvieron que afrontar circunstancias difíciles al momento de viajar e instalarse. Esto contribuyó a la noción del artista escénico relacionado con la pobreza y el vicio, la cual, según Velis, no afectó la excelente calidad de las compañías, altamente elogiadas por los periódicos de la época (Velis, 2002).

Entre las compañías registradas por periódicos y en otros datos bibliográficos, están:

- a) Compañía Azalí, Italia.
- b) Compañía Lombardi.
- c) Compañía Dramática La Rosa.
- d) Compañía Miñón.
- e) Compañía de Opereta.
- f) Compañía de Operetas Quilez-Palau.
- g) Compañía de Ópera Odierno.

En las primeras décadas del siglo XX, se registran significativas visitas de actores, actrices, directores y guionistas importantes de fama y gran talento. Otras compañías propiciaron el crecimiento y la formación de nuevos artistas escénicos dentro del país que se integraban a los elencos internacionales con papeles secundarios.

Todo este fenómeno del movimiento de compañías itinerantes fue el detonante para que dentro de El Salvador comenzara la producción teatral formal, nacieran las primeras compañías dramáticas nacionales y se fundara, por primera vez en la historia, la Escuela de Declamación y Prácticas Escénicas en 1929.

ESCUELA DE DECLAMACIÓN Y PRÁCTICAS ESCÉNICAS

En 1929, el presidente Pío Romero Bosque asignó a Gerardo Nieva la dirección de la nueva Escuela de Declamación y Prácticas Escénicas en San Salvador, que fue parte del Presupuesto de la Nación hasta 1935 (Diario Oficial, 1935). Con este suceso, se estructuró formalmente el movimiento teatral en El Salvador.

La escuela preparó actores profesionales que luego formaban parte de la Compañía de Prácticas Escénicas, dirigida también por Nieva, donde montaban espectáculos a partir de textos de escritores nacionales, como un sainete de Alfredo Espino y otras piezas breves de Francisco Morazán. Se presentaban en lugares adecuados y sus resultados no se encuentran documentados.

Existieron otras compañías de las que se sabe con menor precisión y evidencias, como la Compañía Dramática Santaneca, de 1922; la Compañía García-Parés, de 1929; y la Compañía de Teatro Salvadoreño, de 1927, de la que surgió la Escuela de Declamación y Prácticas Escénicas.

BELLAS ARTES



34

El alcalde de Salamea de Pedro Calderón de la Barca. Edmundo Barbero, dir. Teatro de Bellas Artes, San Salvador, década de los cincuenta.

Fuente: Velis, Carlos. 2002. *Las artes escénicas salvadoreñas, una historia de amor y heroísmo*. San Salvador: Clásicos Roxsil. Con permiso del autor.



Edmundo Barbero.

Fuente: Velis, Carlos. 2002. *Las artes escénicas salvadoreñas, una historia de amor y heroísmo*. San Salvador: Clásicos Roxsil. Con permiso del autor.



Elenco de la YSEB. San Salvador, década de los cincuenta.

Fuente: Velis, Carlos. 2002. *Las artes escénicas salvadoreñas, una historia de amor y heroísmo*. San Salvador: Clásicos Roxsil. Con permiso del autor.



Radio Teatro YSU. Eugenio Acosta Rodríguez, dir. San Salvador, fecha desconocida.

Fuente: Velis, Carlos. 2002. *Las artes escénicas salvadoreñas, una historia de amor y heroísmo*. San Salvador: Clásicos Roxsil. Con permiso del autor.



Elenco de Bellas Artes. San Salvador, década de los cincuenta.

Fuente: Velis, Carlos. 2002. *Las artes escénicas salvadoreñas, una historia de amor y heroísmo*. San Salvador: Clásicos Roxsil. Con permiso del autor.

36



Teleteatro YSU. San Salvador, fecha desconocida.

Fuente: Velis, Carlos. 2002. *Las artes escénicas salvadoreñas, una historia de amor y heroísmo*. San Salvador: Clásicos Roxsil. Con permiso del autor.



Elenco de Bellas Artes. San Salvador, década de los cincuenta.

Fuente: Velis, Carlos. 2002. *Las artes escénicas salvadoreñas, una historia de amor y heroísmo*. San Salvador: Clásicos Roxsil. Con permiso del autor.

La época histórica con más resplandor y auge en todas las artes, no solo por sus múltiples manifestaciones sino por el apoyo significativo del Estado como ente de desarrollo cultural, fue la década de los cincuenta. El presidente Óscar Osorio fundó, en enero de 1951, un espacio único e innovador a nivel regional que propició el idóneo ejercicio de cada disciplina artística: la Dirección General de Bellas Artes —dentro del Ministerio de Educación—, a cargo del Dr. Reynaldo Galindo Pohl y de Raúl Contreras, el dramaturgo de mayor importancia de los años cuarenta. Según los datos oficiales, fue Darío Cossier (Argentina, 1907-1991) el encargado del Departamento de Teatro durante el primer año de función. Luego, a inicios de 1952, Edmundo Barbero (España, 1899-1986) asume el cargo de director del Departamento y, con él, la dirección del Elenco Estable —la Compañía de teatro del Departamento— y de la Escuela de Arte Escénico.

Bellas Artes estimuló notablemente la producción artística nacional, aunque sin llenar las expectativas generadas en su coyuntura. La situación sociopolítica

del país promulgaba luchas ideológicas y oscurecía las intenciones de los esfuerzos del Estado por ser un gobierno “revolucionario” (Velis, 2002). Sin embargo, los cambios beneficiaron indudablemente al sector cultural a partir de la creación de elencos estables en teatro y danza, espacios consistentes de formación, el Premio Nacional de Cultura y otros aportes a las demás disciplinas del arte y la difusión cultural como la Dirección Nacional de Publicaciones.

Entre los principales desafíos que enfrentaron las artes escénicas durante este periodo, están los espacios físicos de representación. Ya existían los teatros de Santa Ana, San Miguel y San Salvador, pero, por problemas de mantenimiento, no funcionaban como tales o se encontraban en condición de abandono. El Teatro Nacional de San Salvador se habilitó hasta 1977, según Cea, “cuando en verdad se le dio al local uso de teatro, luego de su plena remodelación, cuando ya había desaparecido Bellas Artes...” (1993).

Bellas Artes contaba con dos entidades. Por un lado, el Elenco Estable que producía obras teatrales; por otro, la Escuela de Arte Escénico que formó una generación de profesionales en un proceso integral que incluía historia del arte, prácticas escénicas, literatura, psicología e impostación de voz y dicción. Según Velis, la carrera dentro de la Escuela de Arte Escénico duraba cuatro años y las clases eran por la noche (Velis, 2002).

Entre los actores del Elenco Estable destacaron: Julia Herodier, Ruth de Imberton, Ricardo Loucel, René Lacayo, Martha Alicia Aragón y Adelina de Gamero. De la Escuela de Arte Escénico destacaron Roberto Arturo Menéndez y Eugenio Acosta Rodríguez.

Aunque fue el que más marcó la historia del teatro de su época, Edmundo Barbero no fue el único director de Bellas Artes. Fernando Torres Lapham, Salvador Salazar Carrión, Alonso de los Ríos, Waldo Chávez Velasco y Margarita de Nieva también fueron directores del Elenco Estable.

Muchos actores formados en Bellas Artes fueron importantes protagonistas del teatro de la segunda mitad del siglo XX en El Salvador. Entre los más destacados se puede citar a Antonio Lemus Simún, Eugenio Acosta Rodríguez, Gilda Lewin y Lupita Avilés.

La Dirección Nacional de Bellas Artes tuvo su declive por varios factores, el principal fue la falta de políticas claras en cuanto a la sostenibilidad del proyecto. En 1968, su decadencia llegó a tal punto que el ministro de Educación, Walter Béneke, decretó su desaparición, a la vez que se creaba el Bachillerato en Artes

dentro del programa de bachilleratos diversificados de la reforma educativa impulsada por el ministro.

Además, la sostenibilidad económica del artista se veía en desventaja frente a otras profesiones. Los beneficiados con todos los proyectos de Bellas Artes tuvieron que recurrir a otras formas de trabajo que les permitieran un nivel de vida adecuado. Se gestó, entonces, la rentable producción de radionovelas y el auge de la publicidad, lo que generó una actitud empresarial-cultural incipiente entre los artistas.

TEATRO UNIVERSITARIO



Los justos de Albert Camus. Antonio Malonda, dir. Cadejo-Bululú, Universidad de El Salvador, San Salvador, 1971.

Fotografía de autor desconocido. San Salvador, Colección Roberto Salomón.

Existen varias formas de concebir el teatro universitario. Una de ellas es la de un teatro dirigido por profesionales pero integrado por estudiantes. Este modelo, que impera hoy en El Salvador, sirve como espacio de expresión para los estudiantes y se renueva completamente cada cuatro o cinco años, cuando los integrantes terminan sus carreras. Otro modelo consiste en crear un elenco o compañía que representará obras que la universidad considera importantes para la formación

de su público. Este segundo concepto, más ideológico, sirvió de modelo para el primer teatro universitario de la Universidad de El Salvador (UES).

Tras los aciertos y desaciertos de Bellas Artes, se creó por primera vez un espacio de formación y representación para el teatro universitario en la UES en 1956. Originalmente, el proyecto fue impulsado por Edmundo Barbero; sin embargo, su solicitud fue rechazada en un primer tiempo por su condición de extranjero, pero según Velis (2002), las verdaderas razones fueron: por ser republicano durante la Guerra Civil española, por el papel que desempeñó en el gobierno del coronel Óscar Osorio y por problemas migratorios con el Ministerio del Interior.

El Teatro Universitario fue fundado bajo la dirección de André Moreau. Aunque funcionó simultáneamente con Bellas Artes por 12 años, según Roberto Cea, “el Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador (...) vino a sustituir la actividad teatral de Bellas Artes, fue creado como Departamento de la Facultad de Humanidades” (Cea, 1993). Se reconoce que en sus primeros tres años logró obtener buen apoyo y realizar múltiples actividades, apoyadas por jóvenes universitarios y personas particulares cercanas al teatro.

Aquíles Hernández, en su artículo “El teatro en El Salvador. De la idea de Formación al hecho activo de la enseñanza II” (“Suplemento Cultural 3000”, Diario *CoLatino*, 977, 22 de noviembre de 2008), “Base fundamental de los posteriores movimientos teatrales universitarios, el Teatro Universitario de la UES ocupó durante mucho tiempo un lugar muy importante para la educación teatral del país”.

En 1961, Edmundo Barbero tomó la dirección del Teatro Universitario. La época de Barbero tuvo notables logros registrados en las muchísimas presentaciones de los cuarenta montajes entre 1961 a 1974, con un elenco de personajes reconocidos en la escena teatral como Julia Herodier, Roque Dalton, Roberto Armijo, Manlio Argueta, Dora Cienfuegos, José Humberto Velázquez, Elisa Romero, Raúl Monzón, Norman Douglas, Juan Ramón Montoya e Isabel Dada.

Barbero impulsó también la dramaturgia nacional. Los textos teatrales relevantes de esa época fueron producidos por la llamada “generación comprometida”: Walter Béneke, Roberto Armijo, Ítalo López Vallecillos, José Roberto Cea, Roberto Arturo Menéndez, Waldo Chávez Velasco y Matilde Elena López.

El máximo alcance del Teatro Universitario fue montar, por primera vez, una de las obras más representativas de la literatura salvadoreña: *Luz Negra*, de Álvaro Menen Desleal. El estreno mundial fue el 25 de agosto de 1967 en el Teatro Municipal de Cámara de San Salvador y llegó a las 109 presentaciones en

1971. Barbero dirigió y actuó en el primer montaje de la obra dramática más importante a nivel regional junto a Juan Ramón Montoya. El elenco de teatro de la UES participó en múltiples festivales y fue reconocido dentro y fuera del país.

Autores como José María Méndez y Hugo Lindo también aportaron textos para montajes del Teatro Universitario y permitieron que alcanzara un éxito nunca antes alcanzado por otros grupos en El Salvador y Centroamérica.

En 1968, un actor del Teatro Universitario, Norman Douglas formó el Taller de los Vagos, un intento de inscribir el teatro salvadoreño dentro de la corriente del teatro de protesta del movimiento estudiantil mundial. En 1969 cuatro actores desnudos bajo túnicas transparentes generaron polémica en *El amanecer de Ulises*, obra del panameño José de Jesús Martínez. El Taller de los Vagos dejó de funcionar con el cierre de la UES en 1972.

A partir de la intervención de la UES, el Teatro Universitario perdió apoyo y, a medida que avanzaba la inestabilidad y tensión política, la actividad fue disminuyendo. Cuando Edmundo Barbero dejó la dirección, a su muerte en 1982, el Teatro Universitario se debilitó aún más. Aunque hubo personas como Norman Douglas y Mario Tenorio que siguieron su iniciativa, ya no consiguieron los mismos resultados.

BACHILLERATO EN ARTES

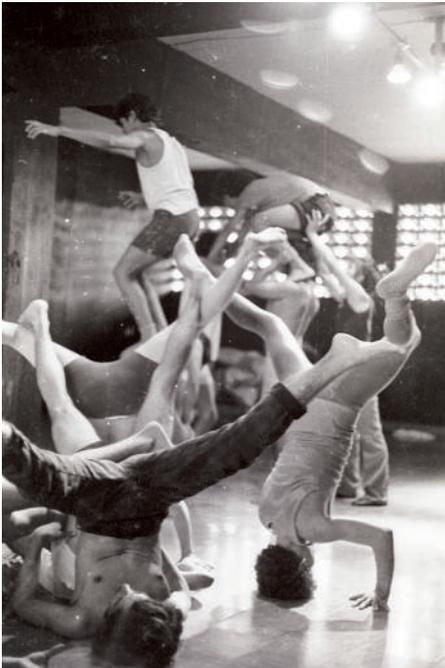


Roberto Salomón y Mercy Castro en *Antígona – Un tiempo para morir* de Eric Bentley. Actoteatro, Escuela Nacional de Danza, San Salvador, 1975.

Fotografía de autor desconocido. San Salvador, Colección Roberto Salomón.



Mario Chamagua, Elizabeth Guzmán, Meybel Molina, Esperanza Marroquín, Ángela Rodríguez y Gloria Argentina Madrid en *A la diestra de Dios Padre* de Enrique Buenaventura. Antonio Malonda, dir. Escuela Nacional de Danza, San Salvador, 1972.
Fotografía de autor desconocido. San Salvador, Colección Roberto Salomón.



Clase de acrobacia en el Bachillerato de Artes, San Salvador, 1972.
Fotografía de autor desconocido. San Salvador, Colección Roberto Salomón.



Yuci Sánchez, Ricardo Mendoza, Ángel Cañas y Cristina Flores en *Júpiter* de Francisco Gavidia. Roberto Salomón, dir. Bachillerato en Artes, Teatro Nacional de San Salvador, 1971. Fotografía de autor desconocido. San Salvador, Colección Roberto Salomón.



Adalí Cubías y Dinora Cañénguez en *Júpiter* de Francisco Gavidia. Roberto Salomón, dir. Bachillerato en Artes, Teatro Nacional de San Salvador, 1971. Fotografía de autor desconocido. San Salvador, Colección Roberto Salomón.



Naara Salomón e Isabel Dada en *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams. Roberto Salomón, dir. Actoteatro, Teatro Nacional de San Salvador, 1977. Fotografía de Antonio Hasbún. San Salvador, Colección Muriel Hasbún.

En 1968 Walter Béneke, entonces ministro de Educación, creó el Instituto Nacional de Bachillerato en Artes, inscrito dentro de su reforma educativa. Éste tenía cuatro Departamentos: música, artes plásticas, artes escénicas y el bachillerato académico. Magda Aguilar ocupó la dirección general, y las direcciones de cada modalidad estuvieron a cargo respectivamente de Joseph Karl Doetsch, Roberto Huezo, Roberto Salomón y Roberto Galicia, que asumió la dirección académica. El programa de estudios tenía una duración de cuatro años. Se realizaron exámenes de admisión en tres ciudades del interior y en la capital. Los alumnos del interior gozaron de hospedaje en el Albergue Estudiantil y recibieron becas de estudio.

El Departamento de Artes Escénicas tenía tres unidades o divisiones: el Bachillerato en Teatro, la Escuela Libre de Teatro (que no otorgaba título de bachiller pero sí funcionaba como espacio de formación) y la Escuela de Danza.

El 13 de julio de 1970, el Instituto Nacional de Bachillerato en Artes debutó con *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat interpretado por los internos del asilo de Charenton, bajo la dirección del Marqués de Sade*, de Peter Weiss. La obra fue interpretada exclusivamente por alumnos de todas las áreas del Bachillerato en Artes. La mayoría, del interior del país, de edades entre 16 y 17 años.

En todo el mundo, esta obra es considerada la más revolucionaria de su época. Presenta ante el público las ideas de Rousseau, Marx, Dantón y Robespierre, poniéndolas todas en tela de juicio en formas nunca antes vistas. Fue dirigida por Roberto Salomón, con escenografía de Roberto Huez, música de Salvador Marroquín y el movimiento corporal de Pedro Portillo.

Desde 1962, *Marat/Sade*, como es conocida, fue montada en todas las grandes capitales. El Salvador, por primera vez, se inscribió a nivel teatral dentro de la corriente mundial. El estreno fue en el auditorio de CAESS —empresa privada de distribución y comercialización de energía eléctrica—, con la asistencia del presidente de la República y varios ministros. El espectáculo fue presentado en el Teatro Nacional, en el Teatro de Santa Ana y en el Teatro Nacional de San José, Costa Rica.

Al mismo tiempo que se preparó la obra de Peter Weiss, Walter Béneke impulsó el Festival Estudiantil de Teatro. Dirigido por José Luis Valle (asistido de Manolo Montes), el festival anual reunió en los tres grandes teatros del país más de 30 montajes realizados en los distintos centros de educación media. Los directores eran profesores, estudiantes y profesionales. El festival tuvo mucho éxito pero se realizó únicamente en 1971 y 1972. Dejó de funcionar al trasladarse la protesta estudiantil organizada al sistema de educación media.

Luego de *Marat/Sade*, en 1971, un grupo de profesores, pedagogos y artistas de teatro españoles —Antonio Malonda, Yolanda Monreal y Jesús Sastre—, junto con Roberto Salomón, diseñaron el programa de estudios definitivo del Bachillerato en Teatro y ejercieron la docencia de todo el programa de estudios, con la asistencia de Edmundo Barbero, Gilda Lewin, Pedro Portillo y Manuel Sorto.

En 1972 el Bachillerato en Artes incrementó la producción teatral que mantuvo por dos años. Entre los espectáculos montados están: *Pantomimas, la ley del silencio*, mimos y mimodramas; *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca; *Alí Baba* (cuento infantil); *La cantante calva* de Eugene Ionesco; *La excepción y la regla* de Bertolt Brecht; *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes; *A la diestra de Dios Padre* de Enrique Buenaventura; *Cuentos de Chéjov* de Anton Chéjov; *Los de la mesa diez* de Osvaldo Dragún; y *Picnic en el campo de batalla* de Arrabal.

A finales de 1973 los profesores españoles abandonaron su labor docente, y ocuparon el profesorado (1974-1975) los integrantes de la compañía teatral argentina Once al Sur (Rubens Correa, Lucrecia Capello, Adhelma Lago, Yacco Guigui, Jorge Aмосa y Óscar Ciccone). También como profesores de voz y de

interpretación, la estadounidense Susan Leich y el salvadoreño formado en la Unión Soviética, Orlando Amílcar Flor.

Del Bachillerato en Artes egresaron alumnos que hasta la fecha han seguido activos en las artes, notablemente: Dinora Cañénguez, Aída Mancía, Meybel Molina, Cristina Flores, Carlos Vides, Yucí Sánchez, Ana Ruth Aragón, Francisco Cabrera, Juan Barrera, Elizabeth Guzmán, Carlos Velis, Noé Valladares, Jaime Olmedo, Alberto Celarié, Ricardo Mendoza, Isabel Quinteros, Fernando Umaña, Filánder Funes, Homero López, Fidel Cortez, Baltazar López, Tere Huevo, Leo Arguello, Saúl Amaya, y William Armijo.

En 1975, Roberto Salomón renunció a la dirección del Departamento de Artes Escénicas del Instituto Nacional de Bachillerato en Artes para dedicarse a la remodelación del Teatro Nacional de San Salvador, del cual fue director hasta 1977.

El Bachillerato en Artes fue cerrado durante el conflicto armando salvadoreño. Desde entonces, no ha existido un centro de formación teatral sistematizado.

GUERRA Y POSGUERRA

46



Adalí Cubías y Simón Magaña en *Ratas y rateros* de Jordi Teixidor. Carlos Vides, dir. Sol del Río, Teatro Nacional de San Salvador, 1974.

Fotografía de autor desconocido. San Salvador, Colección Roberto Salomón.

A partir de 1977-1978, la participación política en la preparación a la guerra movió el aprendizaje de teatro a segundo plano e imposibilitó el pleno ejercicio de la formación en el Bachillerato en Artes. La población estudiantil se vio afectada por la convulsión político-social; esto se manifestó en el abandono de estudios para integrar grupos armados, riñas peligrosas entre las distintas simpatías de izquierda dentro del aula, etc. Muchos jóvenes formaron parte de la clandestinidad o del exilio y se cerraron los teatros por tiempo indefinido.

Varios grupos de teatro intentaron seguir haciendo teatro de ambos lados de la división fratricida del país. Destacó Roberto Franco, titiritero desaparecido durante la guerra. José Amaya movilizó su teatro de títeres a muchos espacios de todo el país para dar a conocer los Acuerdos de Ginebra y el trato de prisioneros de guerra. En la capital, Antonio Lemus Simún y Eugenio Acosta Rodríguez presentaron sus sátiras; Dorita de Ayala consolidó su compañía; la Embajada de Estados Unidos cooperó económicamente en una producción del *Popol Vuh*, dirigida por un artista neoyorquino; y el *Public Theater Festival* de Nueva York le asignó a Emilio Carballido la dirección de la obra *De la misma sangre*, del salvadoreño Carlos Velis. La Luna Casa y Arte montó una comedia musical satírica de Geovani Galeas: *Socrates Lite*. En la dramaturgia nacional de esta época destacan: David Escobar Galindo, Geovani Galeas, Miguel Ángel Chinchilla, Edgar Gustave y Carlos Velis.

Sol del Río 32, grupo teatral fundado en 1973, emigró en 1981 por el conflicto armado, primero a Nicaragua y luego a México. En 1983 se desplazó a Dinamarca, donde Fernando Umaña tomó la dirección del grupo. De regreso a El Salvador, Sol del Río –el número 32 se eliminó cuando la compañía regresó al país– presentó en 1991 *San Salvador después del eclipse*, adaptación de Carlos Velis de *Made in Lanus*. Justo antes de la firma de los Acuerdos de Paz, Juan Margallo, director artístico del Festival Iberoamericano de Cádiz, España, consolidó una propuesta de creación teatral con actores de Sol del Río. El resultado fue *Tierra de cenizas y esperanza*, basada en una idea original de Naara Salomón, a partir de textos del *Popol Vuh*, Ricardo Lindo, Salarrué y Pedro Geoffroy Rivas. La obra se presentó en San Salvador, en el Festival de Cádiz de 1992 y en Sao Paulo, Brasil en 1993.

A partir de la firma de los Acuerdos de Paz, el evento teatral del año durante las siguientes dos décadas fue el Festival Centroamericano de Teatro “Creatividad sin fronteras”. La dirección del festival estuvo a cargo de Fernando

Umaña, y contó con el patrocinio del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA) y de la empresa privada. Tuvo la participación de innumerables espectáculos de calidad internacional. Compañías de teatro de gran prestigio se presentaron en El Salvador con rotundo éxito. El festival llenó un gran vacío dejado por el conflicto armado en materia de formación y gestó nuevas generaciones de artistas que protagonizaron el movimiento teatral del país en la década de los noventa.

Otro evento importante de la posguerra que hay que notar es la publicación en México del trabajo de Alberto Celarié –alumno del Bachillerato en Artes que luego completó sus estudios en la Unión Soviética–, *Breve diccionario teatral* (2003), un enfoque sistémico sobre técnica y método escénico, basándose sobre la estructura del sistema Stanislavsky, piedra angular del teatro mundial desde 1920. Cabe mencionar que esta publicación nunca ha sido distribuida en el país.

INICIATIVA DEL SECTOR PRIVADO

48



Patricia Rodríguez en *El avaro* de Moliere.
Enrique Valencia, dir. Teatro Luis Poma,
San Salvador, 2011.
Fotografía de René Figueroa A. San
Salvador, Colección del autor.

La mayor parte del apoyo de la empresa privada tradicionalmente ha surgido del esfuerzo de los artistas, ya que el interés de la empresa privada en apoyar la producción artística se inclina más hacia las artes plásticas y la música que hacia el teatro. Sin embargo, en los años noventa se desarrolló, durante pocos años, el Festival Goldtree, un acontecimiento anual en el Teatro Nacional.

Fue en la posguerra que germinó la idea del aporte social de la empresa privada en materia escénica. Dos hechos notables ocurrieron a principio del siglo XXI: la construcción de la sala de espectáculos FEPADE-ILC (Fundación Empresarial para el Desarrollo Educativo-Industrias La Constancia) para unos 300 espectadores, y la remodelación del Teatro Luis Poma para 230. Ambas salas cuentan con equipos profesionales de luces, sonido y butaquería. Sin embargo, actualmente solo el Teatro Luis Poma cuenta con plataforma de producción escénica permanente.

TEATROS UNIVERSITARIOS

Después de la firma de los Acuerdos de Paz, en El Salvador no existían centros de formación profesional, y trabajaban muy pocas compañías de teatro. En los primeros años de la posguerra se consolidaron muchas nuevas universidades privadas. En estas, al igual que en las que ya estaban establecidas, la población estudiantil comenzó a tomar cierto protagonismo del movimiento teatral. La mayoría de compañías teatrales en la actualidad están conformadas por actores que se formaron en teatros universitarios. Comenzó entonces un fenómeno nuevo: el actor con cierta formación académica, que más adelante se analiza en detalle.

PARTE II.
**LOS RECURSOS
DEL TEATRO EN
EL SALVADOR**

3. FORMACIÓN PROFESIONAL

INFRAESTRUCTURA E INSTITUCIONALIDAD



51

Patricia Rodríguez, César Pineda y Tito Murcia en *El avaro* de Moliere. Enrique Valencia, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2011.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Fernando Rodríguez, Patricia Rodríguez, Alejandra Nolasco y Giovanni Alvarado en *La balada de Jimmy Rosa* de Jorge Ávalos. César Pineda, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2009. Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Alejandra Nolasco, Marlene Huezo, Claudia Palacios, Dinora Alfaro y Patricia Rodríguez en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Tatiana de la Ossa, dir. Teatro Nacional de San Salvador, 2010. Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Claudia Palacios y Dinora Alfaro en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Tatiana de la Ossa, dir. Teatro Nacional de San Salvador, 2010.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Omar Renderos en *Capucita Lola* de Patricia Suárez. Héctor Estrada, dir. Teatro Nacional de San Salvador, 2011.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Lilian Andrade y Ángel Velis en *Clóset*, versión libre de *A Puerta Cerrada* de Jean-Paul Sartre. César Pineda, dir. Teatro Nacional de San Salvador, 2011.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.

54



Francisco Cabrera en *Al otro lado del mar* de Jorgelina Cerritos. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2011.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Dinora Alfaro y Oscar Guardado en *La fiesta de Spiro Scimone*. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2012.

Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.

Iniciativas de Instituto Superior de Artes

Hacia el año 2000 se realizó en El Salvador un intento para consolidar un Instituto Superior de Artes que ofreciera una formación profesional en las áreas de música, artes visuales, letras y teatro. El Centro Nacional de Artes (CENAR) fue el que presentó esta iniciativa, para convencer a la Dirección Nacional de Artes (DNA) del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA), y al Ministerio de Educación (MINED). La iniciativa fue elaborada a través de consultorías ejecutadas por expertos en artes: Germán Cáceres en música, Marta Eugenia Valle en artes visuales y, en el área de teatro, Tatiana de la Ossa, para entonces coordinadora de formación artística del CENAR (T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio de 2014).

Como parte de esta iniciativa, a finales del año 2000 se presentó el *Proyecto Escuelas de Teatro Fase I y Fase II*. Este incluía propuestas para la creación, currículos educativos en distintas áreas de las artes escénicas, enlaces o redes de apoyo con universidades en artes de otros países de la región, una estrategia de titulación de artistas empíricos y un proyecto de sostenibilidad e inversión (De la Ossa, 2000).

La iniciativa de apertura de carreras universitarias en teatro contó con una serie de consideraciones a la ley de educación superior vigente en El Salvador así como una orientación a las universidades en cuanto al diseño académico y planes de estudio, al acondicionamiento o construcción de infraestructura y a la concepción del área docente.

De acuerdo a De la Ossa (comunicación personal, mayo y junio de 2014), las limitantes que enfrentó el proyecto a nivel jurídico fueron: insuficientes especialistas titulados residentes en el país, la ausencia de un bachillerato especializado o —al menos— la formación artística básica en la educación formal y la ausencia de un plan de estudio adecuado y aprobado.

La Fase 1 del proyecto incluía un plan curricular básico para las carreras universitarias en teatro (a nivel de técnicos, tecnólogos y licenciados) en las siguientes áreas:

- Actuación y representación escénica
- Dirección teatral
- Teatrología
- Producción y administración teatral
- Pedagogía teatral
- Dramaturgia
- Diseño teatral

Para entender mejor las demandas de los mercados señalados, se realizó un inventario de carreras y especializaciones en tres niveles y cinco áreas (De la Ossa, 2000) (ver cuadro 1).

CUADRO 1.
CUADRO DE CARRERAS Y ESPECIALIZACIONES DEL PROYECTO DE ESCUELAS DE TEATRO

Área	Talleres y Técnicos	Tecnólogos	Licenciatura
1. Área de Actuación	<ul style="list-style-type: none"> • Talleres de actuación • Locución • Radio, TV y eventos • Técnicas de comunicación interpersonal y manejo de imagen • Expresión y manejo escénico para pasarela y talento comercial (TV, eventos y foto) 	Actuación	Actuación y representación escénica
2. Área de Dirección Escénica			Dirección teatral
3. Área de Teatrología	<ul style="list-style-type: none"> • Talleres de apreciación teatral • Periodismo cultural 		Teatrología
4. Área de Producción	<ul style="list-style-type: none"> • Taller de producción de eventos y TV 	Producción teatral	Administración y producción de artes escénicas
5. Área de Pedagogía	<ul style="list-style-type: none"> • Taller de teatro para niños 	Profesorado en teatro para niños	Docencia y teatro (Educ. Básica Educ. Prescolar Educ. Media)
6. Área de Dramaturgia	<ul style="list-style-type: none"> • Taller de escritura dramática • Taller: el arte de la creatividad publicitaria • Taller: el guión audiovisual • Crítica y literatura 	Dramaturgia	Dramaturgia

Área	Talleres y Técnicos	Tecnólogos	Licenciatura
7. Área de Diseño	Taller de construcción escénica	Tecnología del escenario	Diseño escenográfico
	Confección de vestuario para escena	Diseño de accesorios escénicos e imagen actoral	Diseño de vestuario
	Talleres de máscaras, títeres, maquillaje	<ul style="list-style-type: none"> • Diseño de títeres • Maquillaje y tocados 	
	Taller técnico de iluminación	Luminotecnia	Diseño de iluminación

Fuente: Tatiana de la Ossa, consultora del proyecto, 2014.

Todas las carreras incluían una propuesta curricular básica con pocas especificaciones (ver anexo 1). Sin embargo, contenían especializaciones y planes alternativos de talleres y devoluciones en el plano de proyección social, investigación y formación docente.

58

La Fase II del proyecto contempló información complementaria de los diseños de las carreras nucleares, pénsums detallados, perfil del cuerpo docente, plan de preparación y profesionalización, sugerencias y principios sobre planes de organización, e ideas sobre ordenamiento y asuntos presupuestarios para la apertura de las escuelas. Entre sus consideraciones generales, establecía que la creación de una escuela universitaria de teatro tendría obstáculos a la hora de implementar la apertura en un medio que no reconoce sus necesidades y que “una escuela tampoco es la solución a todos los problemas del medio teatral, sino un acercamiento al mundo académico del mundo artístico, un respaldo estatal a los sostenidos años de sobrevivencia” (De la Ossa, 2000).

El proyecto de la creación del Instituto Superior de Artes implicaba la adecuación del CENAR (que pertenecía a CONCULTURA) como un recinto universitario dependiente, desde entonces, del MINED. De acuerdo a De la Ossa este fue el principal motivo por el cual la iniciativa fue rechazada (comunicación personal, mayo y junio de 2014). El entonces presidente de CONCULTURA, Gustavo Herodier, suspendió la continuación de las siguientes

fases e implementó, en su ausencia, un programa de fortalecimiento de las escuelas de teatro, música y artes visuales del CENAR, que funcionaban y siguen funcionando como talleres artísticos complementarios, sin titulación ni respaldo académico legal.

Escuela de Teatro del CENAR

En El Salvador del siglo XXI solo existen espacios de formación en la disciplina de actuación. Esto deja ver el gran vacío en las demás áreas del arte escénico como la dirección, la producción, la dramaturgia, el diseño teatral y el área técnica. Las personas que, por diferentes motivos, se dedican a cualquiera de las demás disciplinas del teatro en el país, lo hacen con niveles de formación escasos, basadas en conocimientos empíricos o como resultado de diferentes iniciativas de formación emergentes dentro o fuera del territorio nacional.

El Estado, a través de la Secretaría de Cultura de la Presidencia, ofrece un solo espacio de acercamiento a las artes escénicas: la Escuela de Teatro dentro de la estructura organizativa del CENAR. Este último es el único centro referente de educación artística en el país.

Debido a que el diplomado en teatro que ofrece dicha institución aún carece de acreditación profesional por parte del MINED, se trata de educación no formal, como serían los cursos libres o sabatinos. Aunque no es estrictamente necesario, se considera que la preparación formal debería ser la modalidad ideal o primordial que garantice la profesionalización del oficio. Además de brindar acreditación o certificación, la educación formal tiene un nivel mayor de exigencia que las modalidades no formales.

La Escuela de Teatro del CENAR ofrece el Diplomado en Teatro a nivel medio, de dos años de duración en la disciplina de actuación, con base en el estudio teórico-práctico de los principios y técnicas del fenómeno escénico orientado al trabajo actoral y la creación teatral. El coordinador es Jorge Homero López, asistido por César Pineda, Elizabeth Guzmán y Rodrigo Calderón.

Según el plan de estudios (ver cuadro 2), elaborado en 2010 y presentado a la Dirección Nacional de Formación en Artes, de la Secretaría de Cultura de la Presidencia, la Escuela de Teatro:

CUADRO 2.
PLAN DE ESTUDIOS DEL DIPLOMADO EN TEATRO, CENAR 2010

Materia	Ciclo I	Ciclo II	Ciclo III	Ciclo IV
Actuación	Introducción a los conocimientos básicos actorales del arte teatral, desde un método lúdico, técnico, práctico y teórico del trabajo sobre sí mismo.	Conocer y aplicar los principios y leyes de la estructura dramática a partir de la relaciones del trabajo actoral en el grupo.	Analizar, comprender y construir el juego de la creación teatral a partir de la estructura dramática de un texto autoral.	Aplicar todos los contenidos del trabajo actoral sobre la estructura dramática de un texto para el montaje y producción de una obra de teatro.
Historia del teatro	Conocer las etapas del desarrollo teatral desde la antigüedad hasta la edad media.	Conocer las distintas expresiones teatrales occidentales desde el Renacimiento hasta la Colonia en América Latina hasta el siglo XVIII.	Conocer el desarrollo del teatro del siglo XIX y XX, del naturalismo a las vanguardias.	Conocer el desarrollo del teatro latinoamericano, sus vanguardias y su expresión en el teatro salvadoreño.
60 Expresión corporal	Desarrollar la capacidad expresiva del cuerpo como instrumento de comunicación.	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollar la toma de conciencia de su propio cuerpo. • Fortalecer el sistema óseo muscular del/la estudiante. • Desarrollar su capacidad de concentración. • Desarrollar la disciplina del/la estudiante • Desarrollar a el/la estudiante su actitud positiva. 		
Expresión oral	Que el/la estudiante de teatro sea capaz de producir, articular y proyectar su voz tan enérgica y correctamente como la situación escénica lo exija.	Capacitar al/la estudiante para la creación de una rutina de mantenimiento de la voz de acuerdo a sus necesidades.	Que el/la estudiante sea capaz de aplicar el desarrollo de su voz en un planteamiento escénico con exigencia estética.	Fomentar en el/la estudiante el espíritu de investigación para la utilización de la voz en diferentes propuestas escénicas.

Materia	Ciclo I	Ciclo II	Ciclo III	Ciclo IV
Producción escénica	Que los/as alumnos/as adquieran los conocimientos básicos del teatro: estructura, recursos y personal técnico. La producción escénica, el papel que desempeña dentro del quehacer teatral como empresa y como proceso. Cómo se desarrolla y funciona, y el personal que interviene.	Que los alumnos/as aprendan las diferentes fases de la producción a un nivel básico y para qué se utilizan, y los mecanismos utilizados desde la concepción de la idea, la elaboración del proyecto y los controles financieros.	Que los alumnos/as aprendan el proceso logístico y el funcionamiento requerido.	Que los alumnos/as apliquen y pongan en práctica los conocimientos aprendidos desde la idea (selección de la obra) hasta el trabajo final de cierre del espectáculo.
Danza	Introducir a los estudiantes en los conocimientos fundamentales de la técnica de la danza contemporánea.	Descubrir la conectividad del cuerpo a través de la respiración, lo cual ayudará a desarrollar eficiencia y fluidez en el movimiento.	Guiar a los estudiantes a usar creativamente los elementos de la danza y llegar a utilizarlos con mayor conciencia en el proceso de desarrollo de cualquiera de los ejercicios dados en clase.	Explorar y experimentar, entender y controlar, para que finalmente los estudiantes usen creativamente los elementos de la danza.
Canto	Que los/las alumnos/as descubran, desarrollen y ejerciten las habilidades de su aparato fonador y lo utilicen en su proceso de formación actoral, en sus distintas manifestaciones: discurso, canto y emisión de sonidos.			

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por James Price, director del CENAR, 2011.

(...) trabajará en función de desarrollar un proceso de formación y enseñanza media en las disciplinas específicas de la actuación, la creación escénica y la producción teatral, lo cual permitirá brindar las herramientas básicas para que los estudiantes puedan continuar los estudios en un nivel superior. Tendrá una duración de dos años y consistirá en cuatro ciclos de formación intensiva. El proceso será práctico y teórico, basado en el estudio y la investigación de lo actoral, teatral y escénico.

El diplomado fue concebido, en sus inicios, con tres años de duración; pero, en el año 2010, la Dirección Nacional de Formación en Artes rechazó la propuesta, y lo redujo a dos años únicamente. El peso del tercer año se equilibró con la creación de un curso propedéutico de un mes en el que los alumnos de nuevo ingreso se introducirían al mundo escénico y se acercarían al nivel básico para realizar el diplomado en el tiempo establecido (J. Price, comunicación personal, marzo de 2011, y T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio 2014).

Los requisitos de ingreso al diplomado en teatro del CENAR son:

62

- a) Edad entre 16 y 27 años.
- b) Cumplir con los trámites de inscripción.
- c) Aprobar una audición y una entrevista.
- d) Disponibilidad de tiempo y horarios.
- e) Pago de las cuotas asignadas por la institución.

Los datos a 2012 de estudiantes inscritos en el programa se resumen en el cuadro 3.

CUADRO 3.
ALUMNOS INSCRITOS EN LA ESCUELA DE TEATRO DEL CENAR (2012)

Grado de formación	Número de alumnos	Turno (días)
Diplomado de actuación, primer año	7	Lunes a viernes
Diplomado de actuación, segundo año	6	Lunes a viernes
Diplomado, trabajo de graduación	2	Lunes a viernes

Grado de formación	Número de alumnos	Turno (días)
Curso libre de teatro	7	Martes y jueves
Curso de teatro infantil, grupo 1	7	Sabatino
Curso de teatro infantil, grupo 2	8	Sabatino
Baile popular	8	—
Danza contemporánea	5	—
Baile de salón	5	Jueves
Fantasia y movimiento, grupo 1	4	Sabatino
Fantasia y movimiento, grupo 2	5	Sabatino
Total	64	

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por James Price, director del CENAR, 2011.

Espacios existentes hacia 2012 pero recién cerrados

Casa del Teatro

La Casa del Teatro se inscribió dentro del Programa de Casas Temáticas de la Dirección de Espacios de Desarrollo Cultural de la Secretaría de Cultura de la Presidencia. Ocupó como sede la Casa de la Cultura de San Salvador que, desde 1977, albergó diversos proyectos teatrales, comenzando con Actoteatro, el primer centro cultural independiente de El Salvador, con teatro, galería de arte, librería, talleres y restaurante. Actoteatro dejó de funcionar bajo amenaza en diciembre de 1980.

La Casa del Teatro contó con diferentes espacios para ensayos y talleres, y una sala experimental que estuvo en proceso de rehabilitación para alojar una temporada permanente de teatro, con el fin de convertirse en un espacio de desarrollo escénico significativo en el centro histórico de San Salvador (J. Valiente, comunicación personal, septiembre y octubre de 2011).

Las casas temáticas de la Dirección de Espacios del Desarrollo Cultural de la Secretaría de Cultura de la Presidencia fueron creadas con el objetivo de desarrollar, difundir y promover disciplinas artísticas y temas culturales y sociales, al igual que

potenciar los espacios de desarrollo cultural y formación humana a través del arte. De acuerdo a Jennifer Valiente, directora de la Casa del Teatro, ésta no fue catalogada como un espacio exclusivo de formación en las artes escénicas (comunicación personal, septiembre y octubre de 2011). Funcionó bajo una gestión del espacio abierto a la comunidad teatral. En cuanto a formación, el *Plan Operativo Anual* (Secultura, 2011) incluyó, dentro de su programa Juventud y Fomento de la Cultura de Paz, el desarrollo de talleres de formación escénica como herramientas para la expresión de conflictos y formas de resolución que excluyan el uso de la violencia.

Los programas de formación eran de carácter informal. Se recurría a la oportunidad de dar talleres de manera esporádica a grupos de personas interesadas. Como era un espacio gestionado, la persona que brindaba el taller creaba una dinámica adecuada de tiempo y recursos para realizarlo. Los talleres no fueron gratuitos, ya que, pese a ser una casa sostenida con fondos del Estado, se debía cubrir el mantenimiento del espacio, la compra de materiales y el pago de salarios (J. Valiente, comunicación personal, septiembre y octubre de 2011).

Hacia finales de 2013, Valiente fue reubicada como directora administrativa del Teatro Nacional de San Salvador, en el centro de la capital. Ante ello, la Casa del Teatro quedó sin directrices específicas, al mando de Maritza López, de la Dirección de Espacios Culturales. A inicios de 2014, este espacio dejó de funcionar como tal; se desconocen los motivos.

Escuela de Jóvenes Talentos en Artes Escénicas (Universidad Tecnológica)

La Escuela de Jóvenes Talentos en Artes Escénicas de la UTEC (EJTAE) existió hasta 2011. Bajo la administración de la ministra de Educación, Darlyn Meza, nació un programa de formación cuyo objetivo era estimular el talento joven a nivel nacional junto a las universidades como entidades ejecutoras. Surgieron varias iniciativas. La Escuela de Artes, en la Universidad Tecnológica (UTEC), se dedicó, desde entonces, a formar tres ramas artísticas: artes plásticas, musicales y escénicas. En sus inicios, el programa de formación estaba planeado para cuatro años en cuatro niveles consecutivos e inaplazables: básico, intermedio, avanzado y superior (A. Hernández, comunicación personal, 2 de septiembre de 2012).

La EJTAE abrió en 2008, diseñada para jóvenes de entre 12 y 20 años de tercer ciclo del sistema público de los departamentos de San Salvador, La Libertad y Santa Ana. La escuela inició con 195 alumnos, 45 de ellos en artes

escénicas. Se formó un equipo de profesionales en teatro para la planta docente durante los cuatro años y la escuela generó una expectativa positiva en la formación escénica en el país (A. Hernández, comunicación personal, 2 de septiembre de 2012).

Hasta 2011, la EJTAE contaba con dos grupos en formación. Luego, con el cambio de gobierno, los programas de formación para jóvenes talentos en todo el país sufrieron cambios y reestructuraciones que volvieron inestable el proceso. En 2012, la dirección encargada de los programas para jóvenes con desempeño sobresaliente decidió realizar movimientos estratégicos sustanciales que obligaron a la Escuela de Artes a cerrar la primera promoción de jóvenes talentos (A. Hernández, comunicación personal, 2 de septiembre de 2012).

Aunque fue una oportunidad emergente, la EJTAE dio resultados satisfactorios y formó una pequeña generación de jóvenes destacados en el quehacer escénico bajo el programa de formación que se muestra en el cuadro 4.

CUADRO 4.
PLAN DE ESTUDIOS. ESCUELA EXPERIMENTAL EN ARTES

Nivel básico		Nivel intermedio		Nivel avanzado		Nivel superior	
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Actua- ción I	Actua- ción II	Actua- ción III	Actua- ción IV	Actua- ción V	Actua- ción VI	Actua- ción VII	Actua- ción VIII
Intro- ducción a la cul- tura del cuerpo	Acondi- ciona- miento físico	Intro- ducción a la danza contem- poránea	Técnica de la danza contem- poránea	Compo- sición	Baile de salón	Elemen- tos de acroba- cia	Técnica de con- tacto
Intro- ducción al traba- jo de la voz	Proyec- ción de la voz	Exten- sión de la voz en escena	Los re- sonado- res del actor	Desa- rrollo de técnicas vocales	Técnicas cultura- les para la voz en escena	El entrete- nimiento vocal en el siglo XX	Aplica- ción de la voz en escena
Cultura de la voz							

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por Aquiles Hernández, docente y miembro del equipo que diseñó el programa de estudios de la EJTAE-UTEC, 2012.

De acuerdo a Hernández, el programa fue diseñado por un equipo de profesionales como un plan de estudios intensivo y sabatino que fue respetado durante su vigencia (comunicación personal, 2 de septiembre de 2012).

Universidades

Los esfuerzos que realizan las universidades para brindar espacios de formación en las artes escénicas son notorios y de cierto impacto. Cada una de las universidades interesadas e involucradas en teatro universitario tiene, dentro de su organigrama institucional, un área destinada a la actividad cultural de los estudiantes, y trabaja diferentes expresiones artísticas.

Las universidades que cuentan con un elenco de estudiantes para teatro universitario poseen un estructurado programa de formación para integrar nuevos estudiantes todos los años y para enriquecer a los que ya están inscritos. Los directores artísticos deciden qué requisitos estipular para recibir a los alumnos interesados, qué nivel de exigencia, cuánto tiempo deben formarse y en qué áreas.

Existe una propuesta de programa de estudios parecida a la de un diplomado o cualquier curso libre de teatro en los que se trabaja a nivel de voz, cuerpo y actuación. Incluso, ocasionalmente, los directores integran talleres alternos con personas capacitadas invitadas a trabajar con los jóvenes del elenco en áreas determinadas. Los programas de formación de las universidades son flexibles y se adecúan de acuerdo a sus necesidades y exigencias.

Universidad Centroamericana «José Simeón Cañas» (UCA)

La Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” (UCA) es una universidad privada. Como parte de su proyección social universitaria y desde el Centro Cultural Universitario (CCU) trabaja tres áreas artísticas: música, danza y teatro. El objetivo fundamental es la canalización de las diferentes inquietudes y expresiones artísticas de los estudiantes, y, además, brindar un servicio de proyección social en el campo artístico a diferentes comunidades dentro y fuera del campo universitario.

El área de teatro, como espacio de formación dentro de la universidad, comprende dos procesos distintos para los estudiantes universitarios: el taller permanente de teatro, que es de iniciación y capacitación teatral para ingresar, luego, al elenco de teatro UCA y participar en montajes de obras teatrales.

Taller permanente. El plan de estudios de la universidad para el taller permanente de teatro presenta su oferta de formación como “un espacio creativo, un acercamiento al teatro a través del juego, un instrumento para desarrollar no solo su potencial artístico, también funciona como herramienta de canalización emocional y expresiva, de desinhibición y sensibilización, potenciando las capacidades individuales” (D. Cañénguez, comunicación personal, 12 de julio de 2012).

El taller se imparte de forma intensiva durante ocho meses (dos ciclos), e incluye otros talleres complementarios de elementos parateatrales de la especialización, como: zancos, maquillaje, pantomima, capoeira, danza contemporánea, teoría y análisis de técnicas teatrales, malabares, títeres y máscaras.

El elenco. Lo integran estudiantes seleccionados del taller permanente, un grupo que se renueva año con año con nuevos integrantes; algunos de ellos se mantienen activos por más de tres años. El número de integrantes oscila entre ocho y veinte. La capacitación del elenco es permanente.

Montajes. Se ejecutan uno o dos montajes al año. La producción de la obra se realiza colectivamente, tanto el diseño como la confección de la escenografía, la utilería y algunos elementos del vestuario. Los temas de las obras son diversos pero enmarcados dentro del contexto de los derechos humanos, la mujer, la niñez, la memoria histórica y el medio ambiente (D. Cañénguez, comunicación personal, 12 de julio de 2012).

Presentaciones y eventos. Las presentaciones del elenco se realizan dentro y fuera de la UCA, tanto en la capital como en el interior del país, atendiendo las invitaciones que se reciben. Las presentaciones no tienen costo; sin embargo, la universidad solicita transporte y alimentación, espacio adecuado y promoción del evento. En cuanto a los eventos, realiza o participa en los siguientes:

- a) Temporada de Teatro UCA con la programación de los nuevos montajes, e invitados especiales de elencos de otras universidades.
- b) Encuentro Nacional de Teatro Universitario (ENTU); desde su inicio, se participa como parte de los fundadores y sede.
- c) Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU).
- d) MuestrArte, trabajo final de los talleres y elenco.

Universidad Dr. José Matías Delgado (UJMD)

La Universidad Dr. José Matías Delgado (UJMD) es de carácter privado. Cuenta con un departamento exclusivo para el teatro universitario llamado “Teatro Matías”. El departamento de teatro mantiene dos procesos distintos de trabajo con los jóvenes: el grupo de formación teórica y el elenco de actores.

El Teatro Matías es el único de los teatros universitarios que prioriza y enfatiza la *enseñanza teórica del teatro*. De acuerdo a Demetrio Aguilar, productor del Teatro Matías, los estudiantes interesados en ingresar al elenco de actores deben someterse un semestre a formación puramente teórica que comprende métodos de análisis de textos para la actuación (comunicación personal, 1 de diciembre de 2012). El programa de formación es un acercamiento al arte de la actuación a través de la teoría teatral de Stanislavsky y otras estéticas actorales. Los alumnos aprenden a estudiar parlamentos largos a nivel de texto antes de participar en montajes escénicos. El objetivo de esta metodología es comprender el segundo plano psicológico del personaje para conseguir, luego, una interpretación adecuada (D. Aguilar, comunicación personal, 1 de diciembre de 2012).

68

Los elementos de actuación a nivel corporal y vocal no son del todo obviados del programa de formación del Teatro Matías. Sin embargo, no existe en él un entrenamiento formal de cuerpo y voz, únicamente textual. La formación está orientada, entonces, a capacitar a los estudiantes según los parámetros establecidos para ingresar al elenco de actores (D. Aguilar, comunicación personal, 1 de diciembre de 2012).

El Departamento de Teatro Matías cuenta con personal capacitado para las diferentes áreas del montaje escénico. Este espacio de teatro universitario posee un productor, un director, un encargado de vestuario, escenografía y utilería, un diseñador y un técnico (D. Aguilar, comunicación personal, 1 de diciembre de 2012).

Universidad Don Bosco (UDB)

La Universidad Don Bosco (UDB) también es una universidad privada. Ofrece formación para ingresar a su grupo de teatro universitario denominado “La Huella del Venado”. De acuerdo a Geovanny Alvarado, director de Teatro La Huella

del Venado, el proceso a seguir consiste en que los estudiantes universitarios interesados deben recibir un curso por un año para poder participar en el montaje anual. La permanencia en el grupo de teatro contribuye al cumplimiento de las horas sociales que los estudiantes deben realizar en sus respectivas carreras universitarias (comunicación personal, 5 de octubre de 2011).

Las áreas de actuación que se trabajan dentro del programa de estudios del grupo La Huella del Venado contemplan la introducción al juego teatral, la improvisación, el teatro gestual, iniciación al *clown*, técnicas de interpretación, voz, expresión corporal, zancos y malabares (G. Alvarado, comunicación personal, 5 de octubre de 2011).

Otras universidades de carácter privado

Algunas universidades de carácter privado cuentan con espacios de teatro universitario en los que, con menos formalidad, acercan a los jóvenes estudiantes al teatro a través del juego. Son grupos no permanentes cuya formación carece de un programa sistemático y constante; sin embargo, poseen, de la misma manera, una dinámica de producción de obras teatrales auspiciadas por la universidad. Existen otros casos peculiares como el Grupo de Experimentación Teatral (GET) que surgió a partir de la experiencia de teatro universitario en la UTEC, y luego, un grupo interesado en seguir produciendo espectáculos escénicos, decidió conformarse como tal e independizarse de la universidad.

Diplomado en teatro de la Universidad de El Salvador (UES)

Actualmente el Teatro Universitario de la Unidad de Arte y Cultura de la Universidad de El Salvador (UES) sostiene dos programas activos de formación en artes escénicas: Elenco de Teatro UES (que mantiene dos grupos en formación) y el Diplomado en Teatro. Este diplomado es gratuito para estudiantes y empleados de la universidad, dura dos meses aproximadamente y es impartido por un teatrólogo profesional (R. Mendoza Alberto, comunicación personal, 4 de junio de 2012). La convocatoria se abre todos los años en los dos ciclos académicos y, de acuerdo a Mendoza Alberto, desde su creación, ha acercado a muchas personas a descubrir y explorar las capacidades escénicas.

***Iniciativas de integración nacional de teatros universitarios:
Encuentro Nacional de Teatro Universitario (ENTU) y Comité Nacional
Universitario de Teatro (CONUT)***

El Encuentro Nacional de Teatro Universitario (ENTU) nació en el año 2001 por iniciativa de los señores Homero López y Aquiles Hernández de la UTEC, para brindar un espacio a los diferentes grupos existentes en los centros de educación superior para compartir sus trabajos (D. Cañénguez, comunicación personal, 12 de julio de 2012, y G. Solís, comunicación personal, 3 de octubre de 2012).

La primera edición del Encuentro Nacional de Teatro Universitario contó con la participación de las universidades UCA, UJMD, UTEC, UDB y UES. Desde entonces, cada año una universidad distinta se hizo cargo de la organización del encuentro (D. Cañénguez, comunicación personal, 12 de julio de 2012, y G. Solís, comunicación personal, 3 de octubre de 2012).

En 2005 se creó el Comité Nacional Universitario de Teatro (CONUT) como una figura de carácter interuniversitario sin fines de lucro y como una alianza entre las unidades artístico-culturales o de teatro de las universidades vinculadas; su fin es aunar e integrar esfuerzos para la promoción y la difusión del teatro, y además aumentar cualitativa y cuantitativamente el ejercicio y el consumo de las artes escénicas en función de la proyección cultural y social. Por tanto, su misión principal es el fortalecimiento y la sistematización de la formación artística e integral de la juventud salvadoreña; además, es el principal semillero de los futuros talentos del teatro salvadoreño (D. Cañénguez, comunicación personal, 12 de julio de 2012, y G. Solís, comunicación personal, octubre de 2012).

En el año 2010 se descentralizó el CONUT, se invitó a universidades del occidente y oriente del país. Actualmente, el CONUT está conformado por la UCA, la UJMD, la UDB, la Universidad Autónoma de Santa Ana (UNASA), la Universidad Gerardo Barrios (UGB) y la Universidad de Oriente (UNIVO).

Espacios de la cooperación internacional

La cooperación internacional es una indiscutible fuente de desarrollo cultural en El Salvador. Su presencia radica en la creación de proyectos complejos que aportan significativamente a llenar el vacío de formación profesional en teatro y la apuesta por la sostenibilidad de una empresa artístico-cultural nacional. Esto se comprueba en la diversidad de resultados obtenidos en la actualidad.

La presencia de la cooperación internacional es más notoria en el interior del país. Los organismos internacionales realizan un estudio territorial para montar plataformas en los lugares más afectados por las problemáticas sociales en las que buscan incidir. El área de incidencia también puede estar relacionada con factores económicos e incluso turísticos. La proyección de cada iniciativa es clara y objetiva. Se rigen mediante la visión y la misión de las organizaciones internacionales y cumplen metas definidas a corto y largo plazo. Funcionan con fondos exclusivos y, en algunos casos, con el apoyo de otras organizaciones, asociaciones o empresas nacionales y locales, alcaldías e incluso algún ministerio del Estado.

ESARTES Suchitoto-Stratford

Entre las plataformas montadas por la cooperación internacional en el interior del país destaca la que se define como Asociación de Arte para el Desarrollo, conocida como ESARTES Suchitoto-Stratford, un espacio único para la formación integral en las artes escénicas en Suchitoto, departamento de Cuscatlán.

El Festival Shakespeare de Stratford Canadá, una organización teatral sin fines de lucro de gran repertorio en Norteamérica, contribuyó a la fundación de ESARTES, con un grupo de expertos en teatro como instructores voluntarios que trabajan en el desarrollo de los programas educativos de dos años en la formación de las habilidades técnicas, oficios, producción y actuación.

Stratford, junto con otras organizaciones como el *Canadian University Service Overseas-Voluntary Services Overseas* (CUSO-VSO) y la alcaldía de Suchitoto, que es el canal y la ejecutora del plan, aporta colaboración logística, gestión y respaldo local. Tiene como principal objetivo crear espacios creativos para la expresión artística, el desarrollo de talentos, destrezas y habilidades necesarios para un centro de producción artística que promueva las artes escénicas en la región y promocio- ne el talento local (T. Hasbún, comunicación personal, 23 de junio de 2012).

Mediante su Escuela de Artes Escénicas, ESARTES cuenta con un programa de formación de dos años lectivos y consecutivos, que se divide en seis módulos (tres cuatrimestres por año) en los cuales se conocen y practican las siguientes áreas de formación:

- a) Actuación y destrezas corporales y vocales.
- b) Canto y música para teatro.
- c) Danza y movimiento para teatro.

- d) Lenguaje.
- e) Historia y cultura.
- f) Administración básica.
- g) Diseño, producción y construcción de: utilería, vestuario, escenografía, luces y sonido.
- h) Regiduría.
- i) Técnicas para la escena.
- j) Producción escénica.
- k) Administración de las artes.

De acuerdo a lo que se expresa en su material informativo, es el único programa a nivel nacional que cuenta con formación especializada en las demás disciplinas del arte escénico. Es decir, además de la actuación, fiel a la visión de Stratford Canadá, se garantiza la sostenibilidad de una empresa artístico-cultural que gestione sus propios montajes escénicos a través de la capacitación formal en todas las áreas involucradas, incluyendo conocimientos de administración y formulación de proyectos, producción y gestión empresarial.

72

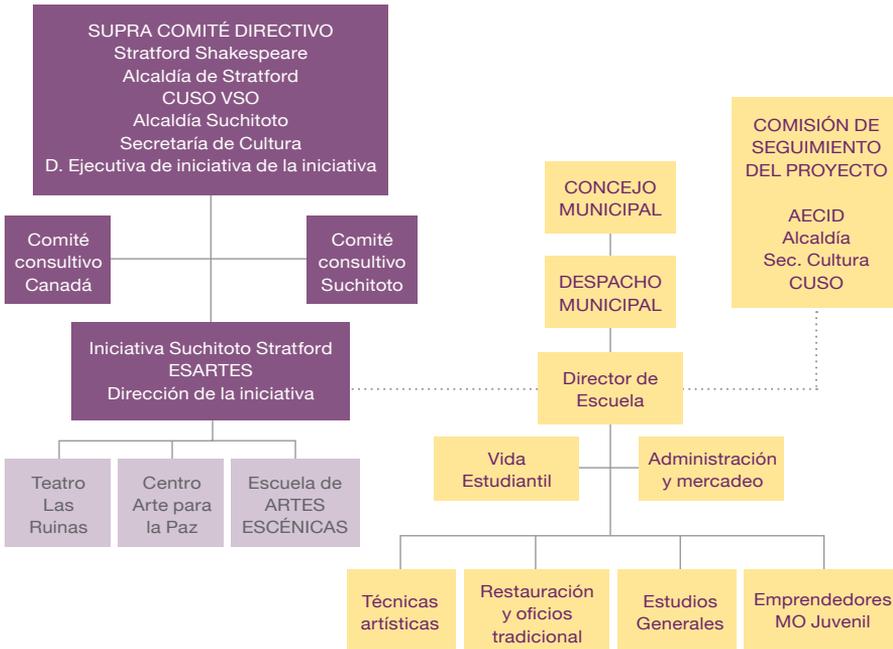
Todas las áreas se integran en talleres para generar ejercicios por módulo. Cada módulo, de tres meses y medio, concluye con la presentación de muestras a la comunidad. Se da servicio también a los centros educativos para intercambiar con jóvenes sobre temas de su desarrollo personal y ciudadano.

La escuela ha generado ocho ejercicios escénicos: *Voces de los cerros*, *Cuentos de Salarrué*, *Fragmentos de Romeo y Julieta*, *La ciudad de los gitanos*, *Fuenteovejuna*, *Contigo a pan y agua*, *Pedro y el lobo*, y *El enfermo imaginario*.

El primer grupo de 28 estudiantes del nivel básico de formación finalizó el proceso en marzo de 2012. El ejercicio de graduación consiste en una práctica de selección personal sobre las disciplinas escénicas técnicas o artesanales seleccionadas, una práctica actoral y una de gerencia (T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio de 2014).

El espacio de formación en las artes escénicas también ofrece Talleres sobre Emprendimientos para formar jóvenes emprendedores capaces de llevar a cabo proyectos personales. Los emprendedores planifican y abren emprendimientos juveniles, comunitarios y de perfil cultural. Este proyecto es impulsado por CUSO Internacional, junto a una alianza con el banco Scotiabank (T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio de 2014).

CUADRO 5.
ORGANIGRAMA GENERAL DE LA INICIATIVA Y DEL COMPONENTE
ESARTES



Fuente: Tatiana de la Ossa, exdirectora del proyecto, 2014.

TNT Chalatenango

La Asociación Cultural Tiempos Nuevos Teatro, mejor conocida como TNT, es una organización no gubernamental ubicada en San Antonio Los Ranchos, departamento de Chalatenango, que promueve el desarrollo local de jóvenes en situación de riesgo en torno a distintas problemáticas sociales como la delincuencia, el trabajo infantil, la falta de oportunidades, el medio ambiente y la violencia de género (W. Romero, comunicación personal, 22 de septiembre de 2012). Mantiene diferentes áreas de trabajo con proyectos activos. El área de educación se encarga, en todo y en parte, de la formación especializada de grupos actorales.

De acuerdo a su Director ejecutivo, Walter Romero, TNT promueve y acompaña procesos de formación integral, de organización y de participación de los diferentes sectores de la comunidad (comunicación personal, 22 de septiembre

de 2012). Uno de los principales proyectos es el elenco actoral llamado “Tiempos Nuevos Teatro” que ofrece espectáculos escénicos, talleres y cursos de teatro, actores y actrices para cortometrajes y documentales dramatizados, etc.

El objetivo principal del programa de educación es el de “fortalecer las capacidades artísticas de los actores y actrices, para ofrecer espectáculos con temáticas sociales de proyección nacional e internacional que incidan en la población” (W. Romero, comunicación personal, 22 de septiembre de 2012). Aunque TNT es una organización de incidencia social y su teatro es considerado didáctico y funcional —es decir, su intención es concientizar masas y apoyar la prevención y la solución de diferentes problemáticas sociales— es un referente indiscutible como espacio de formación para nuevos actores y actrices.

La oferta de formación de TNT es compleja y diversa. La enseñanza especializada está enfocada en su compañía de teatro, de la mano de la producción de montajes escénicos. Además, incluye diversos programas de formación y talleres para centros escolares y muchos otros espacios de aprendizaje artístico y cultural para todo tipo de personas. El grado de incidencia en la sociedad salvadoreña es reducido en cuanto al alcance territorial pero amplio y satisfactorio en su localidad (W. Romero, comunicación personal, 22 de septiembre de 2012).

74

Se fundó hace 18 años, luego de los Acuerdos de Paz, y ha montado más de cuarenta espectáculos, muchos de creación colectiva, inspirados en la realidad cotidiana. También han montado obras de reconocidos dramaturgos nacionales e internacionales. Cuentan, hasta 2012, con más de seiscientas funciones en los escenarios más diversos: salas de teatro, plazas, casas comunales, centros educativos, parques y calles de toda la geografía nacional, centroamericana y de más de una decena de países de América Latina, Canadá y Europa (W. Romero, comunicación personal, 22 de septiembre de 2012).

TNT es parte de redes locales, nacionales, regionales e internacionales, por ejemplo: Movimiento de Arte Comunitario Centroamericano (MARACA), Red Mesoamericana El Caleidoscopio, Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad y Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social (W. Romero, comunicación personal, 22 de septiembre de 2012).

TNT ha montado espectáculos como *Abya yala*; *Ahora sí*; *Aquel día*; *Bailen todas*; *Chalatenango limpio*; *Cómo decirlo*; *¿Cuál es el cambio?*; *Dependientes, S. A.*; *Armas ni de juguete*; *El condón de la discordia*; *El juicio del año*; *El oso colmenero*; *El que busca termina encontrado*; *El tigre del Sumpul*; *Fin a la impunidad*; *La décima*

parte; La fuente encantada; La llorona; La margarita blanca; Las dormilonas; Los perros mágicos de los volcanes; Memorias de un recuerdo; Memoria del fuego; Miren el Sol: es gratis; Navidad nuestra; Platero y yo; ¿Quién es el mayor?; Saber no puede ser lujo; Se vende aire; Terminó las tareas; Un día en la unidad de salud; ¿Y ahora qué hacer?; Noticias mix; No me encachimbe; El caudal de la agüita loca; El martirio del pastor; El ciego y la tullida; El rey que no reía; Tengamos el sexo en paz; Érase una vez un rey; El gato simple; Juegos a la hora de la siesta y Las aventuras de William Calderón (W. Romero, comunicación personal, 22 de septiembre de 2012).

Proyecto El Carromato

El Carromato fue un proyecto para la formación teatral en Centroamérica, financiado por la Agencia Sueca de Desarrollo Internacional (ASDI) a través del Instituto de Drama de Suecia. En un lapso de tres años de ejecución (2003-2006), se propuso “mejorar los niveles profesionales de los teatrístas centroamericanos para favorecer los vínculos entre el público y los artistas, y fortalecer la producción cultural” (T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio de 2014).

La iniciativa nació como un plan de formación, investigación, gestión y promoción del arte dramático en toda Centroamérica. Este esfuerzo de fortalecimiento mantuvo la visión de convertir el teatro en una “herramienta de comunicación para el desarrollo, un coadyuvante en los procesos de participación democrática que contribuye a la búsqueda de mejores condiciones de vida en las sociedades centroamericanas” (T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio de 2014).

En El Salvador, la propuesta fue implementada en sus inicios por Tatiana de la Ossa, Jennifer Valiente y Dinora Cañénguez (actrices y directoras), en convenio con la Fundación María Escalón de Núñez como ejecutora legal.

El Carromato inició con la realización de seis talleres —uno en cada país de Centroamérica, excepto Belice— para la profesionalización en seis áreas del quehacer escénico: dirección, actuación, producción, dramaturgia, periodismo cultural y técnica. Los procesos de formación guiados por talleristas de la talla de José Sanchis Sinisterra y Rosario Francés, de larga trayectoria en Iberoamérica, fueron la etapa principal (T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio de 2014).

De acuerdo a De la Ossa, esta experiencia formó a 18 profesionales de teatro —tres por cada país— que, en calidad de becados, recibieron financiamiento completo durante el tiempo de los talleres intensivos. Así, el compromiso de los beneficiarios consistió en realizar réplicas locales en sus respectivos países, lo cual

conformó la segunda fase del proyecto. En total, alrededor de 106 profesionales se capacitaron en la región, aparte de 880 personas profesionales y no profesionales que también recibieron capacitación debido a las réplicas realizadas.

El Salvador fue sede del taller regional de dramaturgia que impartió durante un mes el reconocido dramaturgo español José Sanchis Sinisterra en la Fundación María Escalón de Núñez. Entre los becarios estuvieron Jorgelina Cerritos y Jorge Galán, ambos escritores ahora de talla internacional.

Sin embargo, este proyecto aspiró a consolidar resultados más duraderos en la región en materia de profesionalización del oficio teatral. Para ello, se realizó paralelamente un profundo estudio en los países parte. En El Salvador, este resultado es quizá la iniciativa de investigación más completa de la situación del sector de teatro hasta la fecha. Fue dirigida por el antropólogo Wendinorto Rivas Platero en coordinación del protocolo de investigación y evaluación documental con Ana Delmy Amaya, Gustavo Herodier, Flor de María de Rais, Tatiana de la Ossa y Jennifer Valiente.

El estudio titulado *El desarrollo de las artes escénicas en El Salvador y el papel estratégico de la cooperación internacional* (Rivas Platero, 2004) enfatiza en la situación del teatro salvadoreño en el periodo 1999-2004. Fue publicado de forma oficial en abril de 2005 y contiene una recopilación bibliográfica valiosa del fenómeno escénico en el país a modo de inventario en las áreas de formación, compañías y espacios de representación y difusión. De acuerdo al texto, tuvo la intención de “posicionar el teatro como una actividad indispensable en las tareas que demanda el desarrollo y el estímulo de la participación ciudadana para el mejoramiento de las condiciones de vida de las naciones centroamericanas”. El documento, de más de doscientas páginas, no está disponible en ninguna plataforma bibliográfica digital o impresa, aunque fue difundido durante la ejecución de las demás fases del proyecto. Esta fase buscó ser una propuesta de incidencia en políticas públicas para mejorar el sector teatral centroamericano.

Por último, una de las mayores ambiciones del proyecto fue integrar a la región a través de redes de profesionales del teatro que funcionaran como organizaciones civiles dentro de un marco legal que permitiera la negociación, la gestión y la ejecución local de metas comunes. Ello conlleva una “meta mayor que es la construcción de un conglomerado humano sensible y crítico ante su destino y su sociedad”, resumida en la posibilidad de incidir en los organismos estatales e in-

ternacionales, generar fondos, promover leyes o incentivos, conectarse con otros beneficios de formación en el exterior o promoción internacional. Este marco de referencia quiso organizar al gremio teatral en redes locales especializadas. Sin embargo, fue en vano. De acuerdo a De La Ossa (comunicación personal, mayo y junio de 2014), diversos motivos como la falta de compromiso por parte de los beneficiarios, fallas administrativas o manejos de presupuestos no permitieron que el proyecto llegara a su fase final.

En El Salvador se logró la creación de la Asociación de Artistas de Teatro de El Salvador (ARTTES) con más de veinte miembros entre actores, actrices y directores, con personería jurídica vigente pero sin mayor impacto en la consolidación del gremio como tal (ver anexo 2).

El Proyecto Lagartija Centroamérica fue la única respuesta positiva, aún vigente, de las proyecciones de El Carromato. Está formado solo por los beneficiarios del taller regional de actuación impartido por la reconocida actriz Rosario Francés en Tegucigalpa, Honduras (O. Guardado, comunicación personal, enero y mayo de 2014).

Esta iniciativa nació en el año 2006 como una respuesta a las necesidades de formación de la región. Los becarios del primer taller de seis países de Centroamérica decidieron continuar con encuentros centroamericanos para compartir experiencias y necesidades en el concreto escenario teatral de cada país. Así, desde el año de su nacimiento se han realizado nueve Encuentros Centroamericanos de Teatro que, con el tiempo, se han convertido en un espacio importante de capacitación actoral y de integración regional anual (O. Guardado, comunicación personal, enero y mayo de 2014).

El Encuentro Centroamericano de Teatro se realiza en un país específico de Centroamérica (desde Belice hasta Panamá) con el objetivo de (a) realizar un taller intensivo de capacitación teatral y (2) realizar una muestra centroamericana de teatro. Los encuentros contemplan distintas áreas de profesionalización actoral y se han realizado en Guatemala (2006 y 2008), Nicaragua (2009), Honduras (2012), Costa Rica (2011), Panamá (2010), Belice (2013) y El Salvador (2007 y 2014).

El Salvador fue sede del IX Encuentro Centroamericano de Teatro en enero de 2014, donde se realizó el Taller de Capacitación Actoral “Memoria y olvido en la acción dramática”, impartido por el colectivo teatral Malayerba de Ecuador

CUADRO 6. PORCENTAJES DE EJECUCIÓN DEL PROYECTO EL CARROMATO (2003)

Resultado	Estrategias	Actividades
Resultado 1 18 profesionales de 6 países capacitados en Producción Escénica 18 Profesionales Capacitados en Dirección Escénica	Organización Ejecución Divulgación Evaluación	Convocatoria Selección de talleristas Contratación de maestros Ejecución logística, metodológica y administrativa de los talleres
Resultado 2 144 profesionales y no profesionales capacitados en Producción Escénica en las réplicas locales	Organización Gestión Sinergias Divulgación	Convocatoria Selección de talleristas Contratación de maestros Ejecución logística, metodológica y administrativa de los talleres
Resultado 3 Diagnóstico de la situación teatral de Belice y talleres de capacitación y motivación	Investigación Capacitación Concertación y Sinergias	Traducción del diagnóstico Réplica del taller de Dirección Técnica Identificación de contraparte en Belice
Resultado 5 Propuesta de incidencia en políticas públicas para mejorar el Sector Teatral Centroamericano 6 Diagnósticos elaborados 6 Propuestas avanzadas	Coordinación con investigador Divulgación	Identificación de investigadores locales Organización de reuniones Presentación pública de resultados
Resultado 6 Red Centroamericana de Teatro organizada y funcionando	Organización Concertación y sinergias Divulgación	Convocatorias Reuniones

Fuente: Tatiana de la Ossa, exdirectora del proyecto, 2014.

Metas logradas	Porcentaje de Ejecución Técnica	Porcentaje de Ejecución Presupuestaria POAS
<ul style="list-style-type: none"> • 36 Profesionales capacitados en Producción y Dirección • 2 maestros contratados • 2 talleres centroamericanos realizados 	100 %	99 %
<ul style="list-style-type: none"> • 246 profesionales y no profesionales capacitados en réplicas locales de producción en 6 países 	180 %	99 %
<ul style="list-style-type: none"> • 1 Diagnóstico traducido y socializado • 1 taller de D. Técnica realizado • 1 Contraparte identificada y comprometida 	95 %	100 %
<ul style="list-style-type: none"> • 5 diagnósticos realizados y presentados • 1 investigación en proceso de culminación • 6 procesos iniciados para recogida de propuesta de Incidencia en Políticas Públicas en cada país centroamericano 	85 %	95 %
<ul style="list-style-type: none"> • Inicio de 6 microredes locales avanzadas 	80 %	80 %

(Aristides Vargas y Rosario Francés). Además, se realizó la Muestra Centroamericana de Teatro paralelamente con actividades como la Semana del Clown y la Semana del Cuentacuentos. Todas las actividades fueron ejecutadas por el núcleo Lagartija El Salvador en conjunto con distintas organizaciones gubernamentales y privadas como la Alcaldía de Santa Tecla, el Teatro Luis Poma e Iberescena (O. Guardado, comunicación personal, enero y mayo de 2014).

Los espacios de formación que brinda el Proyecto Lagartija a través de sus talleres de capacitación actoral se suman al panorama de iniciativas impulsadas desde la escena regional para profesionalizar el oficio teatral. Cada taller ha sido impartido por maestros de gran trayectoria internacional y los beneficiarios están obligados a ejecutar réplicas de dichos talleres en sus países de origen para multiplicar las herramientas de formación profesional únicamente en el área de actuación.

RECURSOS ECONÓMICOS

80

La inversión en artes es un tema que deja ver mucha falta de organización y gestión de fondos por parte de las instituciones cuya misión es proporcionar espacios de formación en artes escénicas a la población. Recopilar datos que incluyan rendición de cuentas, presupuestos y manejo de fondos públicos o privados por parte del Estado, la empresa privada, las universidades o la cooperación internacional representa una problemática en el tema de la exigencia de la transparencia en el acceso y el manejo de los financiamientos.

Por tanto, las instituciones que poseen cierto grado de apertura en la rendición de cuentas brindan, aunque no con exactitud, un aceptable presupuesto de gastos y manejo de fondos. El Estado, aunque con deficiencias, permite, en el marco de la Ley de Acceso a la Información Pública, un estudio panorámico de la inversión en formación en artes.

Para el proyecto de la creación de las Escuelas de Teatro, presentado en el año 2000 por Tatiana de la Ossa a la DNA y el MINED, se propuso una idea presupuestaria para su sostenibilidad en la fase I. En el cuadro 7 se muestran los recursos materiales que se incluían en el documento original para esta fase.

Existe la Dirección de Formación en Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia, cuya principal función es la de propiciar espacios de calidad

CUADRO 7.

RECURSOS MATERIALES PARA LA CREACIÓN DE ESCUELAS DE TEATRO

Asupiciadores: CONCULTURA / embajadas / patrocinadores	Ejecutores: universidades
Recursos Materiales (se calculan estimaciones de costos)	
a) Pedagógicos	
<p>Para la creación de un buen centro de información y documentación en artes escénicas se requerirán libros, videos, fotocopias, revistas.</p> <p>Estimado de ¢25,000 para iniciar un centro de documentación especializado.</p> <ul style="list-style-type: none">• Una buena parte de esta base puede conseguirse en aportes y donaciones• Apoyo de patrocinadores en la compra de equipo de luces y sonido para un pequeño salón de teatro (¢250,000)	<ul style="list-style-type: none">• Compra y/o construcción de útiles de clase necesarios para los cursos prácticos de las carreras nucleares de actuación y dirección: alores de escena (pies), mesas, sillas, espejos de camerinos, colchonetas, entarimados, pizarras, etc (Aprox. ¢200,000)
b) Administrativos y operativos	
<ul style="list-style-type: none">• Equipos de oficina, producción y apoyo a centros de información: Computadoras, franquicias, programas, fax, teléfono, archivos y escritorios pueden ser aportados por donación o por patrocinadores. (¢35,000)	<ul style="list-style-type: none">• Arreglos local de trabajo: 1 o 2 salones amplios con piso de madera, baños y duchas, camerinos, centro de información y bodega (¢350,000) tomando en cuenta un costo de ¢3,000 cada metro²• Servicios, gastos fijos de la universidad: luz, agua, teléfono, internet, correo electrónico y seguros
Subtotal de Recursos Materiales: ¢310,000 contrapartes, ¢550,000 universidad	

Fuente: Material proporcionado por Tatiana de la Ossa, consultora del proyecto, 2014.

para la formación artística. Otras direcciones nacionales también invierten en la creación de espacios para la enseñanza del arte. Por ejemplo, de acuerdo al *Informe de Rendición de Cuentas. Junio 2010-Mayo 2011* (Secultura, Julio de 2011) y al *Plan Operativo Anual* (Secultura, 2011), la Dirección Nacional de Espacios para el Desarrollo incluye dentro de su presupuesto anual un total de US\$40,000 para La Casa del Teatro, inversión destinada al mantenimiento y

la manutención del espacio. Otra cantidad de dinero debe garantizar la producción regular de representaciones escénicas, los espacios de formación como los talleres de teatro, etc.

En el *Informe de Rendición de Cuentas. Junio 2010-Mayo 2011* (Secultura, Julio de 2011), se habla de una sexta estrategia que incentivará la formación artística del país a través de la “revisión del currículo de educación artística, como parte del Sistema Educativo Nacional, dentro del programa de formación de formadores, por medio de la actualización y reformulación del convenio con el Ministerio de Educación”, además de una “formulación del proyecto para la creación del Instituto Superior en Artes”. Ninguno de estos proyectos consigue concretarse (J. Valiente, comunicación personal, septiembre y octubre de 2011).

Durante las últimas tres administraciones de CONCULTURA, antes de establecerse la Secultura, funcionaba el Programa de Transferencia de Recursos (PTR) que apoyaba a distintas asociaciones para desarrollar su labor cultural. En las artes escénicas, el Festival Centroamericano de Teatro “Creatividad sin fronteras” gozó de este financiamiento.

Actualmente, según fuentes de la Secultura, el PTR no se otorgó durante dos años por razones de fallas en la rendición de cuentas. Pero en 2012, fondos del PTR fueron otorgados a ESARTES Suchitoto y a la Compañía Nacional de Danza.

Otro caso de inversión del Estado es la Escuela de Teatro del CENAR, bajo la Dirección Nacional de Formación en Artes, que posee alrededor de US\$60,000 anuales. De acuerdo al Director del CENAR, James Price, deducidos los gastos básicos de mantenimiento de las instalaciones y la administración, un aproximado de US\$40,000 se invierten explícitamente para el diplomado en teatro (comunicación personal, marzo de 2011) (ver cuadro 8).

Además, el MINED invertía anualmente US\$186,000 en la Escuela de Artes UTEC, de los cuales casi US\$40,000 eran destinados a la EJTAE de ese centro de educación superior (J. Price, comunicación personal, marzo de 2011).

En el área de la cooperación internacional, se conoce que TNT, organización no gubernamental auspiciada por donaciones extranjeras, posee una transparente rendición de cuentas en los proyectos locales y comunitarios en formación artística. El proyecto Programa Área de Educación TNT 2009-2011

tuvo una inversión de US\$64,489 con el objetivo de contribuir al desarrollo integral de la niñez y la juventud a través de la formación artística y social. Los proyectos son evaluados por sus resultados, número de beneficiarios y cobertura. La formación artística de estos tres años contempló 330 niños y jóvenes en el municipio de San Antonio Los Ranchos y comunidades vecinas (Las Minas, Guarjila, Ellacuría y Las Vueltas). La institución internacional cooperante fue Terres Des Hommes de Alemania (W. Romero, comunicación personal, 22 de septiembre de 2012).

Otro proyecto destacado de TNT es el programa de becas para jóvenes TNT 2009-2011, cuya inversión fue de US\$10,564 y busca promover la formación académica de la juventud vinculada al grupo actoral TNT a través de una beca de estudios en Stee-eilas, España (W. Romero, comunicación personal, 22 de septiembre de 2012).

CUADRO 8.

RENDICIÓN DE CUENTAS ANUALES DEL CENAR, 2012 (EN DÓLARES DE LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA)

Rubro	Monto total
Bibliografía	1,000
Materiales didácticos	4,500
Mobiliario y equipos	1,500
Publicidad	1,200
Producción artística	1,500
Mantenimiento	1,000
Capacitaciones	500
Sueldo anual (4 docentes y un coordinador de la Escuela de Teatro)	39,420.48

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por James Price, director del CENAR, 2011.

BECAS EN EL EXTERIOR

No existe en El Salvador una entidad interesada únicamente en becar estudiantes para las artes escénicas fuera del país. Desde el Bachillerato en Artes de la década de los setenta, no existe una gestión formal de becas para el extranjero en ningún área del teatro. Los actuales becarios en artes escénicas que se encuentran en países de Latinoamérica y Europa han buscado, por sus propios medios, la manera de realizar estudios superiores, ya sea mediante beca completa o media beca, en universidades de España, Estados Unidos, Costa Rica, Colombia, Chile y Argentina.

Los programas de becas de diferentes organismos de cooperación internacional para los estudios superiores ofrecen, dentro de su espectro de carreras universitarias vigentes, en algunos casos, carreras en las artes escénicas. Por ejemplo, los programas de *Trinity Western University* y *St. Lawrence College* están acreditados por el gobierno de Canadá para ofrecer estudios a extranjeros en licenciaturas en las facultades de artes aplicadas, donde “Teatro Musical” y “Arte” son una opción.

84

Sucede, también, que alumnos sobresalientes que obtienen una beca para estudios en el extranjero eligen, voluntariamente, una carrera en artes escénicas, pero con menor frecuencia.

En consecuencia, no se puede evaluar una situación de estudios superiores en artes escénicas en el exterior desde la colectividad, sino desde casos aislados y totalmente independientes de personas que gestionan y consiguen estudiar en el extranjero.

Existe un fenómeno generacional de autogestión y autofinanciamiento de estudios en el extranjero. Un grupo de destacados profesionales en las artes escénicas en El Salvador se ha formado en diferentes espacios a nivel internacional, la mayoría de veces emergentes. México y la región de Centroamérica son una opción de constante integración para la formación especializada. Hay experiencias particulares de estudiantes en el extranjero que regresan al país a realizar réplicas de su formación y a producir o formar parte activa del movimiento teatral.

RECURSOS HUMANOS

La situación de la docencia en teatro sufre deficiencias desde la formación de los mismos docentes. Pese a la carencia de espacios de formación, los docentes de teatro en El Salvador son personas dedicadas al oficio de las artes escénicas; algunas ejercen roles dentro de sus propias compañías de teatro, otras ya no participan activamente en la producción escénica nacional, pero todas se han formado de una u otra manera dentro o fuera del país (ver cuadros 9 y 10) y realizan réplicas de enseñanza en los lugares donde han sido contratadas.

CUADRO 9.
ESTÁNDARES DE DOCENTES UNIVERSITARIOS

Nombre	Lugar de docencia	Nivel de formación	Años de docencia
Dinora Cañénguez	UCA	Actuación, España	15 años
Frank Borja	UES	Actuación, México	20 años
Ricardo Mendoza Alberto	UES (Diplomado)	Teatrología, Costa Rica	15 años
Mauricio González	Universidad Evangélica de El Salvador (UEES)	Actor	2 años
Geovanny Alvarado	UDB	Actor	2 años
Salvador Solís	UJMD	Dirección, actuación y producción, Costa Rica	10 años
Gustavo Solís	Universidad Autónoma de Santa Ana (UNASA)	Actuación	2 años

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por los docentes.

CUADRO 10.
ESTÁNDARES DE DOCENTES DEL CENAR

Materia	Nivel de formación	Años de docencia
Actuación y ética teatral	Coordinador de Escuela de Teatro	28 años
Producción escénica	Bachiller en Artes	12 años
Expresión corporal y actuación	Licenciado en Actuación	2 años
Actuación	Docente	12 años
Danza	Instituto Superior de La Habana, danza	30 años

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por James Price, director del CENAR, 2011.

Existe una dinámica peculiar de la docencia en teatro: se pueden clasificar generaciones de formadores en el país, una generación estará siempre agradecida con la generación que le precede, que le ha formado, y estará comprometida a formar una nueva generación de personas de teatro. Hay formadores con muchos años de experiencia, que educaron a varias generaciones; hay otros docentes que inician su labor educadora; y otros que, aunque carezcan de un espacio formal, se dedican a realizar talleres y a acoger grupos interesados para impartir formación “no formal” en cualquier área de las artes escénicas.

4. PRODUCCIÓN

INFRAESTRUCTURA E INSTITUCIONALIDAD



87

Naara Salomón, Juan Barrera y José Antonio Perdomo en *La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2003. Fotografía de Herberth Quezada. San Salvador, Colección Teatro Luis Poma.



Mercy Flores y Antonio Lemus Simún en *La gata sobre el tejado ardiente* de Tennessee Williams. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2005. Fotografía de Carlos H. Bruch. San Salvador, Colección Teatro Luis Poma.

88

Las artes escénicas necesitan de un espacio de representación para concretar el hecho teatral y cerrar el proceso de expresión artística frente a un público espectador; de lo contrario, pierden sentido. En El Salvador, existen siete espacios institucionales que se describen en los siguientes apartados y se resumen en el cuadro 11.

CUADRO 11. ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN EN EL SALVADOR

Espacio	Tipo	Número de salas	Capacidad (butacas)
Teatro Nacional de San Salvador	Patrimonial	5	650
Teatro de Santa Ana	Patrimonial	6	350
Teatro de San Miguel	Patrimonial	6	400
Teatro Cayaguana	Funcional-Patrimonial	1	300
Auditorium FEPADE	Formal-privado	1	300
Teatro Luis Poma	Funcional-privado	1	227
Teatro Municipal de Cámara "Roque Dalton"	Patrimonial	1	250

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por cada espacio.

Espacios escénicos patrimoniales

Teatro Nacional de San Salvador



Teatro de San Salvador, 1931.

Fotografía de MAGarza *San Salvador 1900-1955*, bajo licencia CC BY-NC 2.0 Genérica. Tomada de Flickr el 9 de septiembre de 2014.

El Teatro Nacional está ubicado en la calle Delgado y avenida Monseñor Romero, frente a la plaza Morazán, en el Centro Histórico de San Salvador. Cuenta con varios espacios para la realización de sus actividades: la Gran Sala (un teatro de proscenio a la italiana), el Café Teatro, la Sala de Cámara y la Pequeña Sala. La Gran Sala tiene capacidad para 632 personas.

El Teatro funciona como institución cultural que brinda servicios para las artes escénicas y musicales. Actualmente, es un espacio de alquiler gestionado por la Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia, como parte de la Red de Teatros Nacionales (que incluye Santa Ana y San Miguel). El director actual del teatro es Tito Murcia.

Según documentos oficiales de la institución, es el teatro más antiguo de Centroamérica. Fue diseñado por el arquitecto francés Daniel Beylard, con estilo neoclásico francés. Su construcción comenzó en 1911 y se inauguró seis años

después, en 1917. La cúpula de la sala principal fue pintada por el salvadoreño Carlos Cañas, Premio Nacional de Cultura. (Secultura, s.f.b)

De acuerdo con Roberto Salomón, su época de gloria comenzó a mermar con la llegada del cine. El edificio fue decayendo hasta convertirse en un cine de tercera categoría. En 1975, siendo entonces director general de Cultura, Carlos de Sola, se logró pasar el edificio al MINED y se comenzó una extensa remodelación que duró hasta 1977. El proyecto estuvo a cargo del Arq. Ricardo Jiménez Castillo, asesorado en teatro por Salomón y en estilo y diseño por Simón Magaña y Negra Álvarez. La remodelación fue completa desde las instalaciones técnicas, la tramoya, el elevador hidráulico para el proscenio, los equipos de luces modernos, hasta los detalles de la decoración. Durante esta remodelación se crearon el Café Teatro, la Sala de Cámara y la Pequeña Sala.

De acuerdo a Solomón, en 1977, el Teatro Nacional de San Salvador propuso un programa completo que contempló producción, difusión, promoción, creación y formación, tanto de artistas como de público. Jamás fue puesto en práctica.

Sufrió graves daños durante el terremoto de 2001 y fue restaurado y reabierto al público en 2009.

90

Teatro de Santa Ana



Interior del Teatro de Santa Ana.

Fotografía de Ciudades Emergentes, BID, bajo licencia CC BY-NC-SA 2.0 Genérica. Tomada de Flickr el 8 de septiembre de 2014.

El Teatro de Santa Ana, ubicado en la 1.^a Calle Poniente y Avenida Independencia Norte, Centro Histórico de Santa Ana, es un teatro de proscenio a la italiana. De acuerdo a la información proporcionada en el sitio web de la Secretaría de Cultura de la Presidencia, en la época de gloria del teatro (1910-1933), “en la bóveda del edificio se pintaron retratos de Rossini, Gounod, Wagner, Bellini, Verdi y Beethoven”. También se menciona que a los lados del escenario había áreas destinadas para actos y fiestas. (Secultura, s.f.c)

Las áreas del teatro son: vestíbulo, el Salón Foyer, la Gran Sala, el escenario, los palcos y la Terraza Española. Según el sitio web de la Secretaría de Cultura de la Presidencia, “el telón de boca, de estilo *art nouveau*, fue realizado por el artista italiano Antonio Rovescalli. Frente al escenario, junto a la audiencia, hay un espacio en desnivel en donde pueden colocarse orquestas. Asimismo, cuenta con tramoyas e iluminación. También posee detalles arquitectónicos labrados con madera de caoba, adornos hechos de yeso y pinturas de artistas italianos” (Secultura, s. f.c).

En 1982 fue declarado Monumento Nacional. En 1987 inició un proceso de restauración del teatro. Al finalizar el conflicto armado, éste fue retomado por CONCULTURA, con el apoyo de la Asociación del Patrimonio Cultural de Santa Ana (APACULSA). Desde 2010, es administrado y gestionado por la Secretaría de Cultura de la Presidencia.

Teatro de San Miguel



Teatro Nacional de San Miguel.

Fuente: Velis, Carlos. 2002. *Las artes escénicas salvadoreñas, una historia de amor y heroísmo*. San Salvador: Clásicos Roxsil. Con permiso del autor.

El Teatro Nacional de San Miguel “Francisco Gavidia” se encuentra ubicado a unos metros de la Catedral, en el centro de la ciudad de San Miguel. De acuerdo a la información proporcionada en el sitio web de la Secretaría de Cultura de la Presidencia su construcción inició en 1903 y concluyó en 1908, aunque fue inaugurado un año más tarde. Fue declarado Monumento Nacional en 1991. (Secultura, s. f.a)

Es administrado por la Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia. De acuerdo al sitio web de la institución, una de sus características más importantes es que presenta sus cuatro fachadas vistas. La Gran Sala tiene un espacio central en forma de Lira. Adicionalmente, cuenta con foyer en el segundo nivel, lobby en el primer nivel y cuatro terrazas. (Secultura, s. f.a)

Además de dar servicio de alquiler para eventos, es parte de la red nacional de teatros nacionales y se utiliza para las giras de las producciones patrocinadas por el Estado tales como la Compañía Nacional de Danza, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Sistema de Coros y coproducciones de artes escénicas (T. Murcia, comunicación personal, 9 de noviembre de 2014).

Espacios escénicos formales

Auditórium FEPADÉ



Auditorio FEPADÉ-ILC, 2011.

Fotografía de Corporación Interamericana de Inversiones. Tomada el 8 de septiembre de 2014 de <http://www.iic.org/es/media/gallery/es1022b-01-fepade-ii>

Este espacio, ubicado en la calle El Pedregal, contiguo a la Escuela Militar en Antiguo Cuscatlán, departamento de La Libertad, fue construido por la Fundación Empresarial para el Desarrollo Educativo (FEPADE), con el financiamiento de Industrias La Constancia (ILC). De acuerdo a Roberto Salomón, posee espacio para alrededor de 300 personas y ocho sillas de ruedas, parqueo para 350 vehículos, *lobby* para exposiciones y recepciones, y camerinos y condiciones idóneas para la presentación de espectáculos escénicos. El escenario tiene un ancho de 14.50 metros, una profundidad de 7.20 metros, un alto de boca de 5 metros y un alto de tramoya de 7.50 metros (fija). Sin embargo, funciona como aula magna. Sin embargo, también de acuerdo a Salomón, no tiene programación ni un enfoque que permita a las compañías de teatro producirse allí.

Espacios escénicos funcionales

Teatro Luis Poma



Regina Cañas, Ana Ruth Aragón y Naara Salomón en *Un marido ideal* de Oscar Wilde. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2004.

Fotografía de Mauro Arias. San Salvador, Colección Teatro Luis Poma.

El Teatro Luis Poma es el resultado de un proyecto entre la Fundación Poma y Roberto Salomón. Cuando Grupo Roble reestructuró Metrocentro hasta su 10ª etapa, sobre el Boulevard de Los Héroes en San Salvador, Ricardo Poma decidió restaurar la antigua Sala CAESS.

El teatro cuenta con una sala a la italiana de 227 butacas, capaz de albergar espectáculos escénicos de pequeño y mediano formato. Durante más de diez años, Salomón, como Director artístico, ha ofrecido el espacio a compañías de teatro independientes además de iniciar la producción de espectáculos originales a los que llama “Producciones Poma”, con el fin de construir un movimiento teatral. Actualmente, es el único espacio del país con temporadas de teatro permanentes todo el año.

Teatro Cayaguanca

Antes del conflicto armado en El Salvador, hacia finales de la década de los setenta, el Teatro Cayaguanca, ubicado en Chalatenango, funcionaba como cine. A partir de 2005, el recinto fue cedido por el Ministerio de Gobernación a CONCULTURA y luego a la Coordinación de Casas de la Cultura de Chalatenango, que tenía veinticinco años de vigencia. Desde entonces se han hecho trabajos de restauración en el lugar, entre los que se señalan trabajos de pintura, elaboración de una tarima de cemento (la anterior era de madera), enclavado nuevo, instalación de sistema eléctrico permanente, así como el cambio de butacas. Cuenta con instalaciones mejoradas que pueden albergar a 300 personas. (Cayaguanca: De cine a teatro, s.f.)

Funciona desde el 12 de octubre de 2010 como centro cultural en Chalatenango. Desde entonces trabaja junto a la Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, la Coordinación de Artes y la Dirección Nacional de Espacios y Desarrollo Cultural de la Secretaría de Cultura de la Presidencia.

Otros espacios

Las universidades cuentan con auditorios habilitados para representaciones escénicas; también han surgido otros espacios alternativos e independientes que se ponen a disposición de las compañías de teatro (ver cuadro 12). Estos espacios alternativos cuentan con distintas —y quizá no idóneas— condiciones para un espectáculo escénico. Sin embargo, tienen especial importancia por ser en-

tes propulsores de artistas nacionales, brindando un lugar mucho más accesible económicamente para menor cantidad de personas.

CUADRO 12.
ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN ALTERNATIVOS EN EL SALVADOR

Espacio	Tipo	Capacidad
Teatro de artes, Ahuachapán	Funcional-patrimonial	300
La Luna Casa y Arte	Funcional-alternativo (Cerrado en 2012)	250
La Casa Tomada, CCESV	Funcional-alternativo	150
Auditorio Ignacio Ellacuría UCA	Funcional-universitario	500
Auditorio UES	Funcional-universitario	400
Salón de Teatro Matías, UJMD	Funcional-universitario	80
Magna C, UDB	Funcional-universitario	1,500
Teatro de Las Ruinas, Suchitoto	Funcional-patrimonial	300

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por cada espacio.

TIPOS DE PRODUCCIÓN



Rodrigo Calderón, Rosa Salguero y Egly Larreynaga en *Ladrón de sueños*, versión dramática de *Profesor miseria* de Truman Capote. Fernando Umaña, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2012. Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Rodrigo Calderón y Egly Larreynaga en *Ladrón de sueños*, versión dramática de *Profesor miseria* de Truman Capote. Fernando Umaña, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2012.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.

El teatro es un medio de expresión artístico creado para una finalidad. De acuerdo a la calidad de la producción y sus fines, el teatro que se produce en El Salvador puede diferenciarse de la siguiente manera: profesional y compañías de teatro consolidadas.

Teatro profesional

El concepto de “teatro profesional” refiere dos aspectos importantes: la calidad del montaje y la sostenibilidad económica.

El teatro profesional en El Salvador es, en su mayoría, representado por compañías de teatro. Una compañía de teatro es un colectivo de dos o más personas que se dedican a la producción de obras teatrales con un enfoque específico (ya sea drama, comedia o tragedia) y con ciertos requerimientos como disciplina y calidad, casi siempre intrínsecos a la formación que han recibido los involucrados.

Una compañía debe contar con un número de actores capacitados —de acuerdo a las necesidades del colectivo— y un director artístico. En ocasiones se cuenta con dramaturgos, personas capaces de producir textos dramáticos que

son llevados a escena, ya sea si han recibido la formación para ello o no. También se valora la función del productor de teatro, que puede o no ser actor o director y que se encarga de facilitar los recursos necesarios para que un montaje se lleve a cabo, y/o de buscar los medios para difundirlo al igual que gestionar los fondos invertidos y las ganancias y/o las pérdidas.

Por otra parte, el aspecto de la sostenibilidad económica es importante para el teatro profesional porque existe un compromiso mayor con la producción de obras, una exigencia de remuneración o valor del trabajo escénico a través de un precio estimado por función. Cada vez que presenten el espectáculo, las compañías tienen el derecho de cobrar un precio calculado. Puede ser un porcentaje de las entradas (en caso de utilizar un espacio escénico alquilado y de que se cobre valor de entrada a cada espectador), o puede ser el valor total (si se cuenta con infraestructura gratuita y se cobra valor de entrada a cada espectador) o una cantidad conveniente que sea pagada por cualquier entidad que acuda y contrate los servicios que ofrece la compañía. Es de vital importancia reconocer que el arte escénico es un servicio que merece ser remunerado, que implica inversión de tiempo, calidad humana y recursos.

Las compañías de teatro que cuentan con personas altamente capacitadas, que estudiaron en el extranjero y que regresaron al país a formar su colectivo y producir espectáculos escénicos merecen un estudio histórico. La mayoría de las grandes compañías de teatro fundadas a finales del siglo pasado son producto de la generación de estudiantes del Bachillerato en Artes del CENAR en los años setenta. En aquel entonces, existía una gestión de becas para estudios en el exterior en artes escénicas y muchos alumnos culminaron sus estudios profesionales en el extranjero.

Teatro Estudio San Salvador (TESS)

Es una compañía teatral fundada en 2003 por Fernando Umaña, quien se graduó en la ex Unión Soviética. Esta iniciativa surge de la necesidad de renovar la planta actoral en El Salvador y llenar el vacío en el área de la investigación de nuevas tendencias artísticas. TESS formó a un grupo de actores jóvenes en entrenamientos de voz y música, expresión corporal, malabares, zancos y danza contemporánea con importantes maestros nacionales e internacionales para consolidar una compañía de teatro que luego sea reconocida a nivel nacional. Sus tres primeros montajes

fueron éxitos validados por el público y la crítica salvadoreña y centroamericana: *Mirandolina* (2003), *El médico a palos* (2004) y *La prodigiosa historia de un poeta cautivo* (2005). Lo integraron tres actrices y cinco actores. En 2008, los actores sintieron la necesidad de formar nuevas compañías. Es notable que casi todos los actores del TESS han formado sus propias compañías: César Pineda, Enrique Valencia, Alejandra Nolasco, Omar Renderos, Alicia Chong y Víctor Candray. Para 2012, TESS planeó un nuevo montaje. (F. Umaña, comunicación personal, 26 de agosto de 2012)

Escuela Arte del actor K. Stanislavsky

La escuela se creó en 1997 con la visión de formar actores y actrices de alta calidad bajo el método de interpretación de Stanislavsky. Filánder Funes, graduado en Moscú, con especial devoción por la estética teatral de Stanislavsky, es el fundador de la escuela. Bajo el corto financiamiento del Estado, la escuela funcionó un primer año de formación donde se preparó un grupo de jóvenes que más adelante pertenecería a la generación actual de actores y actrices más destacados de las artes escénicas nacionales. El proyecto incluyó formación, experimentación, reflexión e investigación teatral. Cuando la escuela deja de ser un programa patrocinado por el Estado, se convierte, con un número menor de integrantes, en una compañía de teatro activa en la producción, cierto, pero privilegiando un trabajo de laboratorio. Han formado sus propias compañías: Jennifer Valiente, Jorgelina Cerritos y Dinora Alfaro. (F. Funes, comunicación personal, 18 de julio de 2012)

98

Grupo Hamlet

Otra de las compañías con larga trayectoria que permanece activa en la actualidad es el Grupo Hamlet. Fundado en 1980, tiene cerca de cincuenta obras montadas. Liderada por Nelson Portillo, José Antonio Ramírez y Antonio Lemus Simún, Hamlet ha montado comedias, dramas y obras infantiles. Se especializa en sátiras sociales y teatro infantil. En sus inicios contó con un elenco de jóvenes debutantes y prometedores (N. Portillo, comunicación personal, 7 de junio de 2012). Su calidad y disciplina les ha permitido ser la única compañía de teatro en el país que difunde sus espectáculos también por televisión. Suelen presentarse en el Centro Español, en una sala multiusos.

Moby Dick Teatro

Moby Dick Teatro es una compañía fundada en 2001 bajo la dirección del español Santiago Nogales. El elenco de base cuenta con tres actrices, y contratan más actores según la necesidad de cada espectáculo (S. Nogales, comunicación personal, 24 de septiembre de 2011). Su calidad les ha asegurado el éxito en la amplia producción que han realizado durante diez años. Moby Dick Teatro, en la actualidad, es una compañía consolidada que puede montar espectáculos de gran magnitud con un elenco de actores y actrices invitados. Produce obras de la dramaturgia de Santiago Nogales, así como de dramaturgos clásicos y contemporáneos.

CUADRO 13.
BASE DE DATOS: COMPAÑÍAS DE TEATRO PROFESIONAL INDEPENDIENTES

Compañía	Fecha de fundación	Número de obras montadas	Última producción
Vivencias	Noviembre 1976	Más de 40	<i>Encarnación</i> (2011)
Hamlet	Abril 1980	59	<i>Bandera Negra</i> (2014)
Escuela Arte del Actor	Abril 1998	3	<i>Vuelo de nostalgias</i> (2011)
Moby Dick Teatro	2001	13	<i>Butacas trémulas</i> (2013)
La Galera Teatro	2000	“Varias”	<i>Show</i> (2014)
TESS	2003	6	<i>Roberto Zucco</i> (2014)
La Bocha Teatro	2003	10	<i>La culpa la tuvo el tranvía</i> (2013)
La Compañía de Ariel Zuria	Marzo 2005	8	<i>Carburo Clown</i> (2013)
Taller Inestable de Experimentación Teatral (TIET)	Junio 2005	18	<i>La balada de Anastasio Aquino</i> (2010)
Grupo Teatro Célula	Noviembre 2006	9	<i>Una pareja abierta</i> (2011)
Escena X Teatro	Mayo 2007	7	<i>Anafilaxis</i> (2013)

Compañía	Fecha de fundación	Número de obras montadas	Última producción
Los del Quinto Piso	Enero 2007	3	<i>Respuestas para un menú</i> (2009)
Sin Vergüenza Teatro	Octubre 2007	2	<i>Marx ha vuelto</i> (2010)
Acento Escénica	Junio 2009	3	<i>El resplandor del anónimo</i> (2014)
Teatro del Azoro	2011	4	<i>Los más solos</i> (2012)

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por cada compañía de teatro.

En la investigación *El desarrollo de las artes escénicas en El Salvador y el papel estratégico de la cooperación internacional* —realizada por el Dr. Wendinorto Rivas Platero en 2004 como parte del Proyecto El Carromato— se presentó un cuadro similar para diagnosticar las producciones de las compañías de teatro de ese año (ver cuadro 14).

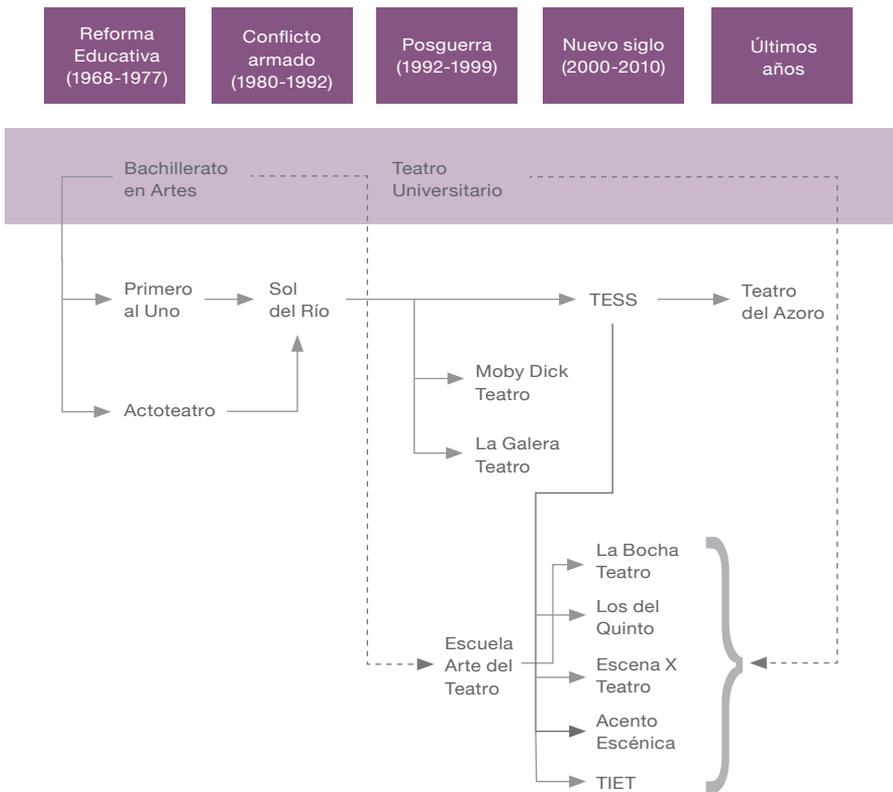
CUADRO 14. **GRUPOS DE TEATRO PARTICIPANTES EN MUESTRAS NACIONALES EN 2003**

Grupo	Obra	Representante/Director
MOBY DICK Teatro	<i>Matando Horas</i>	Santiago Nogales
COMUNICA Teatro	<i>Pedro Páramo</i>	José Napoleón Callejas
Proyecto El Círculo	<i>Vidas de perros</i>	Tatiana de la Ossa
Vivencias	<i>Luminarias</i>	Dorita Ayala
Teatro TNT	<i>El Rey que no reía</i> (Teatro Infantil)	María Irma Orellana
Abracadabra	<i>La rana feliz es feliz</i> (Titeres)	Mayra Carolina Alas
La Rendija Compañía de Teatro	<i>Cuerdas y locos</i>	Juan Francisco Ramos
Arteatro	<i>Mirandolina</i>	Fernando Umaña
T-Atrio	<i>400 ojos de agua</i>	René Lovo

Fuente: Material proporcionado por Tatiana de la Ossa, 2014.

La muestra de grupos de teatro seleccionada en orden cronológico —no bajo un carácter histórico— (ver cuadro 13) corresponde a si en la actualidad sigue activa su producción escénica y si la oferta nacional de obras de teatro cuenta con uno o varios de sus espectáculos que, por supuesto, deben cumplir estándares de calidad; y a si, con cierta constancia, proveen de sus servicios culturales a la población. Bajo estos criterios, se tiene una muestra de trece compañías de teatro profesional que encierran el panorama actual de la producción escénica en El Salvador (ver cuadro 15).

CUADRO 15.
SURGIMIENTO DE COMPAÑÍAS DE TEATRO EN LA HISTORIA DE EL SALVADOR



Fuente: Elaboración propia.

Teatro profesional emergente



102

Víctor Candray y Alejandra Nolasco en *Mirandolina* de Gondoni. Fernando Umaña, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2003.
Fotografía de Omar Carbonero. San Salvador, Colección Teatro Luis Poma.

Cuando surge una nueva compañía o colectivo que realiza montajes escénicos, esta debe ofrecer su propuesta para consolidar a su público y entrar al movimiento teatral junto con las demás compañías que ya tienen su nombre y su calidad establecida. Por tanto, las compañías de teatro no se forman espontáneamente ni surgen con frecuencia. Una nueva compañía o colectivo somete su calidad y la de sus integrantes para conseguir un lugar entre todas las compañías con años de experiencia y formar parte de la oferta de obras de teatro para los festivales, muestras, temporadas u otra dinámica de presentación. En ocasiones, es el mismo recurso humano que se mueve de una compañía para formar la propia; otras se van formando con recurso humano invitado (actores o directores).

La mayoría de estos proyectos (ver cuadro 16) nacen de iniciativas de una o varias personas que han tenido contacto con la producción escénica nacional y que deciden contribuir al desarrollo de las artes escénicas en el país.

CUADRO 16.
BASE DE DATOS: COMPAÑÍAS DE TEATRO PROFESIONAL
EMERGENTES

Compañía	Fecha de fundación	Primera producción
Oveja Negra Teatro	2010	<i>El coleccionista</i> (2013)
Mujeres Creativas	2010	<i>Mujeres</i> (2010)
Colectivo Cuatro Patas	2011	<i>Delirante</i> (2011)

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por cada compañía.

Teatro universitario

El teatro universitario es uno de los espacios más desarrollados dentro del movimiento teatral, ya que brinda formación, producción, dirección y difusión auspiciada por la universidad. Los estudiantes universitarios tienen la libertad de ingresar al elenco de teatro si cumplen los requisitos y pasan ciertas normas estipuladas de formación y preparación.

Las universidades están en constante actividad de producción y montaje, al menos un montaje al año. Además, existen iniciativas de integración de todo el sector de teatro universitario, como festivales, encuentros y giras en los que los grupos de teatro presentan sus espectáculos en distintos espacios escénicos.

Esta línea de teatro es muy diversa pues aborda temas de interés juvenil y temas afines a los principios de la universidad (ver cuadro 17). Se realizan montajes, partiendo de construcciones colectivas o de textos de dramaturgos reconocidos. Pueden inclinarse a la producción de obras infantiles, comedias, tragedias o adaptaciones de textos literarios. El teatro universitario está presente en la mayoría de universidades y cuenta con un director artístico contratado que se encarga de la formación, la producción y la difusión.

CUADRO 17. BASE DE DATOS: TEATRO UNIVERSITARIO

Elenco universitario	Fecha de fundación	Número de obras montadas	Última producción
Teatro Matías	Marzo 2002	27	<i>Alicia en el país de las maravillas</i> (2011)
Teatro UES	Noviembre 1956	+100	<i>Vértigo 824</i> (2013)
La Huella del Venado (UDB)	2002	10	<i>Prohibido suicidarse en primavera</i> (2011)
Elenco de Teatro UCA	1998	28	<i>Luna menguante</i> (2013)

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por cada elenco.

Teatro comunitario o de encargo didáctico

104



Amalia Ventura en presentación de *Igualdad de género*, teatro comunitario en Ahuachapán, 2010. Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.

El teatro comunitario es una expresión que rompe los esquemas de representación de las artes escénicas, puesto que asume el reto de montar espectáculos en espacios informales. El teatro de calle, el teatro mudo, el *clown* y otras formas de manifestación de las artes escénicas que pueden llevarse a cualquier espacio abierto —como parques, casas de la cultura, salones, canchas, centros escolares o comunidades en riesgo— nacen de la necesidad de utilizar el teatro como herramienta de concientización de masas. Los montajes son creados a partir de contrataciones en campañas o programas de organizaciones gubernamentales o no gubernamentales que buscan incidir en alguna problemática social.

En la última década, el teatro comunitario cobró un visible auge en El Salvador, debido a que los resultados obtenidos a través de esta dinámica parecen ser favorables.

Hoy en día existen iniciativas de organismos internacionales que trabajan con zonas específicas dentro del territorio nacional y contratan servicios de dramaturgia, producción teatral, presentaciones, talleres de teatro, caravanas y otros servicios de entretenimiento lúdico a través de las artes escénicas (ver cuadro 18).

Se llama de encargo didáctico porque refiere al hecho de que las compañías de teatro no pueden llevar a cabo iniciativas de concientización social por sí mismas y porque se vuelve parte de la sostenibilidad económica entre las organizaciones interesadas y las compañías. También, en otros casos, son las organizaciones gubernamentales o no gubernamentales las que por sí mismas producen obras de teatro y contratan a personas capacitadas para dirigir a un grupo de jóvenes, niños o adultos sin experiencia escénica para montar obras de teatro con finalidad educativa o para generar impacto en la sociedad afectada por alguna problemática.

Existe discusión de si se reconoce al teatro comunitario como arte o no, de si el rol de las artes escénicas debe ser el de educar a las masas, de si el arte en su concepción abstracta debe ser un reflejo social de la época, trastocado por el hombre.

Dentro de esta polémica se reconoce la premisa de los inicios del teatro en la historia como método de corrección de conductas sociales y también el teatro como entretenimiento. En consecuencia, fuera de la discusión, es necesario reconocer el aporte de este fenómeno al movimiento escénico en El Salvador.

CUADRO 18.**BASE DE DATOS: TEATRO COMUNITARIO O DE ENCARGO DIDÁCTICO**

Compañía	Fecha de fundación	Número de montajes	Última producción
Tiempos Nuevos Teatro	Junio de 1993	43	<i>Las olorosas aventuras de William Calderón</i> (2011)
Escena X Teatro	Mayo de 2007	5	<i>Cuentos de princesas</i> (2012)
Asociación de Arte Dramático			<i>Trastornados</i> (2012)
La Cachada Teatro	2012	2	<i>Algún día</i> (2012)

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por cada compañía.

Alcances del teatro comunitario

106



Rosario Ríos, Dinora Cañénguez, Alejandra Nolasco y Rodrigo Calderón en *Los melindres de Belisa* de Lope de Vega. Santiago Nogales, dir. Teatro Nacional de San Salvador, 2011. Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Jorgelina Cerritos y Rafael Pineda en *Respuestas para un menú* de Jorgelina Cerritos. Víctor Candray, dir. Teatro Nacional de San Salvador, 2010.

Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Saraí Díaz y Carlos Hernández en *Una pareja abierta* de Franca Rame y Dario Fo. Rubidia Contreras, dir. Teatro Nacional de San Salvador, 2011.

Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Alejandra Nolasco en *Partidas*. Creación colectiva. Teatro Nacional de San Salvador, 2011. Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.

Una vez superado el conflicto armado, surgieron muchas instituciones que acudieron a compañías de teatro para tratar problemáticas como la reinserción social, el desarrollo de la población, el apoyo a la niñez y la mujer, la conciencia sobre y la conservación de los recursos naturales, y la prevención de enfermedades y violencia en todas sus manifestaciones. Oxfam América, por ejemplo, es una organización interesada en incidir en El Salvador.

Entre los tres principales problemas que flagelan a la población salvadoreña, se encuentra la violencia social y de género. Estudios recientes señalan que El Salvador encabeza la lista de los lugares más peligrosos del mundo, especialmente para las y los jóvenes y que tiene una de las mayores tasas de homicidios para personas de todas las edades. (Córdova, 2011b).

El párrafo anterior define el contexto social en el que se construye una plataforma de incidencia de Oxfam América. De este preámbulo nace el proyecto

“Fortalecimiento de las comunidades educativas para la prevención de la violencia de género: la Ruta del Arte ‘Marca la diferencia... Exprésate sin violencia’”. Oxfam contrata servicios de la Asociación Cultural para las Artes Escénicas y la Asociación de Arte Dramático.

Otro ejemplo es la organización de incidencia mundial *ONE DROP* que, en el marco de la ejecución del Proyecto El Salvador, contrata los servicios de una organización cultural que se compromete a realizar actividades como talleres artísticos y pedagógicos a ciento ochenta jóvenes de Corinto y Cacaopera, municipios del departamento de Morazán (Córdova, 2011a).

Es entonces que el teatro comunitario es visto como un componente estratégico de los programas de prevención, resolución, disminución o sensibilización de problemáticas sociales. La comunidad internacional apoya al teatro comunitario como fuerte estrategia para influir y concientizar a las masas, ya que se perciben efectos positivos en las poblaciones afectadas o vulnerables. Tal es el caso de la Asociación ESCÉNICA:

La Asociación ESCÉNICA, por medio del componente Ruta del Arte Social y Educación Popular en las comunidades educativas integradas para la prevención de violencia de género (PVG), logró el año pasado sensibilizar a 39,103 personas en 56 centros educativos de 11 municipios del país. Participaron 14,496 niñas y 16,373 niños; 670 maestros y 300 maestras; 4,338 mujeres y 1,926 hombres que hacen un total de 6,224 personas y 36 comunidades. [...] priorizando el arte social como herramienta de sensibilización colectiva a través de talleres de teatro participativo con enfoque de género y prevención de la violencia. (Córdova, 2011a).

Las actividades que se desarrollan en este tipo de proyectos son obras de teatro participativo que combinan danza, teatro y música, intervenciones en espacios abiertos de los municipios. Hay una vaga idea del teatro comunitario como “El arte llevado al pueblo”, sin embargo, se debe comprender que el teatro comunitario no es en sí un hecho de caridad sino una oferta lucrativa de incidencia a través del arte. Es por eso que los organismos interesados (nacionales o internacionales) acuden a organizaciones, colectivos o personas de teatro para diseñar una plataforma artística en torno a una problemática específica y llevarla directamente a las zonas del país más afectadas.

El teatro comunitario es también llamado “teatro de encargo didáctico” y genera una discusión permanente entre el lugar que merece el “teatro de incidencia social” y el “teatro de sala” que, para los artistas de gran trayectoria, es el único que debe ser considerado como arte.

Sin embargo, fuera de esta discusión sobre si es arte puro o no, se debe valorar el gran aporte del teatro comunitario, no solo por los efectos en la población vulnerable, sino por el fuerte impulso que le da a la consolidación de un mercado teatral en el desarrollo y la consolidación del gremio de teatro como tal. El aporte es múltiple, ya que mediante estas iniciativas se generan nuevos espacios de representación, producción y formación de nuevos artistas. También se percibe un desarrollo de otras formas de arte escénico como el clown y la industria circense (malabares y zancos).

DINÁMICA DE PRODUCCIÓN ESCÉNICA ECONÓMICO-SOSTENIBLE

110

Una obra de teatro es un producto escénico ofrecido por una compañía de teatro o una casa productora como parte de un repertorio no permanente. Las obras tienen, todas, un precio de función, racional al monto de inversión y a la fuerza de trabajo de las personas involucradas. Es decir que, si una compañía monta una obra de teatro, esta producción entra en una oferta de obras que pueden ser elegidas por entidades interesadas para que se presenten en espacios adecuados bajo un contrato de servicios prestados.

Existen muchas dinámicas de compra de obras de teatro, pero, desde la óptica del contrato, en El Salvador, destacan dos formas que serán nombradas provisionalmente como “producto concreto”, es decir, bajo un contrato de ganancias pre-determinado, se compra una o varias funciones de una obra de teatro ya existente para un público y en un lugar delimitado, con porcentajes ya establecidos para cada una de las partes; y “producto de esperanza”, con esperanzas en productos futuros, ya sea con anticipación a la producción de la obra o a su representación y asistencia del público.

Una compañía de teatro es un grupo de personas que poseen las capacidades y los medios para producir un montaje escénico, y estas personas se unen para hacerlo y siguen una línea temática, estética y visual, un estilo de actuación y

otros rasgos que llegan a caracterizarlos. Cada compañía establece su dinámica de producción, con qué frecuencia, cómo, por qué y para qué montar una obra de teatro. Establecen los roles que consideran primordiales para llevar a cabo un montaje (como número de actores y actrices, dirección, producción y diseño). Los parámetros son flexibles. En algunas compañías solo hay actores y contratan a un director externo; en otras, cuentan con director, dramaturgo o productor e incluso diseñador de vestuario, utilero o escenógrafo.

Las casas productoras son otra forma de montar espectáculos escénicos eventuales. Una entidad, con un fin específico, contrata a un número de personas capacitadas bajo ciertos criterios; estas personas —entre actores, actrices, directores, productores y dramaturgos— pueden o no estar dentro de una compañía; sin embargo, el contrato es por obra: las personas trabajan en el montaje durante cierto tiempo y luego lo presentan.

Teatro Luis Poma

Este teatro es un fenómeno cultural sin antecedentes en el país. El Teatro Luis Poma es una institución cultural que debe estudiarse por separado. Es un teatro completamente privado y su propósito es la organización de temporadas, la producción de espectáculos de calidad, la formación de público y la difusión de las artes escénicas, tanto a nivel nacional como internacional.

Para volver el teatro accesible a un mayor número de espectadores, los precios de los boletos se han mantenido generalmente en US\$3 para estudiantes y US\$5 para entrada general, gracias al patrocinio de Fundación Poma.

Cuenta también con una galería en la que han expuesto más de 50 artistas nacionales e internacionales: pintores, escultores, grafistas, diseñadores, fotógrafos y *happenings*.

Desde su comienzo en 2003, el Poma, como es conocido en el medio, ha creado y producido 18 espectáculos propios. Su misión es también la de presentar todo espectáculo escénico que se produzca con calidad. Bajo este mandato, han sido acogidas más de 100 compañías y grupos locales e internacionales (ver anexo 1).

Con un equipo de trabajo de cinco personas para cubrir las áreas de dirección artística, administración, boletería, manejo técnico y mantenimiento, el teatro es enteramente auspiciado por la Fundación Poma. No cuenta con ninguna ayuda estatal ni municipal.



Preparación tras bambalinas de Dinora Cañénguez para la presentación de *La isla de la pólvora negra* de Santiago Nogales, autor y dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2011.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.

112



Regina Cañas en *Baby boom en el paraíso* de Ana Istarú. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2006.
Fotografía de Carlos H. Bruch. San Salvador, Colección Teatro Luis Poma.

Premio Ovación

El premio Ovación es un fondo que ofrece la Fundación Poma, a través del Teatro Luis Poma, para la producción de un espectáculo escénico anual a incluir en una temporada de teatro en dicho espacio. Para otorgar el premio, un jurado calificador evalúa proyectos escénicos formales nacionales, con la posibilidad de incluir cualquier manifestación escénica profesional (audiovisual, danza, dramaturgia, etc.) durante un plazo estipulado. Cuando se decide, se realiza una ceremonia de premiación para anunciar al ganador. El fondo es de US\$5,000 y el compromiso es con el resultado escénico, no con el manejo de los fondos. Es decir, los ganadores deben, a su vez, ejercer como productores y gestores de proyectos escénicos.

Hasta 2013 se habían entregado cinco premios Ovación, y los han obtenido distintos artistas salvadoreños con matices diversos: dramaturgos, coreógrafos, actrices y artistas visuales. Este tipo de iniciativa privada incentiva la producción desde la inversión directa de recursos económicos en proyectos.

RECURSOS ECONÓMICOS

Estado

Iniciativa de creación de la Compañía Nacional de Teatro

En el año 2013 la Dirección Nacional de Artes (DNA) de la Secretaría de Cultura de la Presidencia (Secultura) evaluó nuevamente la posibilidad de crear la Compañía Nacional de Teatro (CNT) como una prioridad para atender desde el Estado al sector teatral a través de la difusión del arte nacional y la dinamización del sector (T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio de 2014). De acuerdo a De la Ossa, en 2006 se sentaron las bases para la creación de la Compañía Nacional de Danza (CND) y para la CNT, pero se dio prioridad a la primera porque la danza como expresión artística contaba con una sólida institución nacional de formación (Escuela Nacional de Danza), y el teatro, no.

La apertura de la CNT se planificó en función de tres líneas de trabajo: (1) la creación de condiciones adecuadas para el funcionamiento de una compañía, o las condiciones fundamentales operativas; (2) planes de implementación, legalidad y procedimientos; y (3) la producción de un espectáculo inaugural. (T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio de 2014).

En el documento *Proyecto Creación de la Compañía Nacional de Teatro de la Dirección Nacional de Artes* (De la Ossa), presentado por la DNA a inicios de 2013, se establecen los requisitos administrativos básicos para la creación de la compañía, utilizando recursos nacionales existentes y un cronograma de la planificación y la ejecución del proyecto de abril de 2013 a enero de 2015.

El plan inicial propuso tres producciones anuales: una propia y dos concursables con grupos independientes o directores de teatro seleccionados de acuerdo a las necesidades. Se buscaría, marca el plan, sostener una temática anual mediante lenguajes escénicos. Las bases de la CNT funcionarían como las de la Compañía Nacional de Danza: elenco contratado anualmente, por audición y entrevista de acuerdo a planes de producción.

Las producciones, en el plan inicial, se consideraron de la siguiente forma: 1) *El Güegüense*, formato grande; 2) *Círculo de Tiza*, de Bertol Bretsch, formato mediano; y 3) obras de William Shakespeare o de Darío Fo, formato pequeño. Para ello, la planificación incluía un marco de recursos indispensables de la Secultura, que contemplaba: el CENAR, la CND, el Sistema de Coros y Orquestas, el Circuito de Teatros Nacionales, la Dirección Nacional de Investigaciones y la ex Casa Presidencial.

Todo este proceso de gestión y planificación llevó a la misma conclusión: no es el momento adecuado para que el Estado sostenga una compañía nacional de teatro. En su lugar, en el mismo periodo, la DNA propuso e implementó el proyecto de una compañía nacional de teatro mediante el Plan de Coproducciones Teatrales para el Fomento del Arte Escénico Nacional, denominado FASES 2014. (T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio de 2014).

Fondo de apoyo a las artes escénicas

A inicios de 2014, la Secultura, a través de la DNA, convocó a grupos de teatro, productores y directores independientes a inscribirse en un proceso de selección para participar en una primera temporada teatral de la CNT, con el auspicio del Programa de Fomento para las Artes Escénicas, concebido para brindar a las per-

sonas seleccionadas el espacio, los fondos y el apoyo técnico para las producciones. Este programa trabajará en alianza con los Teatros Nacionales.

La Secultura creó un comité evaluador técnico formado por cinco especialistas teatrales en áreas de producción, gestión, promoción cultural y creación artística (cuatro de ellos funcionarios del Estado) para seleccionar tres piezas teatrales para ser estrenadas y tres piezas de remontaje o pequeño formato. Esto implica la transferencia de recursos financieros a, por lo menos, seis compañías teatrales salvadoreñas.

Los criterios generales para la selección van desde la relevancia de los temas, los lenguajes artísticos y su relación con problemáticas socioculturales, la capacidad demostrada de producción teatral, la trayectoria de los postulados hasta la propuesta presupuestaria.

Los espectáculos se realizan en una temporada de teatro en diez funciones donde la taquilla se divide en siete presentaciones del grupo y tres de la Secretaría (dos para público general y una para estudiantes).

El proceso de selección de las propuestas fue anunciado por los medios oficiales de la Secultura en marzo de 2014 mediante la publicación de las bases o requisitos para postularse y las condiciones del convenio de coproducción. Las asignaciones presupuestarias son de US\$5,000 para estreno de piezas de mediano o gran formato y de US\$2,000 para el remontaje de piezas o estrenos de pequeño formato (ver cuadro 19). Cada postulante podrá atender los gastos de recursos humanos, materiales y logísticos; no incluye gasto de alimentación ni bebidas.

Además del aporte financiero (transferencia de fondos), los grupos seleccionados podrán administrar la boletería como propia para siete de las diez funciones. La obra y los recursos materiales quedan en propiedad de sus autores (los postulantes). La Secultura podrá llamar los estrenos a siguientes temporadas bajo la modalidad de reposición; e igualmente el Estado podrá utilizar imágenes y filmaciones en sus reportes, documentos y comunicación.

Por el aporte estatal, los postulantes deberán incluir en todas sus comunicaciones los créditos institucionales relacionados con la temporada. De reponerse de manera independiente en el futuro los postulantes deberán incluir logos, créditos institucionales y la nota al pie: “Esta producción se realizó con el auspicio de la Secretaría de Cultura en el marco de la I Temporada de Coproducciones de la Compañía Nacional de Teatro de El Salvador, 2014”.

CUADRO 19.
PRIMERA TEMPORADA DE COPRODUCCIONES DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO EN EL SALVADOR (2014)

Compañía	Proyecto	Dirección	Presupuesto aprobado
Teatro del Azoro	<i>Made in El Salvador</i>	Luis Felpeto	US\$5,000
Tiempos Nuevos Teatro	Remontaje de <i>Las olorosas aventuras de William Calderón</i>	César Pineda	US\$4,200
Circus Contemporaneum (en alianza con la Compañía de Ariel Zuria)	<i>El cuento de los pue-siesques y siacabuches de un gigante llamado Salarrué</i>	Héctor Estrada	US\$4,000
Teatro Célula	<i>La puta en el manicomio</i>	Rubidia Contreras	US\$3,000
Moby Dick	Remontaje de <i>Butacas trémulas</i>	Santiago Nogales	US\$2,800
Los del Quinto Piso	<i>La audiencia de los confines</i>	Víctor Candray	US\$2,000
Total			US\$21,000

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por cada compañía.

Compañías independientes

De la muestra de compañías de teatro profesional independientes que producen espectáculos escénicos formales se pueden estudiar muchas variables en su dinámica de montaje. Cada compañía posee un proceso de inversión en el que asume un valor total del montaje autofinanciado. Es decir, el peso de producir de forma independiente no contempla únicamente decidir qué, cómo, por qué y para qué montar una obra de teatro, sino también cubrir los montos de inversión en la producción y la difusión, y además gestionar los espacios escénicos para presentarse. Luego, estipulan un precio de función proporcional a la inversión (ver cuadro 20), el número de personas involucradas y otros factores.

Algunas compañías se presentan en espacios únicos y parte de su inversión es el alquiler del espacio; otras estipulan el valor de la entrada en función de recu-

CUADRO 20. BASE DE DATOS: PRECIOS DE FUNCIÓN

Compañía	Última producción	Precio por función
Vivencias	<i>Encarnación</i> (2011)	Depende
Hamlet	<i>El patito feo</i> (2011)	Depende
Barrilete Teatro	<i>Tío Conejo y tío Coyote</i>	Entre US\$150 y US\$600
Moby Dick Teatro	<i>Butacas trémulas</i> (2013)	Entre US\$500 a US\$1,200
La Bocha Teatro	<i>La culpa la tuvo el tranvía</i> (2013)	US\$500
La Compañía de Teatro de Ariel Zuria	<i>Carburo Clown</i> (2013)	Depende
TIET	<i>La balada de Anastasio Aquino</i> (2010)	Entre US\$150 a US\$600
Grupo de Teatro “Célula”	<i>Una pareja abierta</i> (2011)	US\$700
Escena X Teatro	<i>Anafilaxis</i> (2013)	Entre US\$400 y US\$550
Los del Quinto Piso	<i>Respuestas para un menú</i> (2009)	US\$500
Teatro de los Sin Vergüenza	<i>Marx ha vuelto</i> (2010)	Entre US\$300 y US\$750
Acento Escénica	<i>Resplandor del anónimo</i> (2014)	Entre US\$500 y US\$700
Teatro del Azoro	<i>Los más solos</i> (2012)	Depende

Fuente: Elaboración propia con base en datos proporcionados por cada compañía.

perar parte de los costos y de remunerar a las personas involucradas. Otras varían el precio de venta de boletos de acuerdo a la entidad que los contrata, el número de funciones, el tipo de público y el evento.

La realidad de la producción escénica revela que las compañías de teatro carecen de un registro claro y preciso de inversión en el proceso de montaje. La mayoría de obras de teatro se llevan a escena con un presupuesto limitado, reutilizando elementos de escenografía y vestuario, optimizando recursos, devaluando el trabajo del actor y proyectando la sostenibilidad económica idónea en un número de presentaciones necesarias para recuperar la inversión. Sin embargo, el rango de lo

que se debe invertir en un montaje pequeño puede ser entre US\$400 a US\$1,000. Un gran espectáculo que cuente con muchos actores y actrices, un gran aparataje y una variedad de recursos puede alcanzar los US\$5,000 de inversión.

Otras formas de financiamiento: Iberescena y *crowdfunding*

Desde 2013, El Salvador forma parte del Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas (Iberescena), una red de países creada en 2006 en la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno en Uruguay, cuyo propósito es el fomento, el intercambio y la integración de las artes escénicas en Iberoamérica mediante el financiamiento de proyectos escénicos sostenibles en los países parte. (T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio de 2014).

El Salvador, como país parte, brinda desde la Secretaría de Cultura de la Presidencia un monto específico (US\$12,000) a la red para que compañías de teatro salvadoreñas apliquen a convocatorias anuales con proyectos para la producción de espectáculos escénicos concretos cuya difusión sea regional y trascendental para el desarrollo de las artes escénicas. Para ello existe el Comité Intergubernamental (CI) que evalúa los proyectos y su cuantía según países. El Salvador está participando en 2014 con tres proyectos Iberescena: uno por Tiempos Nuevos Teatro (TNT Chalatenango); otro por la compañía de teatro Los del Quinto Piso, a través de la compañía de teatro de Costa Rica 50 al Sur, y un tercero por el Proyecto Lagartija Centroamérica. (T. De la Ossa, comunicación personal, mayo y junio de 2014).

Los países parte de Iberescena son: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, México, Panamá, Perú y Uruguay.

Por otro lado, los grupos de teatro independientes permanecen en una constante búsqueda de financiamiento para sus empresas teatrales. El *crowdfunding* no es, en sí, una opción institucionalizada dentro del panorama de recursos económicos para la producción. Sin embargo, durante 2013 la compañía Teatro del Azoro realizó una gira por toda España con su espectáculo teatral *Los más solos*, gracias a una iniciativa de financiamiento colectivo en una plataforma de *crowdfunding* llamada Lánzanos.com desde donde se apoyan proyectos artísticos mediante donaciones de personas individuales y jurídicas. (E. Larreynaga, comunicación personal, 6 de mayo de 2014)

Además, el Teatro del Azoro sostiene paralelamente un proyecto llamado “La Cachada Teatro” de producción de teatro comunitario con vendedoras ambulantes en áreas urbano-marginales de San Salvador. Todo el proyecto es financiado por fundaciones como Fundació “La Caixa”, “CINDE”, etc. Es decir, las compañías de teatro en El Salvador nunca han dejado de producir ni sostener sus proyectos artísticos porque han aprendido a gestionar y manejar fondos desde otras alternativas internacionales. (E. Larreynaga, comunicación personal, 6 de mayo de 2014).

RECURSOS HUMANOS

El recurso humano dedicado a la producción escénica en El Salvador está dividido en roles específicos. Más allá del hecho de poseer las facultades para desempeñarlos, las personas dedicadas a las artes escénicas nacionales se destacan más por la experiencia, la entrega y la dedicación al trabajo teatral. Pese a la carencia de espacios de formación de calidad en el país, existe un grupo de profesionales formados en el extranjero que se dedica a la producción escénica y aporta al desarrollo del gremio.

Para fines de este estudio, se realizó un proceso de recopilación de datos de las compañías de teatro existentes y activas en el movimiento escénico salvadoreño. Cada compañía proporcionó información sobre los recursos humanos que poseía y en algunos casos, la recopilación incluyó posturas o decisiones sobre el trabajo de cada miembro de una compañía. Por ejemplo, en caso de que una compañía cuente con dramaturgo, el colectivo establece como esencial el rol de la dramaturgia original dentro de su propuesta teatral. Con base en toda la información recopilada, se entiende que:

- **Director/a.** En una compañía, la persona a cargo de la dirección artística asiste, vigila y hace posible el hecho teatral. Es la guía de los actores y demás involucrados para concretar un montaje escénico. Maneja una estética específica para traducir el lenguaje de la dramaturgia o las ideas al lenguaje actoral. En El Salvador existen tres mujeres y diez hombres que asumen el rol de directores de teatro profesional; solo cinco de ellos poseen formación especializada. No todas las compañías de teatro cuentan con director escénico; las que no poseen invitan a un director distinto para cada montaje.



Patricia Rodríguez en *Ladrón de sueños*, versión dramática de *Profesor miseria* de Truman Capote. Fernando Umaña, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2012. Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.

120



Naara Salomón en *Ángel de la Guardia*, de Jorge Ávalos. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2008. Fotografía de Carlos H. Bruch. San Salvador, Colección Teatro Luis Poma.



Juan Barrera, Dinora Cañénguez, Herberth Quezada y Karen Castillo en *Por delante y por detrás* de Alan Ayckbourn. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2012.
Fotografía de Omar Carbonero. San Salvador, Colección *El Diario de Hoy*.

- **Productor/a.** El productor es la persona que garantiza las condiciones necesarias para que se lleve a cabo un montaje escénico. Gestiona y propicia, de la mano del director, todo lo que una obra puede exigir durante el proceso de creación para después encargarse de difundirla y presentarla. Además, está encargada del monitoreo y la evaluación del montaje como proyecto cultural. En El Salvador, existen entre seis y ocho productores dedicados únicamente a las artes escénicas. El área de producción exige una formación similar a la de un gestor cultural; sin embargo, la mayoría de los productores artísticos del país no cuentan con formación especializada.
- **Actor/actriz.** Es el recurso humano por excelencia que todo proceso escénico debe tener. Un actor o una actriz es el instrumento humano que desempeña, interpreta y caracteriza un personaje dentro de una obra de teatro. En el país, la realidad del actor/actriz es más concreta. Se calcula que existen entre ochenta a cien personas que se dedican a la actuación de alguna forma. Es difícil, entonces, definir la profesionalidad del rol en las compañías o de caracter

independiente. Dentro de ese espectro de actores y actrices existe un grupo más reducido de actores que destacan en la producción escénica, ya sea por la constante participación en espectáculos, la calidad de su interpretación o su nivel de formación en el extranjero. La tasa de actores en comparación con las actrices es equilibrada, aunque puede notarse una mayoría de mujeres.

- **Dramaturgo/a.** El dramaturgo es la persona que escribe directamente para la escena. Las compañías de teatro no siempre consideran necesaria la presencia de un dramaturgo, lo cual es válido. Las necesidades de la compañía al producir una obra teatral pueden inclinarse hacia la dramaturgia nacional, internacional, contemporánea o clásica. Las compañías que poseen dramaturgo tienden a involucrarlos activamente en sus procesos de creación o a poner a la disposición de los colectivos una obra terminada. En el país, escritores de trayectoria literaria pero con poca experiencia escénica se dedican o se dedicaron, en algún momento de su carrera artística, a la dramaturgia. En los últimos años ha comenzado a suceder lo contrario: personas cercanas al teatro se han dedicado a la dramaturgia. Entre estas, se destacan: Jorge Ávalos, Jorgelina Cerritos, Ricardo Lindo y Enrique Valencia. También sucede que directores artísticos ocupan el rol en ocasiones en las que necesitan adaptar textos específicos para un montaje escénico, es decir, cuando se desea montar una novela o un cuento y el director realiza la adaptación del texto.
- **Técnico/a.** El técnico es la persona encargada de monitorear el área no humana, externa, pero siempre importante en un montaje escénico. Garantiza las condiciones de los espacios de representación, en especial la iluminación y el sonido. En los últimos años, con los alcances de la tecnología, el técnico influye más en la escena con la proyección de audiovisuales, el uso de otros recursos físicos de un espacio y las partes que conforman un teatro. En El Salvador, se cuenta con una plantilla de técnicos calificados en el Teatro Nacional de San Salvador, que facilitan las presentaciones teatrales en cada una de sus salas. Los demás espacios cuentan con personas capacitadas para desempeñar el rol de técnico como una de sus labores. Estas personas son, casi siempre, los conserjes o los encargados del mantenimiento de un teatro. El Teatro Luis Poma y el Teatro Presidente cuentan con un técnico formado en la práctica.
- **Diseñador/a teatral.** El diseñador teatral es la persona que crea los elementos escénicos externos como la escenografía, el vestuario y la utilería. Es también quien diseña los afiches y la forma de difusión de la obra. El diseñador teatral

acompaña los procesos de creación de una compañía para generar las ideas bajo un concepto común que se acople al trabajo de los actores y conviva con la obra en general. En el país, únicamente destacan entre dos y cinco diseñadores teatrales. Solo una compañía independiente cuenta con diseñador. Los demás diseñadores se desenvuelven en casas productoras y otras áreas del arte escénico. El diseñador teatral está relacionado con el currículo de formación de un diseñador industrial o gráfico; es decir, las personas que desempeñan estos roles cuentan con formación en diseño; luego, se especializan en teatro, en la práctica.

CUADRO 21.

BASE DE DATOS: ESTADO DE COMPAÑÍAS DE TEATRO PROFESIONAL INDEPENDIENTE

Compañía	Número de actores	Posee			
		Direc-tor/a	Produc-tor/a	Drama-turgo/a	Diseña-dor/a
Vivencias	16	x			
Hamlet	Entre 4 y 23	x			
Moby Dick Teatro	3	x		x	x
La Bocha Teatro	2				
La Compañía de Teatro de Ariel Zuria	Depende	x			
TIET	Entre 5 y 7	x		x	
Grupo de Teatro Célula	Entre 3 y 6	x	x		
Escena X Teatro	10	x	x		
Los del Quinto Piso	3	x		x	
Teatro de los Sin Vergüenza	2				
Acento Escénica	5	x		x	
Teatro del Azoro	5	x		x	

Fuente: Elaboración propia con base a datos proporcionados por cada compañía.

5. DIFUSIÓN

INFRAESTRUCTURA E INSTITUCIONALIDAD

124



Mercy Flores en *La isla de la pólvora negra* de Santiago Nogales, autor y dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2011.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Leandro Sánchez, Regina Cañas, Dinora Alfaro, Oscar Guardado y Karen Castillo en *Por delante y por detrás* de Michael Frayn. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2012.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Salvador Solís, Dinora Cañénguez y Regina Cañas en *Por delante y por detrás* de Michael Frayn. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2012.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Viktorio Godoy y Alejandra Nolasco en *El rastro de Enrique Valencia*, autor y dir. Teatro Nacional de San Salvador, 2010.

Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.

126

La difusión en materia de artes escénicas es un hito poco desarrollado en El Salvador. Los sucesos del mundo del teatro salvadoreño son de poco interés en la agenda mediática nacional, aunque en los últimos años se ha avanzado considerablemente en la cobertura de cierto tipo de eventos escénicos. Basándose en el hecho de que no existe ningún medio independiente o estatal que se dedique por completo a la difusión artística nacional, solamente se puede reconocer la labor de las secciones culturales y los suplementos de prensa, radio y televisión.

Prensa

En El Salvador, los dos periódicos de mayor circulación poseen un espacio estrictamente cultural en el que cubren el acontecer artístico nacional con notas, entrevistas, noticias breves y anuncios eventuales. *El Diario de Hoy* cuenta con la sección “Escenario y arte” que cubre un espectro demasiado amplio porque, además de lo nacional, incluye la farándula internacional y la cartelera de cine y televisión; es decir, el diseño del periódico mezcla la noticia de entrevistas de famosos actores de cine con la producción artística nacional, a la cual, esporádicamente,

le dedica franjas especiales. *La Prensa Gráfica*, otro gran medio impreso y digital, mantiene un espacio para “Cultura” distinto al de farándula y espectáculos. En la sección “Cultura” se incluyen todos los sucesos culturales del país, no solo los artísticos. Ambos espacios de estos periódicos no sobrepasan las diez páginas. Cabe destacar que en los últimos años se dedica especial atención a la producción escénica nacional en la coyuntura, en especial en temporadas de teatro y muestras nacionales e internacionales, y a galardones. En esto ha influido, notablemente, la labor de difusión que realiza el Teatro Luis Poma, cuya temporada tiene presencia en la mayoría de medios privados. Además, la Secretaría de Cultura de la Presidencia aparece, con cierta frecuencia, en los eventos culturales que dedica a las artes escénicas. También, el papel del recurso humano activo en las artes escénicas que destaca en el extranjero es cubierto por la prensa escrita nacional (impresa y digital).

Suplementos

Los periódicos nacionales también se valen de suplementos publicados eventualmente con un enfoque específico. Por ejemplo, las revistas “Séptimo sentido” de *La Prensa Gráfica* y “D7” de *El Diario de Hoy* dedican, en algunos números, espacios de mayor extensión a las artes escénicas mediante entrevistas a actores, directores u otras personas destacadas en teatro; o bien a través de artículos que profundizan en alguna situación del arte en general. Por otro lado, el “Suplemento 3000” del *Diario CoLatino*, especializado en la difusión literaria, dedica, a veces, estudios sobre el teatro o cubre eventos de las artes escénicas vinculados con la literatura.

Radio y televisión

La única radio de frecuencia moderada que cuenta con un espacio exclusivo para las artes escénicas es Radio Clásica 103.3 FM, cuyo programa “En Escena” se transmite a nivel nacional los viernes a las 6:30 p. m. y domingos a las 11:30 a. m. El espacio está dirigido por Roberto Salomón, director artístico del Teatro Luis Poma, y cubre entrevistas a personas destacadas del teatro salvadoreño. Radio Clásica es la única emisora cultural en el país; el programa “En Escena” llena un vacío de difusión indiscutible en las artes escénicas. El espacio es administrado bajo el criterio del conductor; esto lo vuelve un espacio en el que, claramente, difunde su pensamiento y criterio teatral.

La televisión estatal es otro espacio importante en la difusión mediática del teatro en El Salvador. Canal 10 de Televisión Nacional es un canal de propiedad del Estado, administrado por la Secretaría de Cultura de la Presidencia y adscrito al MINED. Por lo general, su programación es exclusivamente educativa y cultural, y presenta franjas de corte pedagógico, investigativo, científico y de producción nacional. Dedicó un programa en especial a las artes escénicas llamado “Escenario”. Se transmite los domingos a las 7:00 p. m. y es conducido por Amílcar Durán.

Publicidad, afiches y boletines

El afiche es el medio de difusión por excelencia para un espectáculo escénico. La forma más utilizada de publicitar una obra de teatro es diseñar afiches con la información básica de la presentación y colocarlo en las carteleras de teatro o difundirlo estratégicamente. Las compañías de teatro siempre lanzan sus espectáculos junto a un diseño concreto de afiche. Existen otras técnicas que difunden más información de los espectáculos en el momento de su presentación, como los programas de mano, volantes, trípticos o postales. Aunque el material impreso de un espectáculo escénico tiene la ventaja de ser duradero, la difusión a través de afiches, programas de mano o volantes es una técnica que en su práctica se vuelve coyuntural. Un afiche se utiliza con un tiempo prudencial antes de la presentación y luego deja de tener utilidad. Esto se debe a la misma cualidad efímera del hecho escénico. En El Salvador los espectáculos en vivo permanecen en escena un máximo de tres semanas y eso impide el óptimo aprovechamiento de los recursos impresos de difusión.

128

Redes sociales

En los últimos años, las redes sociales se han convertido en una herramienta idónea para la difusión de todo tipo de espacio escénico. La mayoría de compañías de teatro posee una cuenta en al menos una red social en la que exponen, con frecuencia, sus actividades, sus resultados, sus fotografías o su calendarización. La forma de pensamiento con respecto al teatro y su marca en la producción escénica es más evidente en las redes sociales por ser estas un espacio que acumula la actividad en público y la labor de las compañías de teatro en el país.

RECURSOS ECONÓMICOS

Los medios de comunicación privados funcionan como una empresa autosostenible y sus principales ingresos provienen de la publicidad comercial, razón por la cual la sección correspondiente a la cultura no cobrará más interés del convenido para los dueños de los medios más grandes. Los espacios destinados al arte y la cultura no pueden ampliarse por no representar los intereses de grupos comerciales influyentes. La prensa escrita mantendrá siempre su franja cultural y artística con algunas variaciones, dependiendo de su viabilidad y del manejo de la información que caracterice al medio. La televisión nacional (Canal 10) —único espacio de difusión sostenido por el Estado— cumple con su misión de contribuir al desarrollo del arte y la cultura con toda su programación, y su compromiso con las artes escénicas es sostenido mediante su programa “Escenario”. Radio Clásica es la única emisora radial que ha establecido un firme compromiso con la cultura y el arte a través de su programa “En Escena”.

Las compañías de teatro incluyen en su presupuesto por cada montaje el diseño, la impresión y los costos de otros mecanismos de difusión de sus afiches, volantes y boletines. Es imposible definir cuánto es el monto de inversión únicamente para la difusión de las propuestas escénicas, porque es una labor autofinanciada y es en sí misma una tarea que intenta reducir los costos y optimizar los recursos. Esta es la principal causa por la que se confía en la facilidad de propagación en las redes sociales; y las compañías se inclinan a difundirse a sí mismas a través de ellas.

RECURSOS HUMANOS

En El Salvador el periodismo cultural existe en la medida que un periodista de profesión se incline a la labor de difusión, crítica, cobertura y análisis de hechos artísticos y culturales de la realidad nacional. Sin embargo, no existe una óptica formal de periodismo cultural aplicado a las artes escénicas. Hay personas, en concreto, que se dedican a la apreciación y el comentario de la obra de arte en general: pintura, escultura, libro, ópera y teatro; estas desempeñan cargos en medios de comunicación de cualquier índole y redactan espacios exclusivos a las artes.

La presencia de buenos críticos, reporteros o periodistas en el área de arte y cultura genera una problemática que pone en evidencia el interés público por

el desarrollo de las artes en el país: el movimiento estratégico de personas destacadas en el área de cultura hacia otras de mayor incidencia dentro del medio. Es decir, los dueños de los medios de comunicación no convienen la permanencia de periodistas destacados en la difusión del arte y la cultura durante mucho tiempo. Si las personas se desenvuelven con éxito en un área tan “poco valorada” como esta, son transferidas a áreas más “importantes” como “Nacionales” o “Empresarial”. Este “derecho de piso” es, institucionalmente, el principal problema de la difusión periodística de las artes en general.

En los últimos años han destacado periodistas atraídos con especial devoción por las artes escénicas. En sus espacios de trabajo o en espacios personales de comunicación, han trabajado el análisis, la crítica, el comentario, el reportaje, la entrevista y la cobertura de obras de teatro en todas sus magnitudes. La casi decena de periodistas cuya labor vale la pena destacar hizo posible su criterio artístico más en los medios digitales que en los impresos. Después de las obras, dedicaban un artículo para expresar sus apreciaciones y, así, fueron ganando un nombre en la crítica a nivel nacional.

130

Otro espacio de gran importancia en la difusión es la fotografía. Los fotógrafos han hecho un gran trabajo de difusión al asumir un compromiso personal con las temporadas, muestras y otros eventos de teatro. Carecen de una institución formal que los contrate y no invierten recursos económicos. Toman sesiones de fotografía teatral para difundir, a su vez, su desempeño como fotógrafos. Esto les ha permitido el acogimiento de la comunidad teatral y su activa participación en las actividades del gremio. Son también casi una decena de fotógrafos cuya firma es fácilmente identificable y sobresalen por dejar registro de toda la actividad escénica del país.

6. ACCESO Y CONSUMO



131

Jaime Ruano y Patricia Rodríguez en *Pinocho* de Carlo Collodi. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2007.

Fotografía de Mauro Arias. San Salvador, Colección Teatro Luis Poma



Regina Cañas, Naara Salomón, Patricia Rodríguez y Antonio Lemus Simún en *El Rey Lear* de William Shakespeare. Roberto Salomón, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2008.
Fotografía de Carlos H. Bruch. San Salvador. Colección Teatro Luis Poma



Maybel Molina y Ana María Sorto en *Decameron* de Boccaccio. César Pineda, dir. Teatro Luis Poma, San Salvador, 2008.
Fotografía de Mauro Arias. San Salvador, Colección Teatro Luis Poma

INFRAESTRUCTURA E INSTITUCIONALIDAD

El consumo de las artes escénicas podría entenderse como una dinámica de negocio en la que entidades interesadas garantizan las condiciones para una presentación de una obra de teatro y convienen una forma de remuneración de todas las partes involucradas. Esta dinámica es flexible y depende de diversos factores: el recurso físico o espacio donde se llevará a cabo la presentación, el público y la forma que tiene este de acceder al evento, las compañías de teatro y los agentes externos interesados, si los hay. Además, existe otra variable para definir el acceso y el consumo de las obras de teatro: la circunstancia.

El espacio

El Estado ofrece un circuito de espacios físicos patrimoniales aptos para las representaciones escénicas. Estos espacios están a la disposición de quien posea la capacidad económica de pagar el alquiler, según las tarifas de cada uno de ellos (ver cuadro 22). Los agentes o entidades interesadas se categorizan según su origen (nacionales o internacionales) y el público al que se dirigen (estudiantil, general, fines comerciales, instituciones estatales).

Aunque el tarifario oficial de la Secretaría de Cultura de la Presidencia sea para todo tipo de eventos, las compañías de teatro acuden a estos espacios para presentar sus montajes y mantienen un precio de entrada calculado entre la capacidad de personas, la inversión y el precio por función, entre otros.

CUADRO 22.
TARIFARIO OFICIAL DE ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN

TARIFARIO DEL TEATRO NACIONAL DE SAN SALVADOR		
Descripción	Precios US\$	
	Artistas	
	Nacionales	Internacionales
Uso de gran sala para eventos, por día		
A público estudiantil	150	200
A público en general	200	200
Con fines comerciales	1,500	2,500
Instituciones o corporaciones estatales, diplomáticas, consulares y organismos internaciones acreditados	150	150
Uso de Pequeña sala para eventos, por día		
A público estudiantil	30	60
A público en general	40	60
Con fines comerciales	200	300
Instituciones o corporaciones estatales, diplomáticas, consulares y organismos internaciones acreditados	30	30
TARIFARIO DEL TEATRO DE SANTA ANA		
Descripción	Precios US\$	
	Artistas	
	Nacionales	Internacionales
Uso de gran sala para eventos, por día		
A público estudiantil y público en general	100	200
Con fines comerciales	500	1,000
Instituciones o corporaciones estatales, diplomáticas, consulares y organismos internaciones acreditados	50	100

TARIFARIO DEL TEATRO NACIONAL "FRANCISCO GAVIDIA", SAN MIGUEL		
Descripción	Precios US\$	
	Artistas	
	Nacionales	Internacionales
Uso de gran sala para eventos, por día		
A público estudiantil y público en general	50	100
Con fines comerciales	500	1,000
Instituciones o corporaciones estatales, diplomáticas, consulares y organismos internacionales acreditados	50	75

Fuente: Elaboración propia con base en información disponible en línea

El público

135

Estudiar al público bajo un comportamiento colectivo y predecible es tarea difícil. La sociedad salvadoreña ha manifestado ser excelente consumidora de presentaciones escénicas en distintas ocasiones y espacios. Al mismo tiempo, la inasistencia y la poca receptividad en algunas presentaciones pone en evidencia otras cualidades y exigencias del público. Se puede hablar de la consolidación de un público para ciertos espacios y compañías, temporadas o festivales.

Las compañías de teatro deben tomar en cuenta muchos aspectos del público antes de decidir presentar una obra de teatro en un lugar y un momento determinados. Los factores que se deben tomar en cuenta no son precisamente si el público prefiere una comedia a un drama, o si hay más público adulto que juvenil, sino más bien la accesibilidad en cuanto a hora y lugar del evento.

El público debe sentir que se le está facilitando el hecho de asistir a una presentación de teatro. El lugar debe estar en un perímetro cercano a su lugar de residencia o sin dificultades en las vías de acceso. La hora y el día también son un factor crucial: si es en hora de mucho tráfico, de noche o de día; o bien en horas que beneficien a personas con vehículo propio (si es así, el parqueo es otro factor)

o personas que utilizan transporte público. Las presentaciones de teatro a nivel nacional tienden a llevarse a cabo en los siguientes horarios:

- a) Presentaciones familiares, infantiles o estudiantiles 10:00 a. m.
- b) Presentaciones vespertinas 5:30 p. m.; 6:30 p. m.
- c) Presentaciones nocturnas 7:00 p. m.; 8:00 p. m.
- d) Presentaciones los fines de semana 3:00 p. m.; 4:00 p. m.; 5:00 p. m.

Las compañías

También las compañías de teatro se distinguen por cierta dinámica de ofrecer sus espectáculos escénicos. Algunas compañías tienen un único y fijo espacio de presentación, como la Compañía de Teatro Hamlet, que monta todas sus obras en el auditorio del Centro Español, o la compañía Tiempos Nuevos Teatro, que se presenta en San Antonio Los Ranchos y zonas aledañas en Chalatenango (a menos que sea invitada a otros espacios en la capital). Hay compañías que deciden realizar una especie de “gira” por todos los espacios escénicos disponibles y a su alcance, a nivel nacional. Otras evalúan más factores antes de aceptar presentarse en algún lugar en específico, por ejemplo, si se trata de una producción de gran magnitud que cuenta con un gran aparataje de escenografía y un número considerable de actores y actrices, debe evaluar si el espacio cumple con las condiciones necesarias. Es preciso reconocer que la relación entre todos estos factores es la que genera la dinámica de acceso de los espectáculos escénicos al público en general.

136

Agentes externos interesados

Existen otras entidades que, en ocasiones y con fines claros, acuden a los servicios escénicos que prestan las compañías de teatro profesional y garantizan todas las condiciones para que se presenten en el lugar y la hora convenida de acuerdo a sus intereses. Por ejemplo, la embajada de cualquier país en El Salvador puede pagar un número específico de presentaciones de cierta obra de teatro para que se presente en el marco de algún proyecto de incidencia o conmemoración, en el lugar y la hora más adecuada según la embajada.

RECURSOS ECONÓMICOS

Costos

Se parte del principio de que todo trabajo escénico merece una justa remuneración. Las compañías de teatro buscan presentarse en espacios que les permitan recuperar la inversión en la producción y acumular un porcentaje para remunerar a todas las partes involucradas. La dinámica de remuneración es igual de compleja, cuenta con otras posibilidades como las de tratarse de una presentación gratuita para el público o con un valor unitario por entrada. Esta dinámica se entiende mejor si se estudian las siguientes circunstancias en las que se puede presentar una obra de teatro.

Temporadas

Las temporadas son un conjunto de obras de teatro de diferentes compañías y casas productoras que se presentan en un único lugar y de manera continua y organizada. El mejor ejemplo de temporada permanente desde 2003 es el Teatro Luis Poma, que gestiona y organiza una temporada de duración definida, donde cada obra cuenta con un número específico de funciones y ya se ha establecido una forma de remuneración por porcentajes para cada una de las partes involucradas.

137

Muestras y festivales

Las muestras y los festivales son organizados por diferentes asociaciones y personas que se proponen, con cierta frecuencia, formar una oferta preparada de obras de teatro de compañías de distinta índole (nacional, internacional) con temáticas o estéticas comunes, en el marco de algún evento o actividad conmemorativa y que funciona con fondos de diferentes entidades (Estado, cooperación internacional, empresa privada). El mejor ejemplo es la Muestra Nacional de Teatro que organiza la Secretaría de Cultura de la Presidencia, el Festival Internacional “Creatividad sin fronteras” (organizado por la Asociación de Arte Dramático) y el Festival Internacional de Teatro Infantil (FITI). Ambas circunstancias poseen una dinámica de remuneración convenida y también un tarifario definido para el acceso al público.

Asociación de Artistas de Teatro en El Salvador (ARTTES)

La Asociación de Artistas de Teatro en El Salvador (ARTTES) es la gremial de las artes escénicas. También gestiona presentaciones de teatro, en especial en marzo, el mes mundial del teatro. Organiza un repertorio de obras y los lugares, horas y tarifas para presentarse. Ciertas compañías de teatro dependen de este tipo de gestión para ofrecer sus espectáculos escénicos al público, por motivos de sostenibilidad económica, entre otros.

Alcaldía Municipal de San Salvador

Esta nueva circunstancia entró en vigencia el año 2011 con la celebración del Bicentenario del Primer Grito de Independencia de Centroamérica y pasó a ser un referente de la gestión artística de la Alcaldía Municipal de San Salvador por propiciar un espacio completamente gratuito y accesible para la presentación de espectáculos escénicos de todo tipo. Los viernes en el Teatro Municipal de Cámara “Roque Dalton” y los sábados en el Teatro Luis Poma se organizan presentaciones de obras teatrales una vez al mes. La dinámica se volvió permanente al evaluar los resultados positivos en el público, por ser de gran acceso y consumo para la población capitalina. Dejó de funcionar a inicios del 2013.

138

Secretaría de Cultura de la Presidencia

Posee un directorio que, levemente, engloba la producción escénica independiente en el país, y al que acude, de forma esporádica, para gestionar presentaciones de obras de teatro pagadas por el Estado y con las condiciones que este convenga. Las compañías de teatro prestan sus servicios para llevar espectáculos escénicos a todo el país en espacios informales como comunidades, canchas, centros escolares y plazas, en el marco de alguna actividad específica o para la agenda cultural, en coordinación con alguna Casa de la Cultura de la Dirección Nacional de Espacios para el Desarrollo.

Autogestión

Este es, en última instancia, el método que utilizan algunas compañías de teatro para ofrecer sus producciones escénicas en los espacios que ellos mismos convengan y bajo las condiciones, tarifas de acceso y horas que se adecúen a las necesidades del colectivo y del montaje. Las compañías alquilan el espacio donde se presentan, difunden el evento y crean su propia dinámica de remuneración.

Agentes externos

Los agentes externos que poseen las capacidades de contratar los servicios de una compañía de teatro pueden pagar un número de presentaciones de cierta obra de teatro para los usos que crean necesarios y con un objetivo específico. Por ejemplo, el Centro Cultural de España pagó las primeras funciones del montaje y parte del proceso de producción de una obra de la compañía de teatro Moby Dick en el marco del Bicentenario del Primer Grito de Independencia de Centroamérica y el Día de la Raza (S. Nogales, comunicación personal, 24 de septiembre de 2011). Las entidades convienen una forma específica de remuneración y, generalmente, acuden a las compañías para ofrecer una obra de teatro gratis a la población.

La tendencia de precio unitario de entrada para una presentación de una obra de teatro en El Salvador es la que se muestra en el cuadro 23.

CUADRO 23.
BASE DE DATOS: COSTOS DE ADMISIÓN

Espacio	Admisión general US\$	Admisión p/ estudiante US\$	Admisión especial US\$
Teatro Nacional	5.00	3.00	1.00
Teatro de Santa Ana	3.00	1.00	1.00
Teatro de San Miguel	3.00	1.00	1.00
Teatro Luis Poma	5.00	3.00	—
Auditórium FEPADE	8.00	—	—
Teatro Presidente	8.00	—	—
La Luna Casa y Arte	4.00	—	—

Fuente: Elaboración propia.

La admisión “especial” es en caso de muestras nacionales, festivales, eventos especiales y patrocinios. Las tarifas varían. Las compañías de teatro extranjeras tienden a duplicar el valor de la entrada. Algunos espacios tienen tarifas únicas por ser de tipo privado o independiente.

Teatro universitario y de encargo didáctico

El teatro universitario, por ser parte de la incidencia y proyección social universitaria es, en su mayoría, un servicio gratuito prestado a la comunidad educativa o a otros proyectos fuera del área universitaria, motivo por el cual no existe una dinámica de remuneración, ni recuperación de la inversión ni tarifario para el público.

De igual manera sucede con el teatro de encargo didáctico, un servicio utilizado para incidir, contribuir al desarrollo, mejorar las condiciones o aportar al trabajo en alguna problemática social específica. Estos proyectos poseen una dinámica peculiar de acceso y consumo: son las obras de teatro las que llegan a las comunidades afectadas, garantizándoles el acceso y el consumo para obtener resultados positivos.

La cooperación internacional es la que sostiene económicamente todos los proyectos comunitarios de encargo didáctico. Algunos organismos invierten hasta US\$40,000 anuales para llevar una plataforma de arte para la comunidad en zonas del país previamente estudiadas (Córdova, 2011a, 2011b). Las asociaciones que diseñan las plataformas y los proyectos de teatro comunitario o de encargo didáctico firman contratos legales en los que se comprometen a un número de presentaciones, talleres, rutas y otras formas de trabajo artístico de incidencia social, y crean una dinámica para sostener costos de transporte, alimentación, producción y otros aspectos de la remuneración de las personas involucradas.

RECURSOS HUMANOS



Mercy Flores (en primer plano), teatro de calle. Paseo El Carmen, Santa Tecla, 2012.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.

141



Alfredo García en *Toros* de Aitor Mazo y Patxo Telleria. Omar Renderos, dir. Teatro Nacional de San Salvador, 2012.
Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.



Elenco de Teatro UES en *Lilith* de Mario Jaime, dir, Cine-Teatro Universidad de El Salvador, 2012. Fotografía de René Figueroa A. San Salvador, Colección del autor.

La oferta de obras de teatro profesional en el país es peculiar debido al diverso espectro de temáticas y estéticas que trabajan las compañías de teatro. Cada compañía de teatro, casa productora u otra forma de producción escénica tiene muy caracterizada su calidad en escena; esto significa que el público en general se enfrenta a una gama de producciones escénicas distintas y variadas. Se puede estudiar, a partir de esto, la capacidad del público para acceder intelectualmente a las obras de teatro.

Se llamará “público general” a todo tipo de personas (sin importar su nivel académico, profesión, sexo, edad o intereses) que frecuentan los espacios de representación de espectáculos escénicos y consumen obras de teatro. Ya se mencionó que los eventos que cumplen condiciones más accesibles para el público en cuanto a hora y lugar tienen más posibilidades de éxito. Sin embargo, al referirse a consumo “intelectual” de obras de teatro, se pueden considerar otros factores como la *distinción/exclusividad* hacia cierto tipo de obras de teatro (comedias o dramas). El público también puede distinguir entre obras clásicas o contemporáneas de autores extranjeros o nacionales, y así preferirlas o rechazarlas.

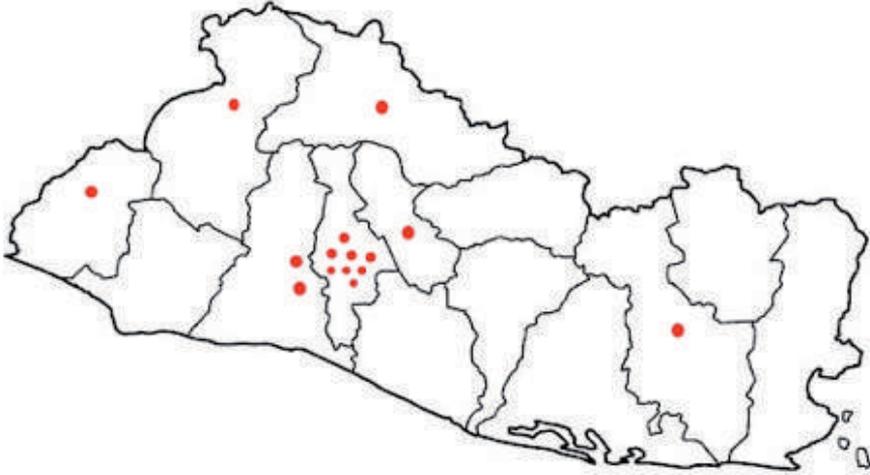
Existe, por otro lado, la *preferencia* a compañías de teatro en específico, cuya temática o estética atrae más público general que otras. La preferencia también puede darse a espacios de representación donde el público se siente más cómodo o considera más cerca de cumplir las condiciones necesarias. Se reconoce que el público general consume obras de teatro que cuentan con mayor difusión en los medios masivos de comunicación o con una recomendación confiable y cercana de la calidad del espectáculo.

La última característica del público general puede ser *económica*, pues se podrían comparar las reacciones del público ante un espectáculo completamente gratuito y uno con precio de entrada considerablemente alejado de sus posibilidades; o si la hora y el lugar les facilita o les implica otros gastos como transporte y alimentación.

Otro tipo de espectador es el “público artístico” cuya *capacidad intelectual* se asocia más al carácter artístico y crítico del espectáculo. El público artístico no solo “disfruta” de la obra de teatro, como lo hace el público en general, sino evalúa, desde su experiencia escénica, la calidad del montaje. El público artístico no siempre emite juicios y críticas de lo que ve, pero sí es más notable su presencia en todo tipo de espectáculos, sin distinción ni exclusividad, sin preferencias ni limitaciones. Este público se conforma por todos los artistas involucrados, de alguna forma, en la producción o formación escénica, y por las demás personas atraídas por el arte, con un conocimiento mayor de la situación del teatro en el país y del arte en general. El público artístico se conoce con facilidad y es de los principales consumidores de obras de teatro en El Salvador.

La capacidad de acceder “físicamente” a las obras de teatro es otra forma de analizar el consumo. Se habló ya de las condiciones necesarias para que el público asista a un evento escénico y de la cantidad de variables que garantizan el éxito o el fracaso de un espectáculo. Sin embargo, se debe reconocer que el público que consume obras de teatro posee características limitadas que le permiten asistir a un espacio de representación a una hora determinada.

Por ejemplo, es evidente que la asistencia a un evento escénico está influenciada directamente por el rango de cobertura geográfica del espacio de representación. Cada uno de los espacios de representación en el país funciona para sus zonas aledañas; la mayoría de ellos está en San Salvador (nueve espacios en la zona metropolitana para las artes escénicas), y en el interior del país, solo seis

CUADRO 24.**ACCESO A ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN EN EL SALVADOR**

144

Ahuachapán

- Teatro de las Artes, Ahuachapán

Santa Ana

- Teatro de Santa Ana, Santa Ana

Chalatenango

- Teatro Cayaguanca, Chalatenango

La Libertad

- Auditorium FEPAD, Antiguo Cuscatlán
- Auditorio Ignacio Ellacuría (Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”), Antiguo Cuscatlán.
- Salón de Teatro Matías (Universidad Dr. José Matías Delgado), Antiguo Cuscatlán

San Salvador

- Teatro Nacional de San Salvador
- Teatro Luis Poma
- Teatro Municipal de Cámara “Roque Dalton”
- La Luna Casa y Arte (cerrado en 2012)
- La Casa Tomada, Centro Cultura de España en El Salvador (CCESV)
- Magna C (Universidad Don Bosco)
- Auditorio (Universidad de El Salvador)

Cuscatlán

- Teatro de las Ruinas, Suchitoto

San Miguel

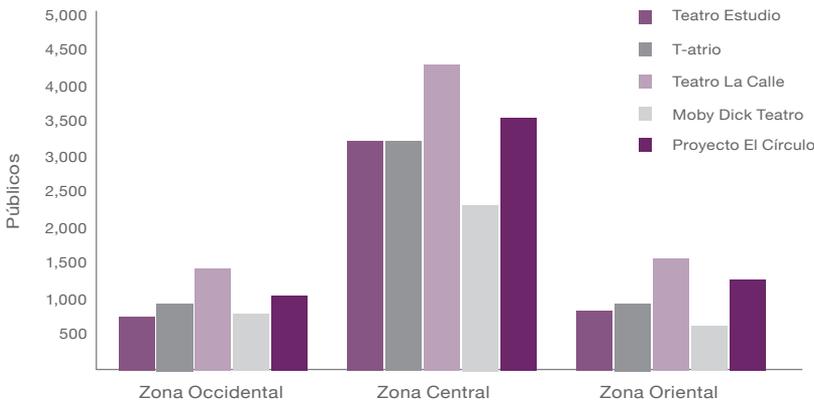
- Teatro Nacional de San Miguel, San Miguel

Fuente: Elaboración propia.

departamentos más cuentan con un espacio de representación adecuado: La Libertad, Ahuachapán, Santa Ana, San Miguel, Cuscatlán y Chalatenango. Sin embargo, los tres espacios ubicados en el departamento de La Libertad, en realidad forman parte de los espacios de la zona metropolitana de San Salvador. La incidencia de las artes escénicas o la producción profesional de obras de teatro puede llegar a siete de los catorce departamentos. Los demás cuentan con la presencia de teatro comunitario o de encargo didáctico en espacios informales y con otras funciones.

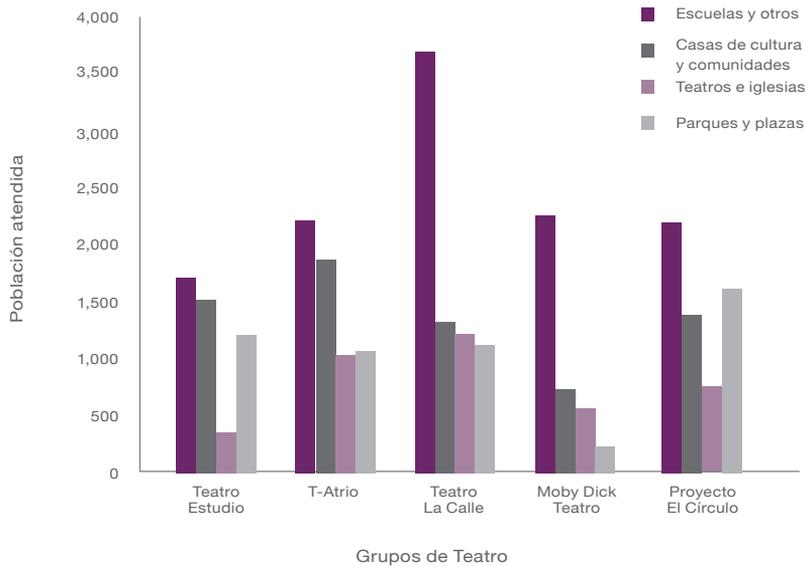
Con respecto a los alcances y la descentralización de los espectáculos teatrales en El Salvador, En El desarrollo de las artes escénicas en El Salvador y el papel estratégico de la cooperación internacional (Rivas Platero, 2004) se identifican los públicos atendidos por zona en las temporadas realizadas en 2003 (ver cuadros 25 y 26).

CUADRO 25.
PÚBLICOS ATENDIDOS SEGÚN ZONAS
Y COMPAÑÍAS DE TEATRO (2003)



Fuente: Material proporcionado por Tatiana de la Ossa, 2014

CUADRO 26.
PÚBLICOS ATENDIDOS SEGÚN COMPAÑÍA DE TEATRO EN 2003



7. PRESERVACIÓN

La preservación de las artes escénicas es un tema tan poco tratado y de poca prioridad para los involucrados que, en la investigación, resulta tarea casi imposible identificar fuentes que conserven, en algún formato, la producción escénica de El Salvador de épocas pasadas. En la actualidad, se conoce muy poco de personas que mantengan una colección formal de vestigios escénicos. La preservación en las artes escénicas se resume en colecciones de fotografías, afiches y seguimientos de prensa. Sin embargo, son colecciones personales, no dispuestas a la apreciación pública. Si la preservación implica algún tipo de inversión (que se desconoce), dificulta la posibilidad de dar acceso al público a la evidencia de la producción escénica actual o de otra época determinada.

147

El Teatro Nacional de San Salvador y demás teatros patrimoniales tienen un archivo donde se guarda información impresa de temporadas, afiches, documentos varios y fotografías, sin administración formal. No está abierto al público ni está organizado de alguna forma. Por otro lado, el Teatro Luis Poma cuenta con una vasta colección de fotografías, seguimientos de prensa, afiches y documentos varios, bajo el cuidado de su Director artístico. Por tratarse de documentos delicados e importantes, no están accesibles al público. Los elementos de escenografía y vestuario son fácilmente reutilizables, poco se acostumbra conservarlos,

y si alguna compañía lo hace, no es por mucho tiempo debido a la falta de espacio y porque implica una serie de cuidados especiales para que los materiales no se deterioren.

No existe, en ningún museo o espacio alternativo de muestra artística, una colección permanente de vestigios, evidencias u otros elementos de la producción escénica. No obstante, en algunos espacios de representación, se suele instalar colecciones no permanentes del trabajo de compañías de teatro o de fotografías de obras de teatro. Destacan, por ejemplo, la colección fotográfica “Re-teatros” de René Figueroa, además de la colección de vestuario, utilería, afiches y fotografías de Moby Dick Teatro y La Bocha Teatro, con motivo de su décimo aniversario en las instalaciones del Teatro Luis Poma. Así, en ocasiones, otras compañías de teatro exponen su material en espacios y situaciones específicas.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Cañénguez, D. (2011). *Área de Teatro Centro Cultural Universitario UCA*. Material para prensa y relaciones públicas. Archivo de Dinora Cañénguez, Teatro del Centro Cultural Universitario de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, Antiguo Cuscatlán.
- Cayaguanca: De cine a teatro. (s. f.). *ChalatenangoSV.com*. Recuperado de <http://www.chalatenangosv.com/cayaguanca-de-cine-a-teatro>
- Cea, J. R. (1993). *Teatro en y de una comarca centroamericana* (1ª ed.). San Salvador: Canoa Editores.
- Córdova, A. (2011a). Marco *legal del proyecto entre ONE DROP-ADD-ESCÉNICA*. Carpeta con manuscritos inéditos varios. Archivo de Asociación Escénica, San Salvador.
- Córdova, A. (2011b). *Marco legal del proyecto entre OXFAM-ESCÉNICA*. Carpeta con manuscritos inéditos varios. Archivo de Asociación Escénica, San Salvador.
- De la Ossa, T. (2000). *Proyecto Escuelas de Teatro Fase I y Fase II*. Manuscrito inédito. Archivo de Centro Nacional de Artes (CENAR), San Salvador.
- De la Ossa, T. (2013). *Proyecto Creación de la Compañía Nacional de Teatro de la Dirección Nacional de Artes*. Manuscrito inédito. Archivo de Dirección Nacional de Artes, Secretaría de Cultura de la Presidencia, San Salvador.
- De la Ossa, T. (2014). *Plan de Coproducciones Teatrales para el Fomento del Arte Escénico Nacional*. Manuscrito inédito. Archivo de Dirección Nacional de Artes, Secretaría de Cultura de la Presidencia, San Salvador.
- De la Ossa, T. (2014). *Fondo de apoyo a las artes escénicas (FASES)*. Manuscrito inédito. Archivo de Dirección Nacional de Artes, Secretaría de Cultura de la Presidencia, San Salvador.
- Dirección de Cultura, Ministerio de Educación. (1973). *Bachillerato en Artes* (1a. ed.). San Salvador: Dirección de Publicaciones.
- Hernández, A. (15 de noviembre de 2008). El teatro en El Salvador. De la idea de Formación al hecho activo de la enseñanza I. *Suplemento Cultural 3000, Diario CoLatino*, 976.

- Hernández, A. (22 de noviembre de 2008). El teatro en El Salvador. De la idea de Formación al hecho activo de la enseñanza II. *Suplemento Cultural 3000, Diario CoLatino*, 977.
- Hernández, A. (2012). *Programa de formación: Plan de estudios Escuela Experimental en Artes Escénicas UTEC-MINED*. Manuscrito inédito. Archivo personal de Aquiles Hernández.
- Mendoza Alberto, R. (2007). *El teatro necesario* (1ª ed.). San Salvador: Ediciones Venado del Bosque.
- Reyes, S. (1999). *Reconstrucción poética de la cosmovisión náhuatl en las obras “Los Nietos del Jaguar” y “Yulcuicat” (versos) de Pedro Geoffroy Rivas* (Tesis de grado, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, Antiguo Cuscatlán, El Salvador).
- Rivas Platero, W. (2004). *El desarrollo de las artes escénicas en El Salvador y el papel estratégico de la cooperación internacional*. Manuscrito inédito. Archivo de Tatiana de la Ossa.
- Secretaría de Cultura de la Presidencia. (Julio de 2011). *Informe de Rendición de Cuentas. Junio 2010-Mayo 2011*. Recuperado de: <http://www.cultura.gob.sv/novedades/descargas/documentos.html>
- Secretaría de Cultura de la Presidencia. (2011). *Plan Operativo Anual*. Recuperado de <http://www.cultura.gob.sv/novedades/descargas/documentos.html>
- Secretaría de Cultura de la Presidencia (s. f.a). *Teatro Nacional “Francisco Gavidia” de San Miguel*. Recuperado de <http://cultura.presidencia.gob.sv/institucion/estructura-organizativa/artes/coordinacion-de-artes-escenicas/teatros-nacionales/teatro-de-san-miguel.html>
- Secretaría de Cultura de la Presidencia. (s. f.b) *Teatro Nacional de San Salvador*. Recuperado de <http://www.cultura.presidencia.gob.sv/temas/teatros/teatro-nacional.html>
- Secretaría de Cultura de la Presidencia (s. f.c). *Teatro de Santa Ana*. Recuperado de <http://www.cultura.presidencia.gob.sv/temas/teatros/teatro-nacional-de-san-miguel.html>
- Talento*, 18. (Octubre de 2011). Boletín informativo de la Dirección Nacional de Formación en Artes, Secretaría de Cultura de la Presidencia. Recuperado de <http://www.cultura.gob.sv/novedades/descargas/boletines-institucionales/boletin-talento.html?start=20>.

Talento, 19. (Noviembre de 2011). Boletín informativo de la Dirección Nacional de Formación en Artes, Secretaría de Cultura de la Presidencia. Recuperado de <http://www.cultura.gob.sv/novedades/descargas/boletines-institucionales/boletin-talento.html?start=20>.

Talento, 20. (Diciembre de 2011). Boletín informativo de la Dirección Nacional de Formación en Artes, Secretaría de Cultura de la Presidencia. Recuperado de <http://www.cultura.gob.sv/novedades/descargas/boletines-institucionales/boletin-talento.html?start=20>

Tarifario SECULTURA. Carta (2011). Secretaría de Cultura de la Presidencia. Recuperado de <http://www.cultura.gob.sv/novedades/descargas/documentos.html>

Tiempos Nuevos Teatro. *Plan Estratégico 2010-2012; Proyecto POA área de educación teatro 2011.* Carpeta con documentos varios. Archivo de TNT, Chalatenango.

Velis, C. (2002). *Las artes escénicas salvadoreñas. Una historia de amor y de heroísmo* (1ª ed.). Santa Tecla: Clásicos Roxsil.

Entrevistas

Roberto Salomón. (Mayo de 2011). Director artístico del Teatro Luis Poma, productor y actor.

Filander Funes. (Julio de 2012). Director de la Escuela Arte del Actor C. Stanislavsky, actor y profesor de teatro.

Fernando Umaña. (Agosto de 2012). Director de la Asociación de Arte Dramático (AAD) y del Teatro Estudio de San Salvador (TESS), gestor cultural de la Red de Promotores Culturales de América Latina.

Tatiana de la Ossa. (Mayo y Junio de 2014). Directora Nacional de Artes, Secretaría de Cultura de la Presidencia.

Fichas de recopilación de datos elaboradas para este estudio con apoyo de las siguientes compañías de teatro y entidades:

- Compañías de teatro profesional independiente
 - Vivencias
 - Hamlet
 - Escuela Arte del Actor
 - Teatro Estudio San Salvador
 - Moby Dick Teatro
 - La Bocha Teatro
 - La Compañía de Teatro de Ariel Zuria
 - TIET
 - Grupo de Teatro Célula
 - Escena X Teatro
 - Los del Quinto Piso
 - Teatro de los Sin Vergüenza
 - Acento Escénica
 - Mujeres Creativas
 - Colectivo Cuatropatas
 - Oveja Negra Teatro
 - Teatro del Azoro

- Teatros universitarios
 - Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” (UCA)
 - Universidad Don Bosco
 - Universidad Dr. José Matías Delgado

- Teatro comunitario o de encargo didáctico
 - Escena X Teatro
 - Tiempos Nuevos Teatro
 - Asociación de Arte Dramático

ANEXOS

ANEXO 1.
PROPUESTA CURRICULAR DEL PROYECTO DE ESCUELAS DE TEATRO
CENAR 2000

Fuente: Tatiana de la Ossa, autora de la propuesta.

Carrera de Actuación y Representación Escénica

PRIMER AÑO	
PRIMER SEMESTRE	SEGUNDO SEMESTRE
CURSOS BÁSICOS	
Lenguaje (semestral)	
	Técnicas y métodos de investigación (semestral)
CURSOS TEATRALES	
Historia universal del arte (anual)	Historia universal del arte (anual)
Historia general del teatro (anual)	Historia general del teatro (anual)
	Títeres (semestral)
CURSOS ESPECÍFICOS DE LA CARRERA	
Actuación 1 (anual)	Actuación 1 (anual)
Expresión corporal 1 (anual)	Expresión corporal 1 (anual)
Expresión vocal 1 (anual)	Expresión vocal 1 (anual)
Actividad deportiva 1 (anual)	Actividad deportiva 1 (anual)
Danza (anual)	Danza (anual)

Carrera de Actuación y Representación Escénica

SEGUNDO AÑO	
PRIMER SEMESTRE	SEGUNDO SEMESTRE
CURSOS BÁSICOS	
Idioma (anual)	Idioma (anual)
Filosofía (semestral)	
CURSOS TEATRALES	
Historia del teatro latinoamericano (semestral)	
	Sociología (semestral)
Teoría teatral 1 (anual)	Teoría teatral 1 (anual)
	Historia de la indumentaria (semestral)
Maquillaje (anual)	Maquillaje (anual)
CURSOS ESPECÍFICOS DE LA CARRERA	
Actuación 2 (anual)	Actuación 2 (anual)
Expresión corporal 2 (anual)	Expresión corporal 2 (anual)
Expresión vocal 2 (anual)	Expresión vocal 2 (anual)
Actividad deportiva 2 (anual)	Actividad deportiva 2 (anual)
Música (anual)	Música (anual)

Carrera de Actuación y Representación Escénica

TERCER AÑO	
PRIMER SEMESTRE	SEGUNDO SEMESTRE
CURSOS TEATRALES	
Estética (semestral)	
Dramaturgia 1 (anual)	Dramaturgia 1 (anual)
Teoría teatral 2 (anual)	Teoría teatral 2 (anual)
Historia de la literatura dramática universal (anual)	Historia de la literatura dramática universal (anual)
Puesta 1 (anual)	Puesta 1 (anual)
	Producción 1 (semestral)
Historia de la iluminación (semestral)	
Historia de la escenografía (anual)	Historia de la escenografía (anual)
CURSOS ESPECÍFICOS DE LA CARRERA	
Taller de expresión escénica Montaje (anual)	Taller de expresión escénica Montaje (anual)
Expresión corporal 3 –entrenamiento físico: deporte, danza, clown, zancos u otro– (anual)	Expresión corporal 3 –entrenamiento físico: deporte, danza, clown, zancos u otro– (anual)

Carrera de Actuación y Representación Escénica

CUARTO AÑO	
PRIMER SEMESTRE	SEGUNDO SEMESTRE
CURSOS BÁSICOS	
Optativa 1 (semestral)	
CURSOS TEATRALES	
Dramaturgia 2 (anual)	Dramaturgia 2 (anual)
Teoría teatral 3 (anual)	Teoría teatral 3 (anual)
Seminario: teatro y antropología, el espectáculo humano (semestral)	
Producción 2 (semestral)	
	Publicidad (semestral)
CURSOS ESPECÍFICOS DE LA CARRERA	
	Taller: dramaturgia del actor - laboratorio teatral (semestral)
Taller de montajes 1: investigación actoral y escénica (anual)	Taller de montajes 1: investigación actoral y escénica (anual)
Taller de alternativas actorales 1: radio, T.V., cine y performance (semestral)	Taller de alternativas actorales 1: radio, T.V., cine y performance (semestral)
Expresión vocal 3: estilos (anual)	Expresión vocal 3: estilos (anual)
Expresión corporal 4 –entrenamiento físico: deporte, danza, clown, zancos u otro– (anual)	Expresión corporal 4 –entrenamiento físico: deporte, danza, clown, zancos u otro– (anual)

Carrera de Actuación y Representación Escénica

QUINTO AÑO	
PRIMER SEMESTRE	SEGUNDO SEMESTRE
CURSOS BÁSICOS	
Optativa 2 (semestral)	
CURSOS TEATRALES	
Sicología social (semestral)	Sicología del comportamiento humano (semestral)
	Crítica teatral (semestral)
Taller – seminario: Teatro y espectáculo en Centroamérica (semestral)	Taller – seminario: Teatro y espectáculo en El Salvador (semestral)
CURSOS ESPECÍFICOS DE LA CARRERA	
Taller de montajes 2: proyecto de graduación (anual)	Taller de montajes 2: proyecto de graduación (anual)
Taller de alternativas actorales 2: radio, T.V., cine y performance (semestral)	Taller de alternativas actorales 2: radio, T.V., cine y performance (semestral)
Expresión vocal 4 (anual)	Expresión vocal 4 (anual)
Expresión corporal 5 –entrenamiento físico: deporte, danza, clown, zancos u otro– (anual)	Expresión corporal 5 –entrenamiento físico: deporte, danza, clown, zancos u otro– (anual)

ANEXO 2.**CARTA DE FUNDACIÓN DE LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS DE TEATRO EN EL SALVADOR (ARTTES) (2006)**

SEÑOR DIRECTOR GENERAL DEL REGISTRO DE ASOCIACIONES Y FUNDACIONES SIN FINES DE LUCRO DEL MINISTERIO DE GOBERNACIÓN.

TATIANA EUGENIA DE LA OSSA OSEGUEDA, de cuarenta y seis años de edad, Director en Arte Dramático, de nacionalidad salvadoreña, del domicilio de San Salvador, a quien conozco, portadora de su Documento Único de Identidad número dos tres seis cero nueve siete cuatro-dos, con Número de Identificación Tributaria nueve mil seiscientos-once diez sesenta-ciento uno-cero, actuando en nombre y representación, en mi calidad de Presidente de la **ASOCIACIÓN DE ARTISTAS DEL TEATRO DE EL SALVADOR** a Usted con el debido respeto **PIDO**:

Que previo la calificación de la documentación que presento se apruebe los Estatutos y se reconozca la calidad de Persona Jurídica a la **ASOCIACIÓN DE ARTISTAS DEL TEATRO DE EL SALVADOR** y se inscriba en el Registro de Asociaciones y Fundaciones sin Fines de Lucro.

La Fundación que represento estará situada en las oficinas ubicadas en Avenida Olímpica Número tres mil setecientos veintisiete, Colonia Escalón de esta ciudad.

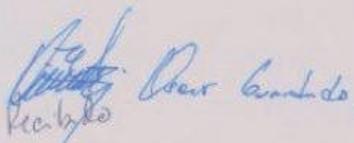
Adjunto los documentos siguientes:

- a) Dos testimonios de la Escritura Pública de constitución de la **ASOCIACIÓN DE ARTISTAS DEL TEATRO DE EL SALVADOR**, otorgada en esta ciudad a las ocho horas del día primero de septiembre de dos mil seis;
- b) Tres copias de los Estatutos de la **ASOCIACIÓN DE ARTISTAS DEL TEATRO DE EL SALVADOR** con separación de artículos;
- c) Nómina de las Personas que integran la **ASOCIACIÓN DE ARTISTAS DEL TEATRO DE EL SALVADOR**;

Señalo para oír notificaciones las oficinas ubicadas en la Cuarta Planta, Paseo General Escalón número tres mil setecientos de la Colonia Escalón de esta ciudad, y Alejandro Díaz Rodríguez y/o Manuel Antonio Rosales Chávez.

San Salvador, nueve de mayo de dos mil siete.

TATIANA EUGENIA DE LA OSSA OSEGUEDA



Recibido
Diaz Rodríguez

ANEXO 3.

TEMPORADAS DESARROLLADAS POR EL TEATRO LUIS POMA

PRIMERA TEMPORADA:

[18 grupos, 106 funciones, un festival y 14,113 espectadores]

Las prostitutas os precederán en el Reino de los Cielos de J. L. Martín Descalzo, Grupo Vivencias (Dorita de Ayala); *El Señor de los Ensueños* de Salarrué, Oyarkandal (Carlos Velis); *Diatriba de amor* de Gabriel García Márquez, TLP (Roberto Salomón); *La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa, TLP (Roberto Salomón); *La necesidad de ser polígamo*, Camaleón (Eugenio Acosta Rodríguez); *La mujer sola* de Franca Rame y Darío Fo (Isabel Dada); *La balada de Martín Requena* (Saúl Amaya); danza contemporánea (Humanum Tempore, Gema Dance y Fusiones); *La historia del huevo perdido*, Ocelot Teatro (José Amaya); *La burra de Suchitoto*, Teatrio (René Lovo); *Luminarias* de Emilio Carballido, Vivencias (Dorita de Ayala); *Matando horas* de Rodrigo García, Moby Dick (Santiago Nogales); *La pluma que araña el corazón de la vida* (Patricia Astrada); *400 ojos de agua* de Ricardo Lindo, Teatrio (René Lovo); *Mirandolina* de Goldoni, TESS (Fernando Umaña).

163

SEGUNDA TEMPORADA

[8 grupos, 49 funciones y 6,111 espectadores]

Por delante y por detrás de Michael Frayn, TLP (Roberto Salomón); *Tía Bubu, Tita y Lipe en el Reino de Epaminondas* de Ricardo Lindo (Juan Barrera); *Rosa de dos aromas* de Francisco Andrés Escobar, Vivencias (Dorita de Ayala); *El ciego y la tullida* de Darío Fo, TNT de Chalatenango (Julio Monge); *Vida de perro* de Santiago Paredes (Tatiana de la Ossa); *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, Asociación Lírica de El Salvador; *Jimmy Hendrix toca mientras cae la lluvia* de Carmen González Huguet (Carlos Velis); *Cena para dos* de Santiago Moncada, Vivencias (Dorita de Ayala).

TERCERA TEMPORADA

[7 grupos, 71 funciones, 2 festivales y 9,733 espectadores]

Un marido ideal de Óscar Wilde, TLP (Roberto Salomón); *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* de Gustavo Ott, Moby Dick (Santiago Nogales); *La otra estación* de Ánton Chéjov, La Bocha y Proyecto El Círculo (Tatiana de la Ossa); *El médico*

a *palos* de Moliere, TESS (Fernando Umaña); danza contemporánea (Eunice Pa-
yés y Sonia Franco).

CUARTA TEMPORADA

[8 grupos, un *happening*, 60 funciones y 6,703 espectadores]

Para conmemorar los 400 años del Quijote, una de las novedades de la cuarta temporada fue “Las veintitantas horas del Quijote”, una lectura continua de tres días de la obra de Miguel de Cervantes, inaugurada por la vicepresidenta de la República, Ana Vilma de Escobar.

Por delante y por detrás de Michael Frayn, TLP (Roberto Salomón); *El titiritero de Banfield* de Sergio Mercurio (dirigido por el autor); *Esta calle en la que vivo yo* de José Luis Ayala, Vivencias (Dorita de Ayala); *Érase una vez un rey* de ALEPH, TNT de Chalatenango (Julio Monge); *Aurora*, ópera rock original de Juan Fernando Fajardo y Carolina Olmedo con la Orquesta Sinfónica de El Salvador; *Dialogo sostenuto*, recital de Isabel Dada; *Tengamos el sexo en paz* de Darío Fo y Franca Rame, TNT de Chalatenango (Julio Monge); *El médico a palos* de Moliere, TESS (Fernando Umaña); *De la sal y la rosa* de Francisco Andrés Escobar, Vivencias (Dorita de Ayala); *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* de Gustavo Ott, Moby Dick (Santiago Nogales).

164

QUINTA TEMPORADA

[6 grupos, 52 funciones y 5,781 espectadores]

La gata sobre el tejado ardiente de Tennessee Williams, TLP (Roberto Salomón); conciertos de jazz de Joel Barraza y Chepito Paiz; *Íngrimo* de Salarrué, TESS (Fernando Umaña); *Criaturas*, Moby Dick (Santiago Nogales).

SEXTA TEMPORADA

[5 grupos, 29 funciones y 4,201 espectadores]

Lisistrata-La huelga del sexo de Aristófanes, TLP (Marianne de Pury); *El asesinato de Óscar Wilde* de Ricardo Lindo (Francisco Borja); Jazz latino (El Salvador Jazz); *Baby Boom en el paraíso* de Ana Istarú, TLP (Roberto Salomón); *El titiritero de Banfield* de y por Sergio Mercurio; *Muy abierta al monólogo* de y por Marta Saborío; *Como si fuera esta noche* de Gracia Morales, 50 al Sur.

SÉPTIMA TEMPORADA

[10 grupos, 43 funciones y 7,058 espectadores]

El diario de Ana Frank de Goodrich y Hacket, 50 al Sur (Jorge Hugo Carrillo); *Los monólogos de la vagina* de Eve Ensler (Marcia Saborío); *Ángel de la guarda* de Jorge Ávalos, TLP (Roberto Salomón); *Sabor a miel* de Shelagh Delaney, TLP (Roberto Salomón); *Petición de mano* de Antón Chéjov, Vivencias (Dorita de Ayala); *Petición de mano* de Antón Chéjov, La Bocha Teatro (Fernando Umaña); *Esta dichosa clase media* de Eugenio Acosta Rodríguez, Camaleón (Eugenio Acosta Rodríguez).

OCTAVA TEMPORADA

[7 grupos, 52 funciones y 7,531 espectadores]

Pinocho de Carlo Collodi, TLP (Roberto Salomón); *Los monólogos de la vagina* de Eve Ensler (Marci Saborío); *El diario de Ana Frank* de Goodrich y Hacket, 50 al Sur (Jorge Hugo Carrillo); *La marioneta malabarista*, Teatrío (René Lovo); *Criaturas*, Moby Dick Teatro (Santiago Nogales); *De Banfield a México*, *En camino* y *El titiritero de Banfield* de y por Sergio Mercurio; *Nuestra amante* de Álvaro Ahunchaín, La Bocha Teatro (Fernando Umaña).

165

NOVENA TEMPORADA

[6 grupos, 32 funciones y 5,189 espectadores]

Dolores... en la mayor de Silvia Barreiros (Gabriel Alvarez); *El jardín de los reyes*, Teatro de la Calle 24; *Tebas*, TESS (Fernando Umaña); *Gorditas* de Gustavo Ott, Moby Dick Teatro (Santiago Nogales).

DÉCIMA TEMPORADA

[83 funciones, 2 festivales, 9 grupos y 12,389 espectadores]

Por delante y por detrás de Michael Frayn, TLP (Roberto Salomón); *El rey Lear* de William Shakespeare, TLP (Roberto Salomón); *Los cuentos del Decamerón* de Boccaccio (César Pineda); *El coleccionista* de Jorgelina Cerritos, Los del Quinto Piso (Víctor Candray); *El matrimonio forzoso* de Moliere, TIET (Jennifer Valiente); *Lieders de ópera* (Joseph Karl Doetsch); *Ñaque* de José Sanchis Sinisterra (Leandro Sánchez); *Arritmia* de Leonel Giacometto, Vivencias (Dorita de Ayala); *El agua nuestra de cada día* de Carlos Velis, TESS (Fernando Umaña); *La lección* de Eugene Ionesco, La Bocha Teatro (Fernando Umaña).

TEMPORADA 2009**[105 funciones, 12 grupos y 16,192 espectadores]**

Tartufo de Moliere, TLP (Roberto Salomón); *El cavernícola* de Rob Becker, TLP (Roberto Salomón); *Juan Padan descubre América* de Darío Fo (Alberto García Sánchez); *Decamerón* de Boccaccio (César Pineda); *El secreto más terrible* de Eduardo Pavlovsky (René Lovo); *Vecinas* de Santiago Nogales, Moby Dick Teatro (Santiago Nogales); *Ñaque* de José Sánchis Sinisterra (Leandro Sánchez); *Lazarillo* versión de Ricardo Lindo (César Pineda); *La fiesta* de Spiro Scimone, La Bocha Teatro (Roberto Salomón); *lectura de Candidato* de José María Peralta Lagos; *La balada de Jimmy Rosa* de Jorge Ávalos (César Pineda); *Las prostitutas os precederán en el reino de los cielos*, Vivencias (Dorita de Ayala).

TEMPORADA 2010**[16 obras de teatro, 60 actores, 11,950 espectadores]**

El cavernícola de Rob Becker, TLP (Roberto Salomón); *El pájaro de la felicidad* de Carlo Gozzi, TLP (Roberto Salomón); *El ogrito*, Teatro de la Calle 24, Los Ángeles, California; *El jardinero y la oruga*, Theatre de la Samaritaine, Francia; *Viejos* de y por Sergio Mercurio; *Don Quijote de la Mancha*, Asociación Lírica de El Salvador (Eduardo Fuentes); *Los rieles* de y por Enrique Valencia; *La balada de Jimmy Rosa* de Jorge Ávalos (César Pineda); *Ángel de la guarda* de Jorge Ávalos, TLP (Roberto Salomón); *El rastro* de y por Enrique Valencia; *Última Calle Poniente* de Santiago Nogales, Moby Dick Teatro (Santiago Nogales); *Divertimento* de y por Jaime Ruano; *Réquiem por un malabarista* de y por Viktorio Godoy; *Respuestas para un menú* de Jorgelina Cerritos, Los del Quinto Piso (Victor Candray); *Tres viejos mares* de y por Arístides Vargas.

TEMPORADA 2011**[12 grupos, 92 funciones y 16,959 espectadores]**

El pájaro de la felicidad de Carlo Gozzi, TLP (Roberto Salomón); *Las Ofelias del mundo* de y por Eunice Payés; *Viejos y El titiritero de Banfield* de y por Sergio Mercurio; *Al otro lado del mar* de Jorgelina Cerritos, TLP (Roberto Salomón); *El avaro* de Moliere, TLP (Enrique Valencia); *El cavernícola* de Rob Becker, TLP (Roberto Salomón); *Closet, A puerta cerrada* de Jean-Paul Sartre, Escena X Teatro (César Pineda); *La isla de la pólvora negra* de Santiago Nogales, Moby

Dick Teatro (Santiago Nogales); *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, ESARTES Suchitoto (Tatiana de la Ossa); *Encarnación* de Mercedes Fariol, Teatro Vivencias (Dorita de Ayala); *Marx ha vuelto* de Howard Zinn, Teatro de los Sin Vergüenza (Leandro Sánchez).

TEMPORADA 2012

[16 grupos, 130 funciones y 26,869 espectadores]

Los melindres de Belisa de Lope de Vega, Moby Dick Teatro (Santiago Nogales); *Al otro lado del mar* de Jorgelina Cerritos, TLP (Roberto Salomón); *Por delante y por detrás* de Michael Frayn, TLP (Roberto Salomón); *Ladrón de sueños* de Truman Capote, TESS (Fernando Umaña); *La visita de la vieja dama* de Friedrich Durrenmatt, Teatro Memorias (Tito Ochoa); *Monólogos de la Vagina* de Eve Ensler (Tito Ochoa); *Marx ha vuelto* de Howard Zinn, Teatro Los Sinvergüenza (Leandro Sánchez Arauz); danza contemporánea, Humanum Tempore (Estela Mena y Laura Chaves); *Mientras más se grita, menos se mata* de Guy Foissy (Julio Pera Guillen); *La Fiesta de Spiro Scimone*, La Bocha Teatro (Roberto Salomón); *Toros* de Aitor Mazo y Patxo Tellería, Ojeva Negra Teatro (Omar Renderos); *El avaro* de Moliere, TLP (Enrique Valencia); *Closet, A puerta cerrada* de Jean-Paul Sartre, Escena X Teatro (César Pineda); *El cavernícola* de Rob Becker, TLP (Roberto Salomón); *Incendios* de Wajdi Mouawad, Escena X Teatro (Roberto Salomón); *Cuento de Navidad* de Charles Dickens, TLP (Roberto Salomón).

167

TEMPORADA 2013

[20 grupos, 157 funciones y 26,081 espectadores]

Escondites de Alejandra Nolasco, Acento Escénica (Enrique Valencia); *Beatriz, una mujer inventada* de Laura Pagés (Sergio Mercurio); *Los más solos*, Teatro del Azoro (Luis Felpeto y Egly Larreynaga); *Marx ha vuelto* de Howard Zinn, Teatro Los Sinvergüenza (Leandro Sánchez Arauz); *Celebrando la danza*, Gema Dance (Gerardo Osorio); *Baby Boom en El Paraíso* de Ana Istarú, TLP (Roberto Salomón); *Desplazados, de Corderos asustados y leones en cacería*, Compañía Nacional de Danza (Karol Marengo); *¿Quién dijo que Dios dijo?* de y por Jesús Díaz; *Incendios* de Wajdi Mouawad, Escena X Teatro (Roberto Salomón); *Anafilaxis* de Jorgelina Cerritos, Teatro Universidad de El Salvador (Francisco Borja); *La culpa la tuvo el tranvía* de Cristina Merelli, La Bocha Teatro (Enrique Valencia);

La nonna de Robert Cossa, TLP (Tatiana de la Ossa); *El cavernícola* de Rob Becker, TLP (Roberto Salomón); *O-Yarkandal* de Salarrué (Catalina del Cid); *Viejos de mi..* de y por Sergio Mercurio; *Cuento de Navidad* de Charles Dickens, TLP (Roberto Salomón).

TEMPORADA 2014

[20 grupos y hasta el 21 de septiembre: 172 funciones y 18,094 espectadores]

La extinción de los dinosaurios de Luis Ayhllón, TLP (Roberto Salomón); *Pareja abierta* de Franca Rame y Dario Fo, Teatro Memorias (Tito Ochoa); *La razón blindada* de Aristides Vargas, Teatro de la Calle 24 (Aristides Vargas); *La nonna* de Robert Cossa, TLP (Tatiana de la Ossa); *danza Tres hermanos* y *Byron Nájera* (Cía Tres Hermanos); *Butacas trémulas* de Santiago Nogales, Moby Dick Teatro (Santiago Nogales); *¡Ay Carmela!* de José Sanchís Sinisterras, Moby Dick Teatro (Santiago Nogales); *Baby Boom en El Paraíso* de Ana Istarú, TLP (Roberto Salomón); Festival de Teatro Universitario; *¿Quién dijo que Dios dijo?* de y por Jesús Díaz; *Roberto Zucco* de Bernanrd-Marie Koltés, TESS (Fernando Umaña); *Carburo-Clown*, Compañía de Arieal Zuria (Héctor Estrada); *Bandera negra* de Horacio Ruiz de la Fuente, Grupo Hamplet (Antonio Lemus Simún); *Nuestra amante* de Álvaro Ahunchaín, la Bocha Teatro (Fernando Umaña); *La fiesta de Spiro Scimone*, La Bocha Teatro (Roberto Salomón); *La culpa la tuvo el tranvía* de Cristina Merelli, La Bocha Teatro (Enrique Valencia); *Las voces del tiempo: a la sombra de los almendros* de Jorgelina Cerritos (Jorge Hugo Castillo); *El resplandor del anónimo* de Enrique Valencia, Acento Escénica (Enrique Valencia); *Tamborina* de y por Ricardo Barahona y Lorena Juárez; *Ángel de la Guarda* de Jorge Ávalos, TLP (Roberto Salomón); *El cavernícola* de Rob Becker, TLP (Roberto Salomón).

ANEXO 4.**FICHAS DE RECOPIACIÓN DE DATOS DE COMPAÑÍAS DE TEATRO****1. Teatro profesional**

NOMBRE DEL GRUPO	ACENTO ESCÉNICA		
	Estatal:	Privado:	Independiente: X
Responsable:	Enrique Valencia		
Local de ensayo:	Residencial San Luis/La Luna Casa y Arte		
Local(es) de representación:	La Luna Casa y Arte/Pequeña Sala y Gran Sala del Teatro Nacional/Teatro Luis Poma		
Fecha de fundación:	Junio de 2009.		
Número de obras montadas:	Tres		
Títulos montados:	El rastro/Los rieles/Ánima		
¿Cuántas producciones o montajes realizan por año?	Una por año		
Precios de entrada:	US\$3.00 y US\$5.00		
Precios de venta de función:	US\$500.00 y US\$700.00		
Número de actores:	Cinco		

NOMBRE DEL GRUPO		ESCENA X TEATRO		
Tipo:	Estatal:	Privado:	Independiente: X	
Responsable:	César Pineda			
Local de ensayo:	Residencial Jardines de San Antonio Abad, avenida Los Bambúes N. o 12. Centro Cultural Escénica.			
Local(es) de representación:	Circuitos de Teatros Nacionales de El Salvador, Teatro Luis Poma, MUNA, FEPADE y otros espacios alternativos			
Fecha de fundación:	Mayo 2007			
Número de obras montadas:	Siete.			
Títulos montados:	¡Tis tis! ¡Tas tas! ¿En qué mundo estás?/La hormiguita Molly/Lazarillo/Prudencia en tiempo de brujerías/Lo que no se dice/Los olvidados/Closet.			
¿Cuántas producciones o montajes realizan por año?	Dos			
Precios de entrada:	US\$3.00 y US\$2.00			
Precios de venta de función:	Entre US\$400.00 y US\$550.00			
Número de actores:	Actualmente, diez			

170

NOMBRE DEL GRUPO		LOS DEL QUINTO PISO		
Tipo:	Estatal:	Privado:	Independiente: X	
Responsable:	Jorgelina Cerritos y Víctor Candray			
Local de ensayo:	Espacio independiente Los del Quinto Piso			
Local(es) de representación:	Salas de teatro o espacios alternativos para teatro de sala			
Fecha de fundación:	Enero de 2007			
Número de obras montadas:	Tres			
Títulos montados:	El Coleccionista/La función debe continuar/Respuestas para un menú			
¿Cuántas producciones o montajes realizan por año?	Una producción cada año y medio en promedio			
Precios de entrada:	Entre US\$2.00 y US\$5.00			
Precios de venta de función:	US\$500.00 como promedio			
Número de actores:	Dos actores y una actriz			

NOMBRE DEL GRUPO		MOBY DICK TEATRO	
Tipo:	Estatal:	Privado:	Independiente: X
Responsable:	Santiago Nogales		
Local de ensayo:	Centro Cultural de la UCA		
Local(es) de representación:	Teatro Nacional, Auditorio de la UCA, MUNA, Teatro de Santa Ana, Teatro de San Miguel, Teatro Luis Poma.		
Fecha de fundación:	Año 2000		
Número de obras montadas:	Diez		
Títulos montados:	Hombres, de T de Teatre/Matando horas, de Rodrigo García/Bernarda Alba, de Federico García Lorca/Divorciadas, evangélicas y vegetarianas, de Gustavo Ott/Gorditas, de Gustavo Ott/Vecinas, de Santiago Nogales/Última Calle Poniente, de Santiago Nogales/La isla de la pólvora negra, de Santiago Nogales/Criaturas, de Gustavo Ott/ Los Melindres de Belisa, de Lope de Vega		
¿Cuántas producciones o montajes realizan por año?	Una o dos		
Precios de entrada:	US\$3.00 y US\$5.00		
Precios de venta de función:	Desde US\$500.00 hasta US\$1,200.00		
Número de actores:	Mínimo: tres; máximo: diez		

NOMBRE DEL GRUPO	GRUPO TEATRAL VIVENCIAS		
	Estatal:	Privado:	Independiente: X
Responsable:	Dorita López de Ayala		
Local de ensayo:	Calle El Colibrí N. o 125, Altamira		
Local(es) de representación:	Teatro Nacional, Teatro Luis Poma, FEPADE, Universidad Matías Delgado, Universidad Albert Einstein, UCA, Teatro Nacional Santa Ana, San Miguel, UTEC, otros locales		
Fecha de fundación:	26 de noviembre de 1976		
Número de obras montadas:	Más de cuarenta		
Títulos montados:	Los árboles mueren de pie/La tercera palabra/Casa de muñecas/Los cuervos están de luto/Pájaros sin nido/Las fisgonas de paso ancho/Tarantela/Esta calle en la que vivo yo/La Chunga/Orinoco/Luminaria/Rosa de dos aromas/Las prostitutas os precederán en el reino de los cielos/El sombrero de otoño/La bella de Hamherst/El oso/Petición de mano/Los maridos engañan después de fútbol/Los maridos engañan de siete a nueve/Ninette y un señor de Murcia/La malquerida/Arritmia/Aquel día de octubre/Cena para dos/Farsa y justicia del corregidor/La carta de don Juan/Astucia femenina/Una mujer indefensa/La fablilla del secreto bien guardado de la sal/La lira, la cruz y la sombra/Siete mujeres/La malquerida/Encarnación. Y muchas otras obras		
¿Cuántas producciones o montajes realizan por año?	De una a dos producciones		
Precios de entrada:	Entre US\$3.00 y US\$ 5.00		
Precios de venta de función:	Depende del costo de producción de la obra y de la cantidad de actores		
Número de actores:	Un aproximado de dieciséis actores que rotan		

2. Teatro universitario

NOMBRE DEL GRUPO	TEATRO UNIVERSITARIO UES
Responsable:	César Pineda/Francisco Borja
Local de ensayo:	UES
Local(es) de representación:	Sala de Teatro UES
Fecha de fundación:	Noviembre de 1956
Número de obras montadas:	Incontables
Títulos montados:	De todos los géneros y estilos
¿Cuántas producciones o montajes realizan por año?	Dos
Número de actores: (mínimo y máximo)	Quince actores y actrices

NOMBRE DEL GRUPO	ELENCO DE TEATRO UCA
Responsable:	Dinora Cañénguez
Local de ensayo:	Salón Anexo CCU o Auditorio Ignacio Ellacuría
Local(es) de representación:	Auditorio Ignacio Ellacuría y salón del anexo, dentro de la UCA
Fecha de fundación:	En 1994, como taller; en 1998, como elenco
Número de obras montadas:	Veintiocho obras
Títulos montados:	El silencio (1995)/El martirio del pastor (1995)/Manos arriba (1996)/Las troyanas (1996)/Acá de este lado (1997)/La misma sangre (1998)/Los fantoches (1999)/El burro que quería aprender (infantil, 1999)/Cuestión de suerte (2000)/San Salvador después del eclipse (2000)/Retablillo de don Cristóbal (2001)/El bosque fantástico (infantil, 2001)/No hay ladrón que por bien no venga (2003)/Las sabiondas (2003)/Gordura es hermosura (2004)/Nuestra Señora de las Nubes (2004)/La boda (2005)/Pantomimas (2005)/Nosotros@losdesiempre.com (2006)/A la diestra de Dios Padre (2007)/Critón (2008)/Dos amores y un bicho (2008)/Propósitos de año nuevo (2008)/Los papeles del infierno (2009)/Dios pasó por El Salvador (2010)/Los figurantes (2010)/¿Te duele? (2010)/Morir o no morir (2011)
¿Cuántas producciones o montajes realizan por año?	Dos o tres producciones
Número de actores: (mínimo y máximo)	Depende del montaje. El máximo de actores en una producción ha sido de veinticuatro, y el mínimo, de dos. Al momento de elaboración de la ficha, el elenco tenía un repertorio de dos obras: una de once actores y otra de dos actores

NOMBRE DEL GRUPO TEATRO MATÍAS (UNIVERSIDAD DR. JOSÉ MATÍAS DELGADO)	
Responsable:	Salvador Solís (director)
Correo electrónico:	teatromatias@ujmd.edu.sv
Teléfono:	2212-9400, ext. 207.
Local de ensayo:	Sala Teatro Matías, 2.ª Planta, Edificio 1, Campus I
Local(es) de representación:	Sala Teatro Matías, 2.ª Planta, Edificio 1, Campus I
Fecha de fundación:	1.º de marzo de 2002
Número de obras montadas:	Veintisiete piezas teatrales
Títulos montados:	<ol style="list-style-type: none"> 1. 2002. Los milagros del jornal, de Carlos Arniches 2. 2002. Después de medianoche, de David Escobar Galindo 3. 2002. El sueño dorado, de Vital Aza 4. 2003. La carta de amor, de Jorge Alberto Jiménez 5. 2003. El hombre, la bestia y la virtud, de Luigi Pirandello 6. 2004. Las tres mujeres de Eduardo, de Carlos Arniches 7. 2004. Las hogueras de Ítaca, de David Escobar Galindo 8. 2005. Basta de suegros, de Eduardo Lustonó 9. 2005. El tiempo es un sueño, de Henry Lenormand 10. 2005. Los invasores, de Egon Wolf 11. 2005. Se arrienda esta casa, de Gabriel D´Hezvillez 12. 2005. Tres en un bar, de Leonard de Franquen 13. 2006. Solo plumas, de Jorge Alberto Jiménez 14. 2006. El sexo débil, de Carlos Arniches 15. 2006. La zorra y las uvas, de Guiherme Figueredo 16. 2006. La valquiria, de autor anónimo 17. 2006. El duende feliz, de Juan Barrera 18. 2007. Edipo Rey, de Sófocles 19. 2008. La maleta del burumbúm, de Cerdas-Pagura 20. 2008. Doña Rosita la soltera, de Federico García Lorca 21. 2008. El león engañado, de Lauro Olmo y Pilar Enciso 22. 2009. Taxi, de Ray Cooney 23. 2009. El escaparate encantado, de Darío Cossier 24. 2010. La llegada del inspector, de J.B. de Priestley 25. 2010. El tesoro de Barba Roja, de Francisco Javier Bernard 26. 2010. Soplidos del diablillo 27. 2011. Alicia en el país de las maravillas, de Lewis Carrol.
¿Cuántas producciones o montajes realizan por año?	Tres montajes
Número de actores: (mínimo y máximo)	Un mínimo de cinco y un máximo de quince

3. Teatro comunitario

NOMBRE DEL GRUPO	ESCENA X TEATRO COMUNITARIO.		
	Estatal:	Privado:	Independiente: X
Responsable:	César Pineda		
Local de ensayo:	Residencial Jardines de San Antonio Abad, avenida Los Bambúes N. o 12, Centro Cultural Escénica.		
Local(es) de representación:	Morazán (Corinto y Cacaopera), Ahuachapán, Nahui-zalco, Santa Tecla, Mejicanos, Concepción Batres, San Marcos, Chalatenango. Espacios escénicos informales como centros escolares y comunidades		
Fecha de fundación:	Mayo de 2007		
Número de obras montadas:			
Títulos montados:	La petaca/ La caperucita de la prevención/ Detrás del arcoíris/ Cuentos de princesas		
¿Cuántas producciones o montajes realizan por año?	La producción depende de la contratación en proyectos comunitarios. Normalmente se producen dos obras al año		
Precios de entrada:	Totalmente gratis		
Precios de venta de función:	Alrededor de US\$300.00 más transporte hacia las comunidades		
Número de actores:	Diez		

ANEXO 5.

TRANSCRIPCIÓN DE PP. 72 A 139 DEL LIBRO *BACHILLERATO EN ARTES*, PUBLICADO POR LA DIRECCIÓN DE CULTURA DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN EN 1973.

INDICE

A. BACHILLERATO EN ARTES - TEATRO

1. Concepto de actor.
2. *Centro de Artes*. (Objetivo). (Exámenes). (Titulación).
3. Relación de asignaturas que se imparten.
4. División de asignaturas por áreas.
5. Objetivo de cada asignatura por área.
6. Programas detallados y específicos de la carrera de actor.
7. Organigrama del orden de las asignaturas.
8. Total de horas impartidas por asignaturas en los tres años.
9. Horario anual por asignatura.
10. Reglamento interno del Bachillerato en Artes. Teatro.

177

B. ESCUELA LIBRE DE TEATRO

1. CONCEPTO DE ACTOR

El ser actor no consiste solamente en ser un hombre de teatro. Ser actor es una profesión de carácter colectiva y al mismo tiempo, o quizás antes, artística.

Un artista es una persona que ha elegido realizarse en el mundo ofreciendo a los demás una imagen, una realidad de su tiempo, y la complejidad de su destino.

Pero un artista de teatro ha elegido —o debiera de elegir— hacer la creación de ese significado en colectividad con el autor, el director y los otros actores.

Esta apresurada definición se completa añadiendo que cada época necesita de un arte propio, de un tipo de teatro y éste de unos actores, es decir de unos artistas, especialmente preparados para encarnar, realizar y llevar a término ese teatro, ese arte colectivo.

Se habla con frecuencia, y de forma despectiva, del carácter “Intermediario” del actor. Frente a esa concepción, existe otra mucho más exacta y rigurosa: ceder el lugar que le corresponde al actor dándole la categoría, no sólo de profesional del teatro, sino de poeta-creador en conjunción con el autor y el director.

La siguiente pregunta es esta: ¿Cómo debe ser el actor de nuestra época?

Vamos a tratar de responder lo mejor posible, ciñéndonos al tema del actor y pensando de manera concreta en la escena salvadoreña.

Independientemente de que la situación actual nos guste o nos disguste, estemos de acuerdo o no con la calidad del poco teatro que vemos, lo clasifiquemos no de profesional, etc.... hay algo en lo que todos los que nos dedicamos al teatro como fenómeno colectivo, deberíamos estar de acuerdo: en la destrucción de la figura individualista y única del primer actor o actriz y de la paralela incorporación y consolidación de la figura, también endiosada del director, y esto sólo como base para poder llegar a un verdadero teatro de raíces populares, sin tener que pasar por los mismos errores de otros países de gran tradición.

Desde luego ese fenómeno individualista, aunque no en gran escala, ocurre en la escena salvadoreña. Lo que resulta aprovechable, evidente y positivo es que el espectador teatral en su inmensa mayoría no tiene esos esquemas por falta de continuidad de los espectáculos, y por qué no decirlo, por el escaso interés que el teatro despierta hoy por hoy, en el pueblo salvadoreño. Creemos que una de las motivaciones fundamentales de esa falta de interés, está precisamente en que el teatro se ha cogido a los últimos coletazos del autor o director divo, llegando incluso a una deformación tal de esos “valores” que no importa lo que se presente ni cómo se represente. Importa casi exclusivamente quién interviene y qué categoría tiene en la obra representada.

Nuestra lucha pedagógica estará encaminada a que el nuevo espectador no vaya al teatro para ver cómo actúa este o aquel actor sacralizado. Crear en los espectadores ese tipo de necesidad sería estar fuera de la época.

La existencia de “monstruos sagrados” sólo se justifica en la medida que hay una sociedad que los necesita, y que por lo tanto los crea y apoya proporcionándoles el clima adecuado.

Este clima es una vocación netamente inauténtica, en tanto que busca la satisfacción de sus impulsos histriónicos y podríamos decir la afirmación “histórica” de su personalidad, porque falta en ella la proyección social de su función.

El teatro será auténtico cuando se viera del “yo” el “nosotros”, cuando el con-

junto no esté desvalorizado, cuando aparezca conciencia social, esto es, conciencia de miembro indispensable, pero no único de la obra.

Ni la obra lo es todo, sin cada uno de los actores, ni los actores son nada sin la obra, es decir, sin director de escena y autor. Completando finalmente podríamos añadir que toda esa unidad que el teatro mismo, no sería nada tampoco sin su correlativo dialéctico, el público.

"Para el actor de nuestro tiempo, el espectáculo dramático debe ser un conjunto en su totalidad".

Tiene por consiguiente una conciencia de sí y de sus relaciones con los demás elementos del espectáculo, a la vez que tiene una conciencia de lo que el teatro es en sus relaciones con la sociedad en que vive. Sabe que su trabajo de actor adquiere su valor más profundo y su mayor dimensión —estética y socialmente hablando— en la medida en que está adecuado a ese conjunto.

Esto que podríamos llamar "tema de conciencia de sí mismo" es, probablemente lo que de una manera más peculiar tipifica la nueva imagen del actor de nuestro tiempo, este tipo de actor es el que parece corresponder al nuevo teatro, y el que, tarde o temprano, se abrirá camino él y su imagen del nuevo teatro.

Un actor así con plena conciencia de la totalidad del espectáculo, pondrá en juego, instintiva y razonadamente el máximo de sus posibilidades.

En la vanguardia de este movimiento de reivindicación del actor-creador, se encuentra uno de los hombres fundamentales del teatro latinoamericano, el colombiano Enrique Buenaventura, quien dice en sus múltiples escritos:

"Semejante toma de conciencia actor-creador, implica poner en tela de juicio la estructura tradicional del montaje e interpretación de obras de teatro..."

"Para lograr estos propósitos es indispensable un aprendizaje parejo para que los miembros de un grupo sean igualmente responsables frente al trabajo creador..."

"No se crea que el trabajo colectivo elimina el director y suprime al autor".

"El método de trabajo colectivo busca una relación entre actor-director-autor que no convierta a los otros en instrumentos de uno, sino que garantice una colaboración igualmente responsable en los tres..."

"Pues la división del trabajo puede coexistir, y así ha ocurrido muchísimas veces en la historia con la labor colectiva..."

Visto desde este punto integral es desde donde debemos comenzar la reintegración del teatro para devolverle carácter de arte colectivo en el más amplio concepto de la palabra, pues estamos convencidos de que sólo así saldrá de la profunda ignorancia y crisis en que se encuentra.

Este nuevo concepto que se ha esbozado a grandes rasgos, da una imagen del actor como creador colectivo, que se corresponde a nuestro tiempo, como en realidad se correspondía al suyo el actor individualista o el “monstruo sagrado”.

Siempre avanzando, vemos bien claro, que este nuevo actor es mejor, no sólo desde un punto de vista social, sino también estéticamente, puesto que su preparación es, o ha de ser más rica, más completa, más compleja y sobre todo –y ello es lo fundamental– más RIGUROSOSA.

2. CENTRO DE ARTES

Departamento de artes escénicas

Objetivo:

El objetivo del Bachillerato en Artes —Teatro— es formar actores y personas de teatro en el más alto nivel artístico y técnico. Sobre la base de un dominio completo de las disciplinas teatrales el egresado adquiere la capacidad para servir al medio social de forma creadora.

Ingreso:

Para poder ingresar a estudiar el Bachillerato en Artes, Teatro, el alumno tiene que cumplir con los requisitos comunes a todo el Bachillerato en Artes, o sea:

- a) Haber completado sus estudios de plan básico.
- b) Someterse a la prueba académica.

Además tiene que someterse a la prueba artística. Esta prueba no exige ninguna preparación previa por parte del alumno más de que llegue al examen vestido con ropa que le permita hacer todo tipo de movimientos, ya que la prueba académica es de carácter práctico y su objetivo es ver si el aplicante tiene sensibilidad para el teatro. La Escuela de Teatro se reserva el derecho de aceptar alumnos con condiciones artísticas excepcionales que no aprueben la prueba de aptitud académica.

Titulación profesional:

Los alumnos titulados por la Escuela de Teatro del Departamento de Artes Escénicas del Centro Nacional de Artes, reciben el título de Bachiller en Ciencias y Letras y también el título de Bachiller en Artes, Teatro, con el cual adquieren categoría profesional como actores.

El primer título les abre las puertas para estudiar cualquier carrera universitaria que el alumno escoja y el segundo lo capacita para seguir estudios superiores en la rama teatral, o bien para trabajar como profesional en la materia, ya sea como actor o como profesor de Educación Estética a nivel de educación primaria, escalafonado por el Ministerio de Educación.

La duración de la carrera en el Centro de Artes para obtener ambos títulos es de tres años.

Planes de estudio:

Los planes de estudio están articulados en un grado de flexibilidad que asegure la renovación de sus contenidos y métodos a través de una investigación permanente y sistemática sobre la influencia que en ellos ejercen los cambios sociales, estéticos y técnicos.

Las asignaturas están divididas en cuatro grandes áreas. Cada área es progresiva dentro de sí misma y a su vez mantiene un nexo de unión con las otras. De esta manera se consigue una enseñanza conjunta orgánica y práctica, en función de la realidad social salvadoreña, sin correr el riesgo de perderse en especulaciones teórico-individualista entre los profesores.

Por tal motivo el plan de enseñanza anula también la especialización de los profesores en una sola asignatura y curso. El objetivo de tal anulación es incitar a la capacidad pedagógica del profesor, al poder desarrollar su concepto teatral de varias asignaturas y en compañía de otros profesores.

Así el alumno, al tratar conjuntamente con varios profesores la misma asignatura y al mismo tiempo varias asignaturas por el mismo profesor, y todo ello a lo largo de la carrera, asimila con mayor profundidad los métodos que tratan concepciones técnicas, de estilo y estética en la expresión creadora, para con ello posibilitar la adopción analítica que mejor convenga a la problemática estético-social de El Salvador.

A su vez el Plan de Estudios hace hincapié en las asignaturas de investigación, talleres de creación, y sobre todo la práctica con público constituyen una parte fundamental de la formación del alumno.

Advertencia:

Por el motivo que se indica en la primera parte de este apartado, las asignaturas no tienen que seguir necesariamente el orden expuesto en el presente Programa de Estudios.

Materias que se imparten:

- Expresión oral.
- Expresión corporal.
- Juegos expresivos.
- Historia del teatro.
- Acrobacia dramática.
- Improvisación expresiva.
- Taller de psicología dramática.
- Pantomima y mimodrama.
- Guión - personaje.
- Práctica de técnicas teatrales.
- Investigación plástica precolombina.
- Montaje de obras dentro de una técnica determinada.
- Ética del hombre de teatro.
- Taller de antropología dramática.
- Caracterización y maquillaje.
- Taller de sociología dramática.
- Fabricación de mascarar y títeres.
- Investigación para un teatro de creación colectiva.
- Bases técnico-artísticas del actor en cine y televisión.
- Teatro infantil.
- Canto aplicado.
- Nociones de danza moderna y popular.
- Manejo de instrumentos musicales.
- Prácticas de dirección escénica.
- El traje y el aplique dramático.
- Escenotecnia.
- Investigación sobre un teatro latinoamericano y salvadoreño.
- La luz y sus posibilidades plásticas y expresivas.
- Nociones de producción.
- Creación del espectáculo teatral en colectividad.

ÁREA 1

Instrumentos expresivos del actor cuerpo y voz

Objetivo General:

Que el actor adquiera suficiente dominio de su cuerpo y voz, no por medio de las técnicas gimnásticas y académicas, sino sobre todo por medio del afinamiento y creación de sus capacidades espontáneas, sensibles, imaginativas, expresivas y creadoras.

Cada ejercicio propuesto no es un resultado frío y teórico de la exposición que se hace sino todo lo contrario, un ejercicio vivo dado su carácter imaginativo y de praxis.

- a. Expresión corporal.
- b. Expresión oral.
- c. Acrobacia dramática.
- d. Pantomima y mimodrama.
- e. Investigación plástica precolombina.
- f. Taller de antropología dramática.
- g. Canto aplicado.

183

ÁREA 2

Dramatizaciones

Objetivo General:

Aprender que el actor es un hombre que da existencia física a un ser imaginario, al desarrollar las posibilidades sensibles y expresivas por medio del análisis de la fábula dramática.

Descubrir su colaptividad a los distintos tipos y estilos teatrales para inducirlos a plantearse su problema artístico ante un medio social determinado, con plena conciencia de la tarea que debe cumplir ante su público, es decir, ante la sociedad.

- a. Juegos expresivos.
- b. Improvisaciones expresivas.
- c. Taller de psicología dramática.
- d. Guión y personaje.

- e. Práctica de técnicas teatrales.
- f. Montaje de obras dentro de una técnica determinada.
- g. Taller e sociología dramática.
- h. Investigación para un teatro de creación colectiva.

ÁREA 3

Teoría dramática

Objetivo General:

Capacidad para comprender los valores éticos y estéticos, planteando los problemas históricos y de la realidad actual.

No desligando arte dramático y literatura, sino arraigándolos, entrecruzándolos en la idea rectora que propone. Tomar con-conciencia de que el texto debiera ser algo vivo y por tal motivo cambiante, aplicando cualquiera de los distintos criterios de arte dramático.

Estimando el teatro como arte complejo que por encima de cualquier poética particular, pretende mostrar sus estructuras a partir de un medio de expresión y comunicación, cuyas posibilidades de esparcimiento colectivo crean una necesidad docente o ética.

- a. Historia del teatro.
- b. Ética del hombre de teatro.
- c. Investigación de un teatro de características salvadoreñas y latinoamericanas.

ÁREA 4

Artesanía teatral

Objetivo General:

Conocimientos básicos de los elementos circundantes que hacen que el teatro se desarrolle con armonía, ritmo y orden, aplicando las posibilidades plásticas de las formas, la luz y los colores que se presentan en el espacio, encerrando con ello una expresión enriquecida con ejemplos técnicos resueltos en el cine y la televisión, para que los actores y actrices lleguen con mayor profundidad a la expresión sincera de su talento.

- a. Caracterización y maquillaje.
- b. Fabricación de mascararas y títeres.
- c. Bases técnico-artísticas de la actuación en cine y televisión.
- d. Manejo de instrumentos musicales.
- e. El traje y el aplique dramático.
- f. Escenotecnia.
- g. La luz y sus posibilidades plásticas y expresivas.
- h. Nociones de danza moderna y popular.
- i. Nociones de producción.

I. INSTRUMENTOS EXPRESIVOS DEL ACTOR (CUERPO - VOZ)

a. Expresión corporal

Preparación del cuerpo como instrumento expresivo. Capacitar al alumno para demostrar y transmitir corporalmente sentimiento, emoción o estado anímico, la acoplación y desenvolvimiento del sonido vocal expresivo dentro de la acción corporal. Incitación a la investigación de las posibilidades expresivas del cuerpo.

b. Expresión oral

Entregar al alumno un conocimiento práctico de la amplitud del sonido vocal, su proyección y desarrollo gradual.

Las bases de la respiración. El control expresivo de la resonancia, tono y proyección de la voz hablada.

La estrecha relación entre cuerpo y voz y sus posibilidades desinhibitorias para la proyección del mundo interno del actor.

186

c. Acrobacia dramática

Capacitación corporal del alumno en agilidad, destreza y fuerza integradas a la expresión.

Preparar físicamente al alumno en sus posibilidades motoras, en la coordinación neuro-muscular y capacitarlo para que integre esta destreza a la actuación.

d. Pantomima y mimodrama

Preparación del cuerpo como instrumento plástico. El alumno conocerá sus posibilidades y limitaciones y la estrecha relación espacio-tiempo-cuerpo, en los aspectos físico y emocional con el dominio peculiar de la técnica.

Conocimiento de los mecanismos del cuerpo humano para plasmar actitudes críticas razonadas.

e. Nociones de danza popular y moderna

A través de pequeñas coreografías, entregar elementos de danza para tomar conciencia de las cualidades plásticas y rítmicas del cuerpo dentro de una métrica determinada.

Dominio de la mecánica corporal para un posterior desarrollo de las cualidades expresivas del movimiento.

f. Canto aplicado

Experiencia y cierta destreza en el canto para aplicar al teatro que utiliza canciones, así como beneficiarse de la facultad desinhibitoria del canto. Ampliación de facultades vocales.

g. Investigación plástica precolombina

Dar conocimientos prácticos al alumno sobre las iconografías mayas y aztecas, o investigar el posible movimiento corporal de este arte por medio de actitudes plásticas.

Se tomará como base para iniciar cualquier expresión el estudio del libro de los dioses “POPOL VUH”.

h. Taller de antropología expresiva.

Disponer, por medio del estudio del nacimiento del hombre, de una expresión completamente liberada de trabas sociales. Analizar prácticamente la evolución del ser humano desde sus comienzos hasta nuestra era.

187

II. DRAMATIZACIONES

a. Juegos expresivos

Por medio de pequeñas historias habituar al alumno a improvisar y obtener un dominio de la palabra, la situación y la acción que está transcurriendo.

b. Improvisaciones expresivas

Dar conocimiento al alumno de las posibilidades expresivas dentro de las formas más fundamentales de la improvisación cómica, dramática, épica y visceral.

c. Guión y personaje

Para la mayor comprensión de la obra dramática, dar a conocer al alumno la manera, estilo, división o técnica teatral más adecuada para el conocimiento de la obra teatral y el subtexto.

d. Práctica de técnicas teatrales

Improvisar sobre el esquema básico de una técnica determinada y con el lenguaje que le sea más afín.

Aprender a adentrarse en el pensamiento del creador y desentrañar lo que pudiera ser válido HOY, AQUÍ y AHORA, estimulando la capacidad creadora de juego individual y colectivo en la integración de nuevos elementos.

e. Montaje de obras dentro de una técnica determinada

Primeros enfrentamientos prácticos con obras cortas, psicológicas, épicas, pantomímicas, instintivas, infantiles, etc., para posibilitar al alumno un trabajo creador de práctica y contacto con el público de cualquier nivel.

f. Teatro infantil

Capacidad de poner en práctica las técnicas aprendidas, en función de una pedagogía de la Educación Estética. Conocimientos básicos para realizar espectáculos infantiles dentro de las grandes categorías:

Teatro infantil escrito, dirigido e interpretado por adultos para niños ; y Teatro infantil “de” niños para los niños.

g. Prácticas de dirección en escena

Introducir al alumno en la libertad del juego creador para que aprecie la tendencia estética en relación con el medio (público al que va dirigida) ; dotes de organizar sus tendencias individuales al descubrir por la praxis de los distintos tipos y estilos de teatro:

- i) Descubrimiento de sus propias tendencias creadoras.
- ii) Concienciación de las relaciones entre sus tendencias y el medio en que se desenvuelve.
- iii) Capacidad para elegir las capas sociales a las que quiere dirigirse.

h. Taller de psicología dramática

Introducir al alumno en el método psicológico stanislawkiano para que sepa analizar los personajes dentro de esas características, adentrándose en el contenido de la obra y en lo que quiso decir el autor.

i. Taller de sociología dramática

Capacidad de que el alumno se instruya sobre el hecho de que los fenómenos artísticos y técnicos son algo que no están desvinculados de la sociedad, y vea la mejor manera de servir técnico-artísticamente a esa sociedad en la que él está inmerso.

j. Investigación para un teatro de creación colectiva

Formar actores-directores, hombres de teatro cuyos gustos y tendencias sean —necesariamente— diversos, pero manteniendo al mismo tiempo un criterio de grupo, que les lleve desde escoger las obras, hasta la presentación del espectáculo, poniendo en tela de juicio la estructura tradicional y la concepción del montaje de obras por personas individualizadas.

k. Creación del espectáculo teatral en colectividad

Descubrir la mejor manera salvadoreña de montaje del espectáculo en colectividad. Ver que cualquier texto literario es un organismo vivo y por lo tanto cambiante ; buscar una relación colectiva entre los bloques actor-director autor para que no se convierta a los otros en instrumentos de uno y que se garantice una colaboración igualmente responsable de los tres bloques.

189

III. TEORÍA DRAMÁTICA

a. Historia del teatro

Conocer la evolución teatral y la relación teatro-sociedad ; distinguir los períodos fundamentales, las tendencias, los estilos y autores relacionados con los acontecimientos.

b. Historia del arte

(Se da en materias académicas).

c. Ética del hombre de teatro

Hacer tomar conciencia de que el actor es un hombre que vive y actúa en el seno de la sociedad, dedicando gran parte de su tiempo a desempeñar una actividad pública determinada que influye, en buena medida en el público al

que va dirigido. Por tal motivo debe observar una conducta artística profesional y no atentar contra los principios evolutivos del arte, ampliando con la investigación y la práctica sus conocimientos adquiridos en el Bachillerato.

d. Investigación de un teatro de características salvadoreñas y latinoamericanas

Investigación y análisis colectivo del proceso técnico teatral latinoamericano para aproximar al alumno al fenómeno teatral de nuestro continente, por cuanto es parte de él. Analizar en qué forma ese fenómeno teatral corresponde a un condicionamiento social, económico y político. Que descubra los nexos técnicos entre el proceso del continente y de EL SALVADOR.

IV. ARTESANÍA TEATRAL

a. Caracterización y maquillaje

Conocimientos básicos de cómo utilizar los materiales para las transformaciones físicas, posibilidades de cambio, fantasiosas e imaginativas de los rasgos faciales.

b. Fabricación de mascarar y títeres

Dominio de los elementos necesarios para modelar y utilizar títeres y mascarar al servicio del teatro.

c. Bases técnico-artísticas de la actuación en cine y televisión

Fundamentales conocimientos de cómo se comporta un actor durante la actuación ante las cámaras cinematográficas o televisivas ; características específicas de la acoplación de la actuación de las obligaciones técnicas.

d. Manejo de instrumentos musicales

Que los alumnos adquieran cierta experiencia con los instrumentos musicales de percusión y si alguno de ellos tiene habilidades musicales las amplíe del ámbito dramático.

e. El traje y el aplique dramático

Curso práctico complementario que pone al alumno en contacto con los

principios de conocimiento de la historia del vestir, concebido en un terreno de libertad creadora al inspirarse en ello para aplicar terminaciones, adornos, transformaciones, etc.

f. Escenotecnia

Proporcionar al alumno normas técnicas concretas, sin el compromiso de una planta determinada ; estados emocionales y plásticos para cualquiera que sea el estilo o tema de la obra.

g. La luz y sus posibilidades plásticas y expresivas

Dar a los alumnos el conocimiento y la experiencia básica necesaria para comprender los problemas técnicos de la iluminación. Los principios que rigen la construcción del artefacto de iluminación ; el conocimiento directo de los controles de intensidad y color (filtros) para sus aplicaciones y posibles usos dramáticos. Todo ello deberá ser utilizado con la ductibilidad necesaria y de acuerdo con la realidad tecnológica teatral del país.

h. Conocimiento de producción

Dar las bases al alumno para adquirir nociones generales sobre administración, aplicado al teatro, a fin de que pueda confeccionar presupuestos de producción y explotación de ls obras de teatro en El Salvador.

PROGRAMAS DE ESTUDIO POR AÑO, TRIMESTRE, ÁREA Y MATERIA**PRIMER AÑO: PRIMER TRIMESTRE****I. INSTRUMENTOS EXPRESIVOS DEL ACTOR. CUERPO Y VOZ****A. EXPRESIÓN CORPORAL****1. Técnicas de lo expresivo**

- a) Cuerpo del actor como instrumento técnico.
- b) El “puente” de expresión.

2. Espacios

- a) Distribución.
- b) Movimiento de equilibrio.
- c) Actitud de comienzo.

3. Control

- a) Puntos de atención.
- b) Primeras concentraciones.
- c) Organización mental.

4. Fundamentos corporales de expresión

- a) El tronco.
- b) La cruceta.

5. Actitudes simples

- a) Inclinaciones.
- b) Giros.
- c) Traslaciones.

6. Actitudes compuestas

- a) Sentido de lo bello de las extremidades superiores.
- b) Sentido de lo bello de las extremidades inferiores.

7. Gimnasia

- a) Utilización de los ejercicios yogas para el dominio de la elasticidad.
- b) Respiración y dinamismo.
- c) Dinámica del músculo.

8. La actitud corporal

- a) Posturas antípodas.
- b) Posturas con diferente clima tensional.
- c) La posible relación del músculo y la expresión.

9. Las articulaciones

- a) La cruceta fuente de energía expresiva.
- b) La irradiación de las partes distantes.
- c) Disociación articulada de la expresión.

10. La relajación y el tono muscular

- a) Control completo corporal.
- b) Disociación mental.
- c) Fuerza imaginativa.

193

11. Imaginación

- a) Primeras concentraciones.
- b) Juegos imaginativos.
- c) La imaginación motor expresivo.

12. La energía

- a) Fuente de continuidad.
- b) Capacidad pasiva.
- c) Capacidad activa.
- d) La distinta velocidad y la energía.

13. Disociaciones

- a) Partes secundarias y actitud.
- b) Partes fundamentales y la postura.
- c) El movimiento disociado.

14. Introducción al movimiento

- a) Capacidad esencial de la energía.

15. El andar

- a) Capacidad personal.
- b) El equilibrio.
- c) Las sensaciones del paso.
- d) La libre marcha.

16. Acercamiento a la percepción

- a) Posturas plásticas colectivas.
- b) Posturas con motivo de interés.
- c) El movimiento conjunto.

17. Lo colectivo como fundamento expresivo

- a) Percepción conjunta tensional.
- b) La cadencia rítmica del conjunto.
- c) Principios básicos del “dar para recibir”.
- d) La siguiente voluntad.

18. Introducción al ritmo

- a) Acentuación corporal.
- b) Cadencia colectiva.

19. La energía en la marcha

- a) Balanceo rítmico.
- b) Foco y movimiento.
- c) Economía muscular.

20. Las caídas como dominio

- a) Caídas de espiral, lado, espaldas, cara, etc.
- b) Caídas desde objetos.

21. La expresión rítmica en la música

- a) La fuente de energía sensible.

- b) El reproductor rítmico-expresivo.
- c) Capacidades sensibles parciales.
- d) Capacidades expresivas completas.

22. La expresión imaginativa

- a) Sensaciones de imágenes de la naturaleza.
- b) Ciclos “abstractos”.

23. Concepto de abstracción

- a) Ritmo creación del movimiento interno.
- b) La expresión imaginativa abstracta.

B. EXPRESIÓN ORAL.

1. La respiración

Estudio y aplicación de los diversos tipos de respiración:

- a) Diafragmática.
- b) Torácica.
- c) Media.
- d) Completa.
- e) Rápida por la boca. Respiración del actor. Aplicación de la respiración para el conocimiento de la voz.

2. Los sonidos

- a) Las vocales.
- b) Las consonantes.
- c) Las sílabas, su articulación.
- d) Las palabras, su proyección, articulación.

3. La risa y el llanto

Técnica y aplicación de la respiración y el sonido de las vocales para la obtención de risa-llanto.

- a) Su categoría cómica.
- b) Su categoría dramática.

4. El alcance de la voz

- a) La pared.
- b) La reja.
- c) El agujero.
- d) El túnel, ancho, angosto.
- e) La isla desierta.

5. El dominio de la voz

Tono - timbre - cantidad de intensidad.—Su análisis.

6. Los resonadores corporales.

La voz como parte total e integral del cuerpo.

Asociación consciente voz-cuerpo.

La cabeza. —El pecho. —El vientre.

C. ACROBACIA DRAMÁTICA

196

1. Las partes del cuerpo

- a) Definición.
- b) Familiarización.

2. Las relajaciones

- a) Parciales.
- b) Totales.

3. Las tensiones

- a) Parciales.
- b) Totales.
- c) Latentes.

4. La respiración

- a) Diafragmática.
- b) Torácica.
- c) Paracostal.

5. Las presiones

- a) Laterales.
- b) Perpendiculares.

6. El equilibrio

7. La traslación

8. La coordinación

9. La fuerza

10. La conexión mental-física

11. Levitaciones mentales

12. La técnica

- a) Voltereta hacia adelante.
- b) Voltereta hacia atrás.
- c) Puente.
- d) Pino con tres puntos de apoyo.
- e) Pino con dos puntos de apoyo.
- f) Pino de mejilla.
- g) Candelero.
- h) Pino tigre.
- i) Salto del arado.

13. La improvisación acrobática

197

II. DRAMATIZACIONES

A. JUEGOS EXPRESIVOS

1. Concentración

- a) Definición.
- b) Ejemplos.

2. Definición de términos

- a) Personalidad del vocablo.

3. Introducción a los sentidos

- a) Denominación.
- b) Aislamiento.

4. Introducción al ritmo**5. Introducción a la percepción**

- a) Visual.
- b) Corporal.

6. Introducción a la agilidad mental**7. Introducción a la retención memorial y al reflejo****8. Introducción a la definición de personaje****9. Introducción a la interpretación****B. IMPROVISACIONES EXPRESIVAS.****198****1. Fundamentos de la dramatización expresiva****2. Los tres puntos básicos de la dramatización**

- a) Quién.
- b) Qué.
- c) Adónde.

3. Creación del personaje instantáneo**4. Determinación de puntos fuera del escenario**

- a) Más allá.
- b) Mediante e inmediato.

5. Los sentidos y cómo funcionan**6. La memoria sensorial**

III. TEORÍA DRAMÁTICA

A. HISTORIA DEL TEATRO.

1. Grecia

- a) Orígenes teatrales.
- b) Comienzos de la tragedia.
- c) La comedia dórica.
- d) El mimo.
- e) La tragedia ática.
- f) Esquilo.
- g) Sófocles y Eurípides.
- h) Aristófanes y Menandro.

PRIMER AÑO: SEGUNDO TRIMESTRE

I. INSTRUMENTOS EXPRESIVOS DEL ACTOR. CUERPO Y VOZ

199

A. EXPRESIÓN CORPORAL

1. Santuario de los sentidos.

- a) Conciencia y desarrollo.
- b) Contacto de grupo.
- c) Olor colectivo de reconocimiento.

2. La espontaneidad del sentido.

- a) La expresión sensitiva.
- b) Comunicación.
- c) Incomunicación.
- d) El nacimiento de un sentido expresivo.

3. División del movimiento.

- a) Abierto, cerrado.
- b) Rápido, lento.
- c) Tensionado, relajado.

- d) Continuo, roto.
- e) La pausa.

4. Expansión y comprensión.

- a) Comunicación de entrega.
- b) Percepción de la personalidad colectiva.
- c) Espontaneidad colectiva-creativa.
- d) Comisión creativa del grupo.

5. Percepción de sensaciones.

- a) Carácter expresivo del movimiento.
- b) Comunicaciones en núcleos.

6. El material imaginario.

- a) Creación del material en el espacio.
- b) El material con vida.
- c) Contactos creativos con el material.

200

7. Cadencias rítmicas expresivas.

- a) La cadencia al golpe impar.
- b) Cadencias colectivas.

8. Tonos musculares.

- a) Movimientos desde fuera.
- b) Movimientos desde dentro.

9. Estructuras abstractas corporales.

- a) El elemento y la estructura.
- b) Estructuras colectivas.
- c) El ritmo en la estructura colectiva.

10. Ciclos sensibles expresivos.

- a) Mundo vegetal.
- b) Mundo animal.

11. Sonido y movimiento.

- a) Los muñones.
- b) El sonido del gesto.

12. Creación colectiva del objeto.

- a) Grupos comunicativos.
- b) La movilidad creadora del objeto.

13. Sensibilización del entorno.

- a) Elementos gaseosos y líquidos.
- b) Integración corporal del espacio.
- c) Acabado de la energía en el espacio.

14. Santuario de los sentidos (2).

- a) La violencia en la incapacidad.
- b) Provocaciones violentas externas.
- c) Lo sensorial de los sentidos expresivos.

15. Motivaciones sensoriales.

- a) Incomunicación vital.
- b) Espontaneidad en el acto.
- c) Entrega emotiva.
- d) Motivaciones represivas.

B. EXPRESIÓN ORAL.

1. Enriquecimiento de facultados vocales.

Aumento progresivo y constante de la capacidad sonora por imitación de ruidos, sonidos, etc.

- a) La naturaleza.
- b) Los animales.
- c) Las plantas.

2. La lectura.

El arte de leer bien. Comprensión de la lectura. Análisis de lo leído. Discusión conjunta de la lectura. Distinción de las tres formas básicas de lectura.

- a) Lectura vocalizada-gramatical.
- b) Lectura expresiva-emocional.
- c) Lectura teatral.
- d) La pausa.

3. Los resonadores corporales.

Ejercicios de aplicación.

4. Los sonidos.

Enriquecimiento de facultados vocales.

- a) La imitación de instrumentos musicales.
- b) La orquesta.
- d) Las máquinas.
- c) Las campanas.

5. Acciones vocales contra objetos.**C. ACROBACIA DRAMÁTICA.****1. Desplazamiento usando la técnica.****2. El obstáculo.****3. La fuerza abdominal.****4. La técnica.**

- a) La palometa.
- b) La noria.
- c) Voltereta contra la pared.
- d) Torres.
- e) Salto mortal.
- f) Salto mortal hacia atrás.
- g) Salto del payaso.

5. La técnica colectiva.

6. Los vertebrados

- a) Peces.
- b) Anfibios.
- c) Reptiles.
- d) Aves.
- e) Mamíferos.

7. Los invertebrados.

8. La reconstrucción.

D. PANTOMIMA Y MIMODRAMA.

1. Gimnasia imaginativa.

- a) Discontinuidad del músculo en el movimiento.
- b) Continuidad del músculo en la acción.
- c) Zonas de habilidades mímicas.

203

2. Relajamiento y descontracción muscular.

- a) La tensión y relajación mímica.
- b) Técnica de fuerza y debilidad.

3. Expresividad del actor mimo.

- a) Actitudes abiertas y cerradas.
- b) Centros expresivos.
- c) Poder de comunicación de la actitud.

4. Las dificultades.

- a) La fuerza del músculo.
- b) El equilibrio.
- c) El cuello y vientre, miembros desiguales.
- d) La cara y las manos.

5. Técnicas clásicas del mimo.

- a) Andar en un punto.
- b) Las escaleras.
- c) Correr.

II. DRAMATIZACIONES**A. JUEGOS EXPRESIVOS****1. El actor ante el objeto.**

- a) Como obstáculo.
- b) Como ayuda.

2. El actor ante el actor

- a) Como obstáculo.
- b) Como ayuda.

3. El objetivo en el actor.**4. La motivación en el actor.****5. Dos puntos de concentración.**

- a) Relacionados.
- b) No relacionados.

6. El no lenguaje en la expresión.**7. El múltiple lenguaje en la expresión.****8. El foco como instrumento de expresión.****9. La palabra como juego expresivo.****10. El cuento como instrumento de expresión.**

- a) Colores.
- b) Partes de la oración.
- c) Formas.
- d) Verbalizaciones.

11. Combinación de la voz y el cuerpo dentro del juego expresivo.

C. TALLER DE SICOLOGIA DRAMÁTICA

1. **Introducción a la psicología.**
2. **Introducción a Stanislavsky.**

3. **La mente.**
 - a) El consciente.
 - b) El inconsciente.
 - c) El subconsciente.

4. **La psicología en escena.**
5. **Dos escenas.**
6. **Definición del actor por lo que lo rodea.**
7. **El texto y el subtexto.**
8. **El “falseo” en la psicología dramática.**

9. **La improvisación psicológica.**
 - a) El estado creador interno.

205

D. GUIÓN Y PERSONAJE

1. **Definición elemental.**
 - a) Teatro psicológico.
 - b) Teatro épico.
 - c) Teatro visceral.

2. **Puntos fundamentales del personaje psicológico.**
 - a) Acción.
 - b) Concentración de la atención.
 - c) Memoria emotiva.
 - d) Comunión.
 - e) La línea inquebrantable.
 - f) Estado creador interno.

3. Puntos fundamentales del personaje épico.

- a) Dramaturgo realidad social.
- b) Director, autor, interpretación creadora.
- c) Actor, personaje-actor, actor-personaje, personaje.
- d) Mímica y música.
- e) Tiempo y espacio.
- f) Coreografía.
- g) Escenografía.
- h) Relación público actor.
- i) Técnica del trabajo.

4. Puntos fundamentales del personaje visceral.

- a) Guión y estímulo de autorrelación.
- b) Articulación del proceso convertido en signos.
- c) Eliminación en el proceso creativo de las resistencias y físicas síquicas.

III. TEORÍA DRAMÁTICA

206

A. HISTORIA DEL TEATRO.**2. Roma.**

- a) Iniciación al teatro latino.
- b) Plauto y Terencio.
- c) La tragedia griega y Séneca.

PRIMER AÑO: TERCER TRIMESTRE**I. INSTRUMENTOS EXPRESIVOS DEL ACTOR. CUERPO Y VOZ****A. EXPRESIÓN CORPORAL.****1. Espontaneidad en las acciones colectivas.**

- a) La historia y el ralenti.

2. Factores técnicos corporales.

- a) El espacio y la acción imaginaria.
- b) La acción encadenada.

3. Compenetración y técnica.

- a) Sensibilización del espacio y la acción colectiva.
- b) Acción colectiva y expresión.

4. La ambigüedad del gesto y su riqueza.

- a) Expresión y tipología.
- b) La fábula.

5. Provocaciones expresivas.

- a) Desde el mundo exterior.
- b) Desde el mundo interior.
- c) Conjunción de ambos mundos.

6. Relajaciones dinámicas.

207

7. Motivaciones antagónicas.

- a) Lucha consigo mismo.
- b) El halo ancestral.
- c) La acción corporal y el sonido gutural.

8. Santuario de expresión.

- a) Sensibilización inconsciente y comunicación.
- b) Emoción y expresión.
- c) La práctica del ensueño.
- d) Contactos expresivos.
- e) Desinhibición y comunicación expresiva.
- f) Florecimiento de una nueva expresión en el conjunto.

H. EXPRESIÓN ORAL.

1. Las conferencias.

- a) Mantener una conferencia de 15 m. sobre un tema elegido.
- b) Diálogo con la clase.

2. El ritmo.

- a) Con ritmos externos provocar cambios, alturas, tonos, resonadores.

3. La canción: en creación colectiva.

- a) Construir a partir de frases ritmos y finalmente música.

4. Los sonidos.

- a) Expresión de los sentimientos. Individuales y en conjunto.
- b) Crear climas colectivos por medio de sonidos.

5. Expresión de la palabra.

- a) La expresión de los sentimientos. Las velocidades, tonos, división del sonido en:
 - b) ALTO-BAJO.
RÁPIDO-LENTO.
CONTINUADO-ROTO.
AGUDO-GRAVE.

6. El cuerpo habla.

- a) Poner el cuerpo en posibilidades de hablar.
- b) Activar corporalmente “partes” y “hacerlas hablar”.

7. La poesía.

- a) Con rima.
- b) Verso libre.
- c) Análisis del lenguaje poético. Individual y en conjunto.

8. Los resonadores.

- a) Gutural.
- b) Occipital.

9. Los sonidos.

- a) Encuentro con el cuerpo interno.
- b) Asociación voz-vísceras.
- c) Asociación voz-hombre primitivo.

I. ACROBACIA DRAMÁTICA.

- 1. El objeto móvil.**
- 2. El objeto inmóvil.**
- 3. El ser vivo.**
- 4. La improvisación acrobática.**
- 5. Perfección y limpieza de técnica.**
- 6. Improvisaciones sobre temas acrobáticos, combinados con vitalistas.**
- 7. Combinando con la clase de pantomima, crear un espectáculo acrobático.**
- 8. Montaje de escenas en obras que requieran acrobacia.**

209

J. PANTOMIMA Y MIMODRAMA.

- 1. Gimnasia consciente.**
 - a) La ondulación corporal.
 - b) Disociación del cuerpo.

- 2. Relajamiento y descontracción muscular.**
 - a) La respiración como elemento fundamental de la acción.
 - b) La pausa como técnica comunicativa.

- 3. El actor mimo y su expresión.**
 - a) Gestos de tonicidad.
 - b) Gestos de atonía.

4. El mimo y su interpretación del hombre.

- a) Transiciones de ánimo.
- b) El cambio del personaje.
- c) Evolución mímica de la vida.

5. El actor mimo y el objeto.

- a) Manipulaciones.
- b) La nariz.
- c) Centros de fuerza.

6. El mimo y la naturaleza.

- a) Descubrimiento expresivo de los cinco sentidos.
- b) Los elementos de la naturaleza.
- c) Los animales.

K. INVESTIGACIÓN PLÁSTICA PRECOLOMBINA.

210

1. Iconografía precolombina.

- a) Actitudes corporales mayas.
- b) Movimiento inspirado en las actitudes.

2. Historias de los Quichés.

- a) Cromatismo expresivo del Popol-Vuh.
- b) Inspiración textual y ejecución plástico-dramática.

3. Expresión plástica de los Códices.

- a) Visualización y retención.
- b) Inspiración y ejecución.
- c) Creación expresiva de historias.

II. DRAMATIZACIONES.

B. IMPROVISACIONES EXPRESIVAS.

1. **La memoria sensorial.**
 - a) Definición.
 - b) Posibilidades.

2. **Prácticas sensoriales.**
3. **La canción y el movimiento sensoriales.**

4. **Introducción a Chejov.**
 - a) Definición.
 - b) Objetivo.

5. **Práctica de ejercicios chejovianos.**
6. **La emoción en la memoria.**

7. **La memoria emocional.**
 - a) Definición.
 - b) Práctica.

211

C. TALLER DE SICOLOGIA DRAMATICA.

1. **La improvisación psicológica.**
 - a) Definición y práctica.
 - b) Los personajes.
 - c) Exploración de sí mismo en relación al personaje

2. **La escena en término de movimiento.**
 - a) Búsqueda de lo físico.
 - b) Conexión entre lo físico y mental del personaje.
 - c) La situación.

3. El desarrollo del personaje psicológicamente creíble.

- a) La línea de menor resistencia.
- b) Trazado de personaje fuera de la escena.

4. Escuchar dentro de la improvisación.

- a) Prácticas de escuchar al compañero.
- b) La reacción espontánea.
- c) La reacción planeada.

5. La improvisación stanislawsiana.

- a) La línea inquebrantable.
- b) La aplicación de la memoria sensitiva.
- c) La improvisación en parejas.
- d) La improvisación en grupo.
- e) Práctica de memoria emocional.

D. GUIÓN Y PERSONAJE.

212

1. Similitud de técnicas.

- a) Sicológico-épico.
- b) Épico-sicológico.
- c) Visceral-sicológico-épico.

2. Análisis del guión sicológico.

- a) Circunstancias dadas por el autor.
- b) Lo propuesto por el director.
- c) Concepción personal del personaje según el actor.
- d) División por Unidades.
- e) Descubrimiento de la esencia.
- f) Objetivos del personaje.
- g) Superobjetivo.

3. Análisis del guión épico.

- a) Extraer el motivo social.
- b) Los motivos y las ideas que lo inspiraron.
- c) Descubrimiento de lo insólito en lo cotidiano.

- d) Movimientos vitales.
- e) Actitudes principales.

4. Análisis del guión visceral.

- a) El guión estructural crea el espacio.
- b) Trasplante del texto a la escenografía.
- c) Del hecho a la metáfora.
- d) Mitos y realidades.
- e) Orquestación dinámica.

E. PRÁCTICAS DE TÉCNICAS TEATRALES.

1. Improvisación psicológica.

- a) Concentración de la atención.
- b) Memoria emotiva.
- c) Comunión.

2. Improvisación épica.

- a) La extrañación.
- b) Motivo social de la historia.
- c) Sucesos principales.
- d) Antagonismo crítico.

213

3. Improvisación visceral.

- a) Texto e inspiración.
- b) Comunicación sensitiva.
- c) Tramitación instintiva de la palabra al acto.

III. TEORÍA DRAMÁTICA.

A. HISTORIA DEL TEATRO.

3. Edad media.

- a) Orígenes del teatro europeo.
- b) Teatro religioso.
- c) La Celestina.

SEGUNDO AÑO: PRIMER TRIMESTRE**I. INSTRUMENTOS EXPRESIVOS DEL ACTOR. CUERPO Y VOZ****A. EXPRESIÓN CORPORAL.****1. La respiración, el sonido y el gesto**

- a) Profundizamiento expresivo-espontáneo de las técnicas gestuales y respiratorias del primer año
- b) Expansión de los aparatos motores: sonido, músculo

2. Fisiología corporal y del aparato respiratorio

- a) Conocimientos de anatomía
- b) Su valor expresivo
- c) Concienciación de las técnicas aprendidas en el curso pasado

3. Creación de fichas expresivas.

- a) Sensibilidad de selección para ejercicios integrales: voz y cuerpo
- b) Prácticas a nuevas concepciones expresivas con ejercicios anteriores
- c) Prácticas individuales de tablas expresivas integrales

4. Recuperación.

- a) Puesta a punto del instrumento expresivo.
- b) Expansión expresiva con integración.

5. El mundo exterior.

- a) Percepción tipológica.
- b) La expresión en la poesía.
- c) Expresión integral plástica.

6. El mundo interno.

- a) Capacidades sutiles de la expresión integral.
- b) Desinhibición e integración.

7. El mundo intermedio.

- a) Integración expresiva de ambos mundos.

II. DRAMATIZACIONES.

F. MONTAJE DE OBRAS DENTRO DE UNA TÉCNICA DETERMINADA.

1. Estilos de montajes.

- a) Plástico-expresivos
- b) Sicológicos
- c) Épicos
- d) Viscerales

2. Planificación de ensayos.

- a) Lecturas de obras.
- b) Improvisaciones.
- c) Distribución de personajes.
- d) Vestuario y decorado.
- e) Escenario y luces.

3. Representaciones.

- a) Lugares de actuación.
- b) Análisis de público.
- c) Número de espectadores.
- d) Ensayos de ajustes.
- e) Nuevas representaciones.

215

B. C. ACROBACIA DRAMÁTICA Y EXPRESION ORAL.

(Repaso técnico-expresivo y conjunción de las materias).

1. Acrobacia y sonido oral.

- a) Saltos técnicos y sonido rítmico.
- b) Integración del sonido y el movimiento gimnástico.

2. Explosión muscular en el sonido expresivo.

- a) Emoción del impulso y la voz.
- b) Equilibrio y grito instintivo.

3. El salto y la palabra.

- a) Cadencias sonoras en el dinamismo corporal.
- b) Frase y acción gimnástica.

4. El músculo y los resonadores.

- a) Tipos de sonidos en actitudes activas.
- b) La explosión muscular y el grito.

5. Integración visceral.

- a) Cuerpo interno y acción.
- b) Explosión expresivo-primitiva.

A. C. EXPRESIÓN CORPORAL Y ACROBACIA DRAMÁTICA.

(Repaso técnico-expresivo y conjunción de materias)

1. Cuerpo expresivo y acrobático.

- a) La expresión en el salto técnico.
- b) Su fácil integración.

2. Técnica expresiva y gimnástica.

- c) Impulso acrobático y su emoción.
- d) Expresión en el equilibrio dinámico.

3. Provocaciones expresivas del salto.

- a) Mecanismo y emoción.
- b) Explosión muscular y su significación expresiva.

4. Antagonismo expresivo-acrobático.

- a) Emociones en las torres humanas.
- b) Saltos dinámicos y acrobáticos en distintas expresiones.
- c) La fuerza del dinamismo y la expresión.

D. GUIÓN Y PERSONAJE.

1. Improvisaciones psicológicas.

- a) Siluetas y tonos.
- b) Unidades más importantes.
- c) Aspecto externo: movimientos coreográficos.
- d) Aspecto interno: expresión de las sensaciones y sentimientos.

2. Improvisaciones épicas.

- a) Antagonismos sociales.
- b) Espontaneidad crítica.
- c) Ajuste expresivo social.

3. Improvisaciones viscerales.

- a) Actos sico-físicos.
- b) La metafísica del gesto.
- c) Tramitación instintiva de la palabra al acto.

SEGUNDO AÑO: SEGUNDO TRIMESTRE

I. INSTRUMENTOS EXPRESIVOS DEL ACTOR. CUERPO Y VOZ

A. B. EXPRESIÓN ORAL Y CORPORAL

1. El tema libre.

- a) La expresión integral como persona.
- b) La expresión integral como actor.

2. Disociaciones integrales.

- a) Cuerpo. Voz elementos divisorios.
- b) Rompimientos expresivos y sus consecuencias.

3. Espontaneidad colectiva.

- a) El coro y la réplica corporal.
- b) Sentimientos de colectividad.

4. Asociaciones integrales imaginativas

- a) Objetos técnicos.
- b) Elementos naturales.

5. Situaciones expresivas límites

- a) Provocaciones desesperadas.
- b) Momentos espirituales.
- c) Reacciones ambivalentes.

D. PANTOMIMA Y MIMODRAMA.**1. Técnica gimnástica.**

- a) Los movimientos parciales.
- b) Elasticidad y fuerza.
- c) Fuerza y equilibrio.

2. Relajamiento y desconstrucción muscular.

- a) La pausa y su cualidad en la acción.
- b) Disociación en la acción.

3. La expresión del mimo.

- a) Lo discontinuo como comicidad.
- b) Lo continuo como lo dramático.

4. El objeto inexistente.

- a) Sus características fundamentales.

5. El mimo y la naturaleza.

- a) En el fondo del mar.
- b) Los animales y su comparación humana.

6. El mimo y los otros.

- a) Imitaciones fieles.
- b) Imitaciones críticas.

7. Creación del mimodrama.

- a) El mundo literario.
- b) El mundo del movimiento.
- c) Las imágenes.

E. INVESTIGACIÓN PLÁSTICA PRECOLOMBINA.

1. Códices e inspiración plástica.

- a) El Códice Azteca-Florentino.
- b) Los códices mayas; Tro-Cortesiano (Cortesiano), Persiano y dresdense.

2. Profundización expresiva precolombina.

- a) Movimientos plásticos colectivos inspirados por la iconografía.
- b) Movimientos expresivos colectivos inspirados por los textos.

3. Bonampak como inspiración dramática.

- a) Acción bélica y victoria.
- b) Danza de los guerreros sacrificio humano.

219

G. TALLER DE ANTROPOLOGÍA EXPRESIVA.

(Estadios prehistóricos del hombre).

1. Estadio inferior.

- a) Infancia, formación del lenguaje articulado.

2. Estadio medio.

- a) Pescado, fuego, cocidos.
- b) Caza, maza, lanza.

3. Estadio superior.

- a) Arco y flechas, cuerda.
- b) Desarrollo de facultades mentales.
- c) Alfarería, piragua, vigas y tablas.
- d) Arco y flechas, factor decisivo de conjunto.

4. Creación dramática del proceso.

- a) Imaginación sensitiva
- b) Búsqueda expresiva.
- c) Reconstrucción dramática.

II. DRAMATIZACIONES.**B. IMPROVISACIONES EXPRESIVAS.**

1. La verbalización detallada. Cuándo usarla y cuándo no.
2. El contacto visual.
3. Tópicos de conversación.
4. La retención de memoria mental y su relación con la retención de memoria física.
5. La dirección en la improvisación.
6. Elaboración de guiones encontrados en improvisaciones.

220

C. TALLER DE SICOLOGIA DRAMÁTICA.

Tomando escenas de la clase de prácticas de técnicas teatrales del tercer trimestre de primer año, desglosarlas e investigar la psicología del personaje.

A. TALLER DE SICOLOGIA DRAMÁTICA.**1. Contribución práctica de la Estética.**

- a) El drama y la tendencia.
- b) Puertas del teatro actual.

2. El arte de interpretar.

- a) Dramática y dialéctica.
- b) Contenido y forma.
- c) Lo que se debe resaltar.
- d) Persona y sociedad.

3. El actor y su profesión.

- a) Papel del actor en la sociedad.
- b) Actor nómada o funcionario.
- c) Actor servidor del público o del arte.
- d) El actor comprometido.

III. TEORÍA DRAMÁTICA.

A. HISTORIA DEL TEATRO.

4. El Renacimiento.

- a) Consecuencias históricas, estéticas y sociales.
- b) España: El Siglo de Oro. Lope de Vega.
- c) Inglaterra: Shakespeare.
- d) Barroco: Calderón.

5. Vida teatral durante el Siglo XVII.

- a) Francia: Neoclasicismo. Los trágicos (Corneille, Racine)
- b) La comedia: Molière.

221

B. ÉTICA DEL HOMBRE DE TEATRO.

(La clase está planteada en forma de charlas-coloquio)

1. El artista en la sociedad. Su ubicación.

2. Su capacidad intelectual y práctica.

3. El porqué de la ética del hombre/mujer teatro.

- a) La elección del camino a seguir. Lo que puede o no puede hacer.
- b) Su estudio constante.
- c) Su evolución al servicio de la sociedad en la que trabaja y vive.

IV. ARTESANÍA TEATRAL.

A. CARACTERIZACIÓN Y MAQUILLAJE.

1. **Fisiognómica.**
 - a) La cabeza ósea.
 - b) Ángulos faciales.

2. **Lenguaje del rostro.**
 - a) Zonas mímico expresivas.
 - b) Partes inmóviles y características.

3. **Acción combinada de los músculos faciales.**
 - a) Expresión mímica de la zona ocular.
 - b) Expresión mímica de la zona labial.
 - c) El rostro en su conjunto.
 - d) Juventud y vejez.

4. **La cara y el maquillaje.**
 - a) Colores primarios.
 - b) Colores secundarios.
 - c) Texturas de colores.
 - d) Lápices y cremas.

SEGUNDO AÑO: TERCER TRIMESTRE

I. INSTRUMENTOS EXPRESIVOS DEL ACTOR. CUERPO Y VOZ

A. B. EXPRESIÓN ORAL Y CORPORAL

1. **Expresión dramática.**
 - a) La farsa y la expresión.
 - b) Psicología y expresión.
 - c) Épica y expresión.

2. **Ajustes de las capacidades expresivas.**
 - a) Sonidos corporales.
 - b) La mente y la capacidad creadora.
 - c) Abstracciones integrales.

3. Ajustes de las capacidades expresivas.

- a) Capacidades individuales.
- b) Acercamiento a la investigación personal.

4. Conceptos de Investigación.

- a) Investigación integral individual.
- b) Investigación integral colectiva.

5. Vuelta a descubrimientos pasados.

- a) Conceptos básicos naturales.
- b) Conceptos de vías de descubrimiento.
- c) Acciones reales espontáneas de continuo enriquecimiento.

D. PANTOMIMA Y MIMODRAMA.

1. Técnica gimnástica.

- a) Terminación del movimiento parcial.
- b) Equilibrio sobre tema móvil.

223

2. Relajamiento y descontracción muscular.

- a) Relajación dinámica.
- b) Capacidades límites.

3. Expresión mímica.

- a) El ritmo del sentimiento fundamental.
- b) Conflictos expresivos.

4. Creación del mimodrama.

- a) La voz y el grito como expresión del mimo.
- b) El ritmo.
- c) Montaje de mimodramas.
- d) Coreografía.

5. El mimo y el teatro.

- a) Tradición latina del gesto.

- b) La comedia dell'Arte.
- c) Tipos de pantomimas.
- d) Inclusión mímica en el nuevo concepto de teatro moderno.

E. INVESTIGACIÓN PLÁSTICA PRECOLOMBINA.

1. La cosmología como fuente dramática.

- a) Los dioses.
- b) Los mitos de la creación.
- c) El rito de los sacrificios.
- d) Las ceremonias.
- e) Las danzas.

2. Forma y contenido para la creación.

- a) Aspectos físicos y rasgos psicológicos.
- b) Estampas de la vida maya y azteca.
- c) El adorno y el traje.
- d) Investigación sociológica del Popol-Vuh.

3. El Popol-Vuh y su expresión dramática a través de los Códices Mayas.

F. TALLER DE ANTROPOLOGÍA EXPRESIVA.

(Cultura prehistórica del hombre).

1. Hombre Primate.

- a) Trepando los árboles.
- b) Bajando de los árboles.
- c) Cerebros y manos.

2. Cerebros y herramientas.

- a) Herramienta y mano.
- b) Cerebro y mano.
- c) Hombres y animales.

3. Lenguaje prehistórico.

- a) Lenguaje, producto de la comunidad.
- b) Lenguaje y conocimiento.
- c) Sociedad y conciencia social.

C. TALLER DE SICOLOGIA DRAMATICA.

- 1. Aplicar lo sensorial al personaje.**
- 2. Aplicar lo emocional al personaje.**
- 3. Investigación de antecedentes posibles y necesarios dentro de la sicología de un personaje.**

B. INVESTIGACION PARA UN TEATRO DE CREACION COLECTIVA.

1. Concepto de colectividad.

- a) Tipo de colectividad.
- b) Relación autor, actor, director.

2. Ejemplos de trabajo colectivo.

- a) Grupos norteamericanos.
- b) Grupos europeos.
- c) Grupos latinoamericanos.

3. Vías de comunicación del grupo.

- a) Orientación como grupo.
- b) Libertad creadora interna.

G. TALLER DE SOCIOLOGÍA DRAMÁTICA.

4. Técnica de interpretación.

- a) Dialéctica y distanciamiento.
- b) Teatro épico y dialéctico.
- c) Reproducción de la sociedad actual en el teatro.

5. El lugar del teatro.

- a) Formalismo-realismo.
- b) Realismo social del teatro.
- c) Efectos que ejercen todas las obras teatrales.

I. TEATRO INFANTIL.

(En este curso, tomaremos el teatro infantil en una de sus posibilidades, es decir):

- a) El teatro escrito, dirigido e interpretado por adultos, pero cuyo público serán los niños.

1. Estudio teórico de trabajos sobre teatro infantil.

—Pequeñísimo Organón. Alfonso Sastre.

—Teatro todo el año. Rubén Sotoconil, etc.

2. Empleo de las técnicas teatrales de actuación para su aplicación al teatro infantil. (Expresión oral, corporal, maquillaje, máscaras, etc.).**3. El texto dramático infantil. Su elección. Factores a tener en cuenta.****4. La puesta en escena.**

- a) Relaciones y diferencias con las técnicas del teatro adulto.

5. El títere.

- a) Su construcción.
- b) Su colocación y manejo.
- c) El problema de la voz.
- d) Adaptación de textos dramáticos infantiles al teatro de títeres.

6. La ética en el teatro infantil.

- a) Problemas de consideración como subteatro.
- b) El niño y la niña como seres totales.
- c) Nociones de psicología infantil.

III. TEORÍA DRAMÁTICA.

A. HISTORIA DEL TEATRO.

6. Neoclasicismo.

- a) La comedia.
- b) La tragedia.
- c) El sainete.

7. La Comedia dell'Arte.

- a) Lucha contra los actores de la comedia dell'Arte.
- b) Goldini.

B. ÉTICA DEL HOMBRE DE TEATRO.

- 1. Estudio y discusión de trabajos sobre el tema de eminentes hombres y mujeres del teatro latinoamericano y europeo.
- 2. Bases para una ética americana del hombre de teatro.

227

IV. ARTESANIA TEATRAL.

A. CARACTERIZACIÓN Y MAQUILLAJE.

1. Dominio expresivo de los músculos faciales.

- a) Cejas y párpados.
- b) Nariz.
- c) Boca y mentón.
- d) Cuello.

2. Maquillaje y cabellos.

- a) Barbas y bigotes.
- b) Pelucas y apliques.

3. Volúmenes y hendiduras.

- a) Perfiles de nariz.
- b) Cicatrices.
- c) Sombreados.

4. Caracterización imaginativa.

- a) Síntesis.
- b) Fantasías.
- c) Personajes tipo.

5. Influencia de la luz sobre el maquillaje.**B. FABRICACIÓN DE MASCARAS Y TÍTERES.****1. Modelaje de máscaras y títeres.**

- a) Diseño.
- b) Plantillas y moldes.
- c) Dibujo pegado.

2. Síntesis de confección.

- a) Pruebas mixtas.
- b) Relaciones faciales.
- c) La forma.
- d) El color.

3. Materiales diversos.

- a) Clases y selección.
- b) Utilización, diseño y trazado.

4. Vestidos y adornos del títere.

- a) Siluetas.
- b) Superposiciones.
- c) Volúmenes.

TERCER AÑO: PRIMER TRIMESTRE

I. INSTRUMENTOS EXPRESIVOS DEL ACTOR. CUERPO Y VOZ

A. B. EXPRESIÓN ORAL Y CORPORAL

1. Recopilación y selección.

- a) Expresión del cuerpo.
- b) Expresión de la voz.
- c) Expresión integral.

2. Conciencia de limitaciones personales.

- a) Los propios defectos.
- b) Preparación y afinación individual.
- c) Percepción de capacidades colectivas.

3. Integración e investigación.

- a) Gesto y voz autóctonos.
- b) Registros inusitados del músculo y el sonido.
- c) Equipos de investigación.

229

F. TALLER DE ANTROPOLOGÍA DRAMÁTICA.

1. Introducción histórica latinoamericana

- a) Antigüedad del ser humano.
- b) El ser humano en América del Norte.
- c) El ser humano en América del Sur.

2. Patrones sociales.

- a) El tecnológico.
- b) El sociológico.
- c) El ideológico.

II. DRAMATIZACIONES.

H. INVESTIGACION PARA UN TEATRO DE CREACION COLECTIVA.

1. **Criterio de grupo.**
 - a) Gustos y tendencias.
 - b) Igual responsabilidad.

2. **Definición del Hombre de Teatro.**
 - a) Características del actor-director-autor.
 - b) Supresión de servidumbre.
 - c) Colaboración responsable y conjunta.

3. **El texto.**
 - a) Relación grupo-texto.
 - b) Respeto o libertad.
 - c) Vida en el montaje de la materia muerta.

4. **Texto como organismo vivo.**
 - a) Cómo palpita y funciona.

5. **Motor del organismo.**
 - a) El conflicto.
 - b) Sus causas.
 - c) Sus implicaciones.

6. **Concepto del texto.**
 - a) No como concepto intelectual y conceptual.
 - b) Sí como conflicto concreto.

7. **Origen del conflicto.**
 - a) La anécdota o fábula.
 - b) Lo que cuenta la obra.
 - c) Cómo es el cuento.

8. Causas e implicaciones del conflicto.

- a) Las fuerzas en pugna.
- b) Razones de lucha fundamentales.
- c) Motivo principal de la obra.
- d) Caracteres abstractos.

I. TEATRO INFANTIL.

1. El juego “de” los niños hecho por ellos.

2. El juego como base de la actividad teatral.

3. La improvisación.

- a) Elección en grupo de: un tema, un personaje, una situación, un argumento.

4. Juego dramático con situación.

5. Juego dramático con personaje.

6. Juego dramático con argumento.

7. Juegos dramáticos con viñetas de comics.

8. Juegos dramáticos con slides.

9. Juegos dramáticos con fotografías.

10. Creación de un teatro teatral en base a improvisaciones.

- a) Selección.
- b) Reparto.

11. Montaje del texto.

12. División por equipos de trabajo.

13. Representación.

III. TEORÍA DRAMÁTICA.

A. HISTORIA DEL TEATRO.

8. El Romanticismo.

- a) Hugo, Dumas.
- b) Goethe, Schiller.

9. El realismo del Siglo XX.

- a) Ibsen.
- b) España: Benavente y su escuela.
- c) Italia: Pirandello y su proyección social.
- d) Inglaterra: B. Shaw, Wilde.
- e) Estados Unidos: Teatro contemporáneo.

V. ARTESANIA TEATRAL.

232

A.B. CARACTERIZACIÓN Y MAQUILLAJE FABRICACIÓN DE MASCARAS Y TÍTERES.

1. Expresión de máscaras.

- a) Personas y animales.
- b) Rituales y fantásticas.
- c) Utilidad dramática.

2. Reafirmación técnica del maquillaje.

- a) Dominio facial con maquillaje.
- b) Maquillaje y expresión.
- c) El color en la luz y el maquillaje.

3. Expresión y manejo de títeres.

- a) Tipos de títeres.
- b) Relaciones faciales.
- c) Movimientos principales.

4. Enriquecimiento práctico del maquillaje.

- a) En el aplique de máscara.
- b) Pantomímico.
- c) La mano.
- d) Zonas corporales.

A. BASES TÉCNICO-ARTÍSTICAS DEL ACTOR EN CINE Y TELEVISIÓN.

1. Introducción. 1.a fase.

- a) El teatro, el cine, la radio y la televisión, en sus formas de expresión.
- b) Cine y televisión, como medios de comunicación.
- c) Estética y sociología del cine y la televisión.
- d) El cine y la televisión, como medio de expresión dramática.

2. Introducción. 2.a fase.

- a) El impresionismo cinematográfico alemán.
- b) El cine de actor: el “star-system”.
- c) El cine de autor: el “neorrealismo”.
Cine social.
Cine temático.
- d) Nuevas formas: “Free-cinema”.
“Cinema verité”.
“Cine underground”.
- e) El “cine-documento”.
- f) Relación de estas formas, con la televisión.

233

3. Teoría del lenguaje de la imagen.

- a) La palabra y la imagen.
- b) La imagen como medio de la expresión estética.
- c) La intermediación de la imagen.
- d) Subjetividad y objetividad de la imagen.
- e) El espacio y el tiempo tele-cinematográfico.
- f) El ritmo tele-cinematográfico.
- g) Estructura narrativa y sus formas.

4. Conocimientos técnicos básicos. 1.a fase.

- a) La idea narrativa.
- b) El guión: literario y técnico.
- c) Métodos de filmación.
- d) Los sonidos y los efectos como medios de expresión.
- e) La luz.
- f) Del “set” al escenario natural. (Dimensiones).

5. Conocimientos artísticos básicos. 2.a fase.

- a) Ausencia de contacto con el público.
- b) Interpretación fragmentada.
- c) Disciplina técnica.
- d) El actor y el director.

6. Técnica de la función expresiva. 1.a fase.

- a) El intérprete y la obra. (Teórico-práctica).
- b) El intérprete autor.
- c) El actor profesional.
- d) El actor no profesional.

7. 2.a fase.

- a) Diversificación del actor. (Teórico-práctica).
- b) El actor y el personaje.
- c) El personaje y el actor.
- d) El físico.
- e) Polifacetismo del actor en cine y televisión.

8. 3.a fase.

- a) Identificación. (Teórico-práctica).
- b) Sensibilidad.
- c) La mímica.
- d) El gesto.
- e) La voz.
- f) Expresión corporal.
- g) Compenetración.

B. MANEJO DE INSTRUMENTOS MUSICALES.

1. Instrumentos musicales.

- a) Su historia.
- b) Su división.
- c) Sus nombres.
- d) Su uso.

2. Teoría espacio-tiempo.

- a) El espacio.
- b) El tiempo.
- c) Unión del espacio-tiempo por el sonido.
- d) Percusión-Teoría del eco.
- e) Clases de percusión-Metálica y profunda.
- f) Ritmo-Acoplamiento del movimiento del cuerpo al sonido.
- g) Movimientos que causa en el cuerpo un instrumento cuando es usado:
(Integración de la voz al movimiento).

235

3. Métricas expresivas.

- a) Ritmo lento. (Sonidos suaves).
- b) Ritmo medio. (Sonidos muertos).
- c) Ritmo ágil. (Sonidos vivos).
- d) Combinaciones de los ritmos lentos (suaves) -medios- ágiles con percusión y una historia corporal.

4. Combinación de tiempos.

- a) Uso del doble tiempo y el $\frac{3}{4}$ de tiempo.
- b) Rompimientos percusivos para unión de los tiempos.
- c) Jazz percusivo e improvisaciones de percusión.

C. EL TRAJE Y EL APLIQUE DRAMÁTICO.

1. Visión general de la historia del traje.

- a) Pintura.
- b) Grabado.

c) Dibujo.

2. Función plástica del traje.

a) Acentos físicos y de color.

3. Confección del aplique.

a) Visión orgánica del proceso de síntesis.

b) Bases de estilización.

c) Conclusiones específicas.

D. ESCENOTECNIA.

1. Posibilidades reales de la escenotecnia.

a) Los materiales.

b) Las técnicas.

c) La economía.

2. Bases plástico-escenográficas.

a) Espacio y volumen.

b) Equilibrio y fuerza.

c) Dinámica y concepción.

3. Composición.

a) Desde un punto fijo o desde varios.

b) Movimiento de la composición espacial.

c) Asociación y selección.

d) Síntesis del objetivo plástico.

e) Utilería.

4. Forma y compromiso emocional.

a) Uso del color.

b) Uso de la luz.

5. Capacidad escenográfica de crítica social.

TERCER AÑO: SEGUNDO TRIMESTRE

I. INSTRUMENTOS EXPRESIVOS DEL ACTOR. CUERPO Y VOZ

A. B. EXPRESIÓN ORAL Y CORPORAL

1. Canalización de la Investigación.

- a) Hacia las otras materias.
- b) Hacia las nuevas concepciones estéticas.
- c) Hacia la integración colectiva.

2. Investigación y espectáculo.

- a) Propuestas experimentales.
- b) Necesidades reales.
- c) Prácticas parciales de canalizador.

E. CANTO APLICADO.

1. Conocimiento de las cuerdas vocales.

- a) Conocimiento general de la escala musical.
- b) Vocalización de cada nota de la escala natural.
- c) Tonos-división en Graves, Medios y Agudos.
- d) Prácticas en combinaciones de tonos graves y agudos y viceversa.
- e) Prácticas de canciones con 2, 3 o más voces.

2. Conocimiento del sistema respiratorio, pulmones y sus características y aplicaciones.

- a) Canto susurrado, con improvisación de una historia. (Creada por los alumnos).
- b) Canto gritado con improvisaciones sobre himnos patrióticos o epopéyicos.
- c) Creación de los alumnos: Una canción compuesta y cantada por todos los alumnos (con o sin improvisación), apartando sus conocimientos sobre tonos, formando un pequeño coro.

3. Integración del canto al teatro.

- a) Prácticas de montaje de pequeñas obras con canciones populares.
- b) Obras y canciones propias de los alumnos, haciendo ellos el montaje, escenografía y dirección de cada pieza, con canciones compuestas por ellos.
- c) Cada alumno compondrá una canción y la interpretará individualmente ante su público, los demás compañeros.

F. NOCIONES DE DANZA MODERNA Y POPULAR**1. Ejercicios básicos.**

- a) Equilibrio.
- b) Elevación y saltos.
- c) Salto visual en giros.

2. Dominio plástico.

- a) Lentitud del brazo y tronco.
- b) Dominio del pie.

3. Cosentica.

- a) Ordenación de elementos expresivos.
- b) Frase rítmica o musical.

4. Improvisaciones coreográficas.

- a) Ritmos binarios.
- b) Ritmos terciarios.

238

II. DRAMATIZACIONES.**J. PRÁCTICAS DE DIRECCIÓN DE ESCENA.****1. Conceptos del director de escena.**

- a) La planificación prevista.
- b) La no planificación previa.
- c) Colaboración de los actores.

2. Características fundamentales del director.

- a) Coordinación de elementos técnico-teatrales.
- b) Ensamble de los elementos artísticos.
- c) Percepción de las entidades sociales.

3. Sistema técnico de trabajo.

- a) Áreas del escenario.
- b) Elementos del decorado.
- c) Cuaderno de dirección.

4. Dirección y texto.

- a) Tratamiento textual.
- b) Creación lógica.

5. Estética y puesta en escena.

- a) Los ismos.
- b) Los estilos.

6. Acción e intención.

- a) Respeto a las supuestas esencias.
- b) Cambio lógico imaginativo.
- c) Creación formal y de contenido.

7. Estilos dramáticos.

- a) Práctica de un estilo determinado.
- b) Cambio de un estilo a otro.

III. TEORÍA DRAMÁTICA.

C. INVESTIGACIÓN PRÁCTICA DE UN TEATRO DE CARACTERÍSTICAS LATINOAMERICANAS Y SALVADOREÑAS.

1. Obras latinoamericanas más significativas.

- a) Análisis.
- b) Contexto social.
- c) Influencias de otras esferas teatrales.

2. Análisis colectivo del proceso teatral latinoamericano.

- a) Epoca pre-colombina.
- b) Epoca actual.
- c) Fenómeno actual de nuestro continente.
- d) Condicionamiento social, económico y político.
- e) Nexos entre el proceso del continente y el de El Salvador.

240

3. Técnica literaria.

- a) Técnica dramatúrgica.
- b) Análisis de estilos teatrales.
- c) Trabajos prácticos de construcción dramática.
- d) Creación dramática.

IV. ARTESANÍA TEATRAL

G. LA LUZ Y SUS POSIBILIDADES EXPRESIVAS Y PLÁSTICAS.

1. Problemas técnicos básicos de la iluminación.

- a) La corriente eléctrica.
- b) Empalmes y tomas.
- c) Fuerza, luz eléctrica.

2. Construcción y manejo de aparatos de iluminación.

- a) Tipos de materiales.
- b) El reostato y sus múltiples usos.

c) La luz negra.

3. Características teatrales de la luz.

- a) Estudio de la zona a iluminar.
- b) Luz concentrada y dispersión.
- c) Zonas de enfoque.
- d) La atmósfera y el filtro.
- e) Trucajes y efectos especiales.

4. Diseño del cuaderno de iluminación.

- a) La planta.
- b) El plano.
- c) El efecto.

H. NOCIONES DE PRODUCCIÓN.

1. Elección de obra.

- a) Los actores.
- b) El espacio escénico.
- c) Los decorados.
- d) El vestuario.
- e) Las luces.

241

2. Posibilidades de representación.

- a) Contratación.
- b) Lugares de trabajo.
- c) Medios de transporte.

3. Medios de publicidad.

- a) Programas.
- b) Entrevistas.
- c) Otros medios.

4. Teatro de producción pobre.

- a) Capacidad imaginativa.

- b) Posibilidad de desarrollo.
- c) Situación real.

TERCER AÑO: TERCER TRIMESTRE

I. INSTRUMENTOS EXPRESIVOS DEL ACTOR. CUERPO Y VOZ

A. B. EXPRESIÓN ORAL Y CORPORAL

- 1. Investigación real.**
 - a) Selección de las distintas técnicas.
 - b) Necesidades prácticas del momento.
- 2. Recopilación.**
 - a) Prácticas de canalizados.
 - b) Canalización colectiva.

242

II. DRAMATIZACIONES.

H. INVESTIGACIÓN PARA UN TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA.

- 1. Camino recorrido.**
 - a) La fábula (particular).
 - b) Las fuerzas en pugna (general).
- 2. Inversión del camino seguido.**
 - a) Lo general y lo concreto del personaje.
 - b) Lo particular y los motivos de los personajes.
- 3. La permanencia de los motivos.**
 - a) La unidad de conflicto.
 - b) El conflicto es acción.
 - c) Cambio de motivo.

4. Situación de los personajes.

- a) Nueva acción y alteraciones notables.
- b) La misma situación.
- c) Otras situaciones.

5. División por etapas.

- a) Preparación.
- b) Crecimiento.
- c) Definición del conflicto.
- d) Las partes.

J. PRÁCTICAS DE DIRECCIÓN ESCÉNICA.

1. El director y su compromiso

- a) Extracción individualista.
- b) Extracción colectiva.

2. Concepto de dirección colectiva.

- a) Propuesta de tratamiento dramático.
- b) Investigación colectiva del director.

243

K. CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO EN COLECTIVIDAD.

1. Elección de la obra en colectividad.

- a) Conectada con problemas reales.
- b) Caracteres específicos universales.

2. Montaje del texto.

- a) Relación viva entre la vida latente del texto y la nuestra propia.
- b) Relación entre el sub-texto de la obra y nuestro propio sub-texto.

3. Improvisaciones parciales.

- a) División en nudos o núcleos.
- b) Intensidad del conflicto.
- c) Improvisaciones aisladas de acción por acción.

4. Misión del director.

- a) Seleccionador de las improvisaciones.
- b) Enlaces de unión.

5. Selección de improvisaciones.

- a) Confrontación con el texto.
- b) Desarrollo más profundo y rico del conflicto.
- c) Nuevos estímulos.

6. El texto en la improvisación.

- a) Incorporación de partes del texto.
- b) Integración de grandes partes.
- c) El pre-montaje.

7. Establecimiento de relación.

- a) Subtexto de la obra.
- b) Subtexto de los actores.
- c) Integración del texto de la nueva significación.

8. El montaje.

- a) Corrección y fijación.
- b) Representación y público.
- c) Nuevos análisis y cambios.

Advertencia: Todos los otros elementos dramáticos, luces, vestuario, decorado, etc., están tratados en sus asignaturas correspondientes, dándose por descontado su integración en la creación del espectáculo en colectividad.

III. TEORÍA DRAMÁTICA

C. INVESTIGACIÓN PRÁCTICA DE UN TEATRO DE CARACTERÍSTICAS LATINOAMERICANAS Y SALVADOREÑAS.

1. **Textos de teatro universal.**

- a) Utilidad real de la obra.
- b) Creación de texto propio.
- c) Ampliación salvadoreña (latinoamericana).

2. **Falta de tradición teatral.**

- a) Búsqueda sin temor sacrosanto.
- b) Profundización analítica sin trabas.

ORGANIGRAMA PROGRAMA ARTES ESCÉNICAS

PRIMER AÑO			
	1er. Trimestre	2do. Trimestre	3er. Trimestre
Asignaturas de comienzo	<ul style="list-style-type: none"> - Expresión oral - Expresión corporal - Juegos expresivos - Historia del teatro - Acrobacia dramática - Dramatizaciones expresivas 		
Asignaturas que se incluyen		Técnicas y métodos de investigación (semestral)	<ul style="list-style-type: none"> - Prácticas de técnicas teatrales - Investigación plástica precolombina (quincenal) - Dramatizaciones expresivas
Asignaturas que desaparecen		<ul style="list-style-type: none"> - Dramatizaciones expresivas - Improvisaciones 	Juegos expresivos
Asignaturas que quedan		<ul style="list-style-type: none"> - Expresión oral - Expresión corporal - Juegos expresivos - Historia del teatro - Acrobacia dramática - Taller de psicología dramática - Pantomima - Guión y Personaje 	<ul style="list-style-type: none"> - Expresión oral - Expresión corporal - Historia del teatro - Acrobacia dramática - Dramatizaciones expresivas - Taller de psicología dramática - Pantomima - Guión y personaje - Prácticas de técnicas teatrales - Investigación plástica precolombina (quincenal)

PRIMER TRIMESTRE - Primero año								
Horas y días	2-2:30	2:30-3	3-3:30	3:30-4	4-4:30	4:30-5	5-5:30	5:30-6
Lunes	Expresión Oral			Expresión Corporal			Juegos Expresivos	
Martes	Expresión Corporal		Historia del Teatro			Acrobacia Dramática		
Miércoles	Expresión Oral			Expresión Corporal			Juegos Expresivos	
Jueves	Acrobacia Dramática				Dramatizaciones Expresivas			
Viernes	Expresión Oral			Expresión Corporal			Juegos Expresivos	
SEGUNDO TRIMESTRE - Primero año								
Horas y días	2-2:30	2:30-3	3-3:30	3:30-4	4-4:30	4:30-5	5-5:30	5:30-6
Lunes	Expresión Oral			Expresión Corporal			Acrobacia Dramática	
Martes	Taller Sicología Dramática		Historia del Teatro			Juegos Expresivos		
Miércoles	Expresión oral			Pantomima			Acrobacia Dramática	
Jueves	Guión y Personaje					Juegos Expresivos		
Viernes	Expresión Oral			Expresión Corporal			Acrobacia Dramática	
TERCER TRIMESTRE - Primero año								
Horas y días	2-2:30	2:30-3	3-3:30	3:30-4	4-4:30	4:30-5	5-5:30	5:30-6
Lunes	Expresión Oral			Expresión Corporal			Acrobacia Dramática	
Martes	Taller Sicología Dramática		Historia del Teatro			Guión y Personaje		
Miércoles	Expresión oral			Pantomima			Acrobacia Dramática	
Jueves	Dramatizaciones Expresivas				Prácticas de Técnicas Teatrales			
Viernes	Expresión oral			Expresión Corporal o Investigaciones Plásticas Precolombinas			Acrobacia Dramática	

SEGUNDO AÑO			
	1er. Trimestre	2do. Trimestre	3er. Trimestre
Asignaturas de comienzo	<ul style="list-style-type: none"> - Expresión oral y corporal - Montaje de obras (dentro de una técnica determinada). - Acrobacia dramática y expresión oral - Expresión corporal y acrobacia dramática - Guión y personaje 		
Asignaturas que se incluyen		<ul style="list-style-type: none"> - Investigación plástica precolombina - Ética del hombre de teatro - Pantomima - Psicología dramática (taller) - Improvisación expresiva - Antropología dramática (taller) - Caracterización y maquillaje - Sociología dramática (taller) - Historia del teatro 	<ul style="list-style-type: none"> - Fabricación de máscaras y títeres - Teatro infantil - Investigación para teatro de creación colectiva
Asignaturas que desaparecen		<ul style="list-style-type: none"> - Acrobacia dramática y expresión oral - Expresión corporal y acrobacia dramática - Montaje de obras (dentro de una técnica determinada) - Guión y personaje 	<ul style="list-style-type: none"> - Taller: Antropología dramática - Improvisación expresiva

SEGUNDO AÑO			
	1er. Trimestre	2do. Trimestre	3er. Trimestre
Asignaturas que quedan		<ul style="list-style-type: none"> - Expresión oral y corporal - Investigación plástica precolombina - Ética del hombre de teatro - Pantomima - Taller : Psicología dramática - Taller : Sociología dramática - Improvisación expresiva - Historia del teatro - Caracterización y maquillaje 	<ul style="list-style-type: none"> - Expresión oral y corporal - Investigación plástica precolombina - Ética del hombre de teatro - Pantomima - Taller : Psicología dramática - Taller : Sociología dramática - Historia del teatro - Caracterización y maquillaje - Fabricación de máscaras y títeres - Teatro infantil - Investigación para un teatro de creación colectiva

PRIMER TRIMESTRE - Segundo año								
Horas y días	2-2:30	2:30-3	3-3:30	3:30-4	4-4:30	4:30-5	5-5:30	5:30-6
Lunes	Expresión Oral		Expresión Corporal			Juegos Expresivos		
Martes	Expresión Corporal		Historia del Teatro		Acrobacia Dramática			
Miércoles	Expresión Oral		Expresión Corporal			Juegos Expresivos		
Jueves	Acrobacia Dramática			Dramatizaciones Expresivas				
Viernes	Expresión Oral		Expresión Corporal			Juegos Expresivos		
SEGUNDO TRIMESTRE - Segundo año								
Horas y días	2-2:30	2:30-3	3-3:30	3:30-4	4-4:30	4:30-5	5-5:30	5:30-6
Lunes	Expresión Oral		Expresión Corporal			Acrobacia Dramática		
Martes	Taller Psicología Dramática		Historia del Teatro		Juegos Expresivos			
Miércoles	Expresión oral		Pantomima			Acrobacia Dramática		
Jueves	Guión y Personaje				Juegos Expresivos			
Viernes	Expresión Oral		Expresión Corporal			Acrobacia Dramática		
TERCER TRIMESTRE - Segundo año								
Horas y días	2-2:30	2:30-3	3-3:30	3:30-4	4-4:30	4:30-5	5-5:30	5:30-6
Lunes	Expresión Oral		Expresión Corporal			Acrobacia Dramática		
Martes	Taller Psicología Dramática		Historia del Teatro		Guión y Personaje			
Miércoles	Expresión oral		Pantomima			Acrobacia Dramática		
Jueves	Dramatizaciones Expresivas				Prácticas de Técnicas Teatrales			
Viernes	Expresión oral		Expresión Corporal o Investigaciones Plásticas Precolombinas			Acrobacia Dramática		

TERCER AÑO			
	1er. Trimestre	2do. Trimestre	3er. Trimestre
Asignaturas de comienzo	<ul style="list-style-type: none"> - Expresión oral y corporal - Investigación teatral colectiva - Bases técnico-artísticas del actor en cine y televisión - Caracterización y maquillaje o fabricación de máscaras y títeres (quincenal) - Taller de antropología dramática o teatro infantil (quincenal) - Canto aplicado a nociones de danza moderna y popular (quincenal) - Historia del teatro - Manejo de instrumentos musicales 		
Asignaturas que se incluyen		<ul style="list-style-type: none"> - Prácticas de dirección escénica - El traje, el aplique dramático o escenotecnia (quincenal) - Investigación sobre un teatro latinoamericano y salvadoreño - La luz y sus posibilidades plásticas y expresivas o nociones de producción (quincenal) 	<ul style="list-style-type: none"> - Investigación para un teatro de creación colectiva - Creación del espectáculo teatral en colectividad

TERCER AÑO			
	1er. Trimestre	2do. Trimestre	3er. Trimestre
Asignaturas que desaparecen		<ul style="list-style-type: none"> - Investigación teatral colectiva - Bases técnico-artísticas del actor en cine y tele- visión - Caracterización y ma quilaje o fabricación de máscaras y títeres (quincenal) - Taller de antropología dramática o teatro in- fantil (quincenal) - Canto aplicado o nocio- nes de danza moderna y popular (quince- nal) - Historia del teatro - Manejo de instru- mentos musicales 	<ul style="list-style-type: none"> - El traje y el aplique dramático o escenotecnia (quincenal) - La luz: Sus posibilidades plásticas y expresivas o nociones de producción (quincenal)
Asignaturas que quedan		<ul style="list-style-type: none"> - Expresión oral y corporal - Prácticas de dirección escénica - El traje y el aplique dramático o escenotecnia (quincenal) - Investigación sobre un teatro latinoamericano y salvadoreño - La luz: Sus posibilidades plásticas y expresivas o nociones de producción (quincenal) 	<ul style="list-style-type: none"> - Expresión oral y corporal - Prácticas de dirección escénica - Investigación para un teatro de creación colectiva - Investigación sobre un teatro latinoamericano y salvadoreño - Creación del espectáculo teatral en colectividad

PRIMER TRIMESTRE - Tercer año								
Horas y días	2-2:30	2:30-3	3-3:30	3:30-4	4-4:30	4:30-5	5-5:30	5:30-6
Lunes	Expresión oral y corporal			Investigación teatral colectiva				
Martes	Bases técnico - artísticas del actor en cine y televisión				Caracterización y maquillaje fabricación de mascararas y títeres (quincenal)			
Miércoles	Expresión oral y corporal			Taller: antropología dramática o teatro infantil (quincenal)				
Jueves	Canto aplicado a nociones de danza moderna y popular			Historia del teatro			Manejo de instrumentos musicales	
Viernes	Expresión oral y corporal			Investigación teatral colectiva				
SEGUNDO TRIMESTRE - Tercer año								
Horas y días	2-2:30	2:30-3	3-3:30	3:30-4	4-4:30	4:30-5	5-5:30	5:30-6
Lunes	Expresión oral y corporal			Prácticas de dirección escénica				
Martes	El traje y el aplique dramático o escenotecnia (quincenal)				Investigación sobre un teatro latinoamericano o salvadoreño			
Miércoles	Expresión oral y corporal			Prácticas de dirección escénica				
Jueves	La luz y sus posibilidades plásticas y expresivas o nociones de produccion				Investigación sobre un teatro latinoamericano o salvadoreño			
Viernes	Expresión oral y corporal			Prácticas de dirección escénica				
TERCER TRIMESTRE - Tercer año								
Horas y días	2-2:30	2:30-3	3-3:30	3:30-4	4-4:30	4:30-5	5-5:30	5:30-6
Lunes	Expresión oral y corporal			Investigación para un teatro de creación colectiva				
Martes	Creación del espectáculo teatral en colectividad							
Miércoles	Expresión oral y corporal			Prácticas de creación escénica				
Jueves	Creación del espectáculo teatral en colectividad							
Viernes	Expresión oral y corporal			Investigación sobre un teatro latinoamericano o salvadoreño				

TOTAL HORAS IMPARTIDAS POR ASIGNATURA Y TRIMESTRE

PRIMER AÑO

	Horas Sem.	Horas Trim.
PRIMER TRIMESTRE		
Expresión Oral	4½	54
Expresión Corporal	5½	66
Juegos Expresivos	3	36
Historia del Teatro	1½	18
Acrobacia Dramática	2	24
Improvisaciones Expresivas	2	24
SEGUNDO TRIMESTRE		
Expresión Oral	4½	54
Expresión Corporal	3	36
Acrobacia Dramática	3	36
Taller de Psicología Dramática	1	12
Historia del Teatro	1½	18
Juegos Expresivos	3	36
Pantomima y Mímodrama	1½	18
Guión y Personaje	1½	30
TERCER TRIMESTRE		
Expresión Oral	4½	54
Expresión Corporal	2½	27
Acrobacia Dramática	3	36
Taller de Psicología Dramática	1	12
Historia del Teatro	1½	18
Guión y Personaje	1½	18
Pantomima y Mímodrama	1½	18
Improvisaciones Expresivas	2	24
Prácticas de Técnicas Teatrales	2	24
Investigación Plástica Precolombina	¾	9

SEGUNDO AÑO

	Horas Sem.	Horas Trim.
PRIMER TRIMESTRE		
1. Expresión Oral y Corporal	4	48
2. Montaje de obras dentro de una técnica determinada	10	120
3. Acrobacia Dramática y Expresión Oral	2	24
4. Expresión Corporal y Acrobacia Dramática	2	24
5. Guión y Personaje	2	24

SEGUNDO TRIMESTRE

1. Expresión Oral y Corporal	4½	54	255
2. Investigación Plástica Precolombina	1½	18	
3. Ética del hombre de teatro	1	12	
4. Pantomima y Mimodrama	1½	18	
5. Taller de psicología dramática	1	13	
6. Improvisación Expresiva	3	36	
7. Taller de Antropología Expresiva	3	36	
8. Caracterización y Maquillaje	2	24	
9. Historia del Teatro	1½	18	
10. Taller de Sociología Dramática	1	12	

TERCER TRIMESTRE

1. Expresión Oral y Corporal	4½	54
2. Caracterización y Maquillaje	1	12
3. Fabricación de Máscaras y Títeres	1½	18
4. Teatro Infantil	2	24
5. Investigación Plástica Precolombina	2	24
6. Taller de Sociología Dramática	1	12

	Horas Sem.	Horas Trim.
7. Taller de Antropología Expresiva	1½	18
8. Etica del hombre de Teatro	1	12
9. Historia del Teatro	1½	18
10. Pantomima y Mimodrama	1½	18
11. Taller de Psicología Dramática	1	12
12. Investigación para un Teatro de Creación Colectiva	1½	18

TERCER AÑO

PRIMER TRIMESTRE

1. Expresión Oral y Corporal	4½	54
2. Investigación Teatral Colectiva	5	60
3. Bases Técnico-Artísticas del Actor en Cine y Televisión	2	24
4. Caracterización, Maquillaje y Fa- bricación de Máscaras y Títeres	2	24
5. Taller de Antropología Dramática y Teatro Infantil	2½	30
6. El Traje, el Aplique Dramático y Escenotecnia	2	24
7. Historia del Teatro	1½	18

256

Horario anual por asignatura

I. Cuerpo y voz

<i>Expresión Oral</i>	Horas Anuales	
Primer Año	162	
Segundo Año	90	
Tercer Año	81	Total 333

Expresión Corporal

Primer Año	129
----------------------	-----

	Horas Sem.	Horas Trim.
8. Manejo de Instrumentos Musicales	1	12

SEGUNDO TRIMESTRE

1. Expresión Oral y Corporal	4½	54
2. Prácticas de Dirección Escénica	7½	90
3. Canto Aplicado y Nociones de Danza Moderna y Popular	1½	18
4. Investigación sobre un Teatro Lati- noamericano y Salvadoreño	4	48
5. La luz, sus posibilidades Plásticas y Expresivas	1	12
6. Nociones de Producción	8	12

TERCER TRIMESTRE

257

1. Expresión Oral y Corporal	4½	54
2. Investigación Teatral Colectiva	2½	30
3. Prácticas de Dirección Escénica	2½	30
4. Investigación sobre un Teatro Lati- noamericano y Salvadoreño	2½	30
5. Creación del Espectáculo Teatral en Colectividad	8	96

	Horas Anuales	
Segundo Año	90	
Tercer Año	81	
		Total 300
<i>Acrobacia Dramática</i>		
Primer Año	114	
Segundo Año	24	
		Total 138

		Horas Anuales	
<i>Pantomima y Mimodrama</i>			
	Primer Año	36	
	Segundo Año	36	
		Total	72
<i>Investigación Plástica Precolombina</i>			
	Primer Año	9	
	Segundo Año	42	
		Total	51
<hr/>			
II. Dramatizaciones			
<i>Juegos Expresivos</i>			
	Primer Año	72	
		Total	72
<i>Improvisaciones Expresivas</i>			
	Primer Año	48	
	Segundo Año	36	
		Total	84
<i>Taller de Psicología Dramática</i>			
	Primer Año	24	
	Segundo Año	24	
		Total	48
<i>Guión y Personaje</i>			
	Primer Año	48	
	Segundo Año	24	
		Total	72
<i>Práctica de Técnicas Teatrales</i>			
	Primer Año	24	
		Total	74
<i>Montaje de Obras dentro de una Técnica Determinada</i>			
	Segundo Año	120	
		Total	120

III. Teoría dramática

<i>Historia del Teatro</i>	
Primer Año	54

Horas Anuales

Ética del Hombre de Teatro

		Horas Anuales	
<i>Taller de Antropología Dramática</i>			
Segundo Año	54		
Tercer Año	15		
		Total	69

<i>Canto Aplicado</i>			
Tercer Año	9		
		Total	9

<i>Taller de Sociología Dramática</i>			
Segundo Año	24		
		Total	24

<i>Investigación para un Teatro de Creación Colectiva</i>			
Segundo Año	18		
Tercer Año	80		
		Total	108

<i>Teatro Infantil</i>			
Segundo Año	24		
Tercer Año	15		
		Total	39

<i>Prácticas de Dirección Escénica</i>			
Tercer Año	120		
		Total	120

<i>Creación del Espectáculo Teatral en Colectividad</i>			
Tercer Año	960		
		Total	96

Segundo Año	36		
Tercer Año	18		
		Total	108

Horas Anuales
Investigación sobre un

	Horas Anuales	
<i>Ética del Hombre de Teatro</i>		
Segundo Año	24	
		Total 24

IV. Artesanía teatral

<i>Caracterización y Maquillaje</i>		
Segundo Año	36	
Tercer Año	12	
		Total 48
<i>Fabricación de Máscaras y Títeres</i>		
Segundo Año	18	
Tercer Año	12	
		Total 30
<i>Bases Técnico Artísticas del Actor de Cine y Televisión</i>		
Tercer Año	24	
		Total 24
<i>Manejo de Instrumentos Musicales</i>		
Tercer Año	12	
		Total 12
<i>El Traje y el Aplique Dramático</i>		
Tercer Año	12	
		Total 12

260

TOTAL DE HORAS QUE EL ALUMNO RECIBIRÁ POR MATERIAL DURANTE LA CARRERA

Expresión Oral	333
Expresión Corporal	300
Acrobacia Dramática	138
Montaje de Obras	120
Prácticas de Dirección Escénica	120
Investigación para un Teatro de Creación Colectiva	108
Historia del Teatro	108
Creación del Espectáculo en Colectividad	96
Improvisaciones Expresivas	84
Investigación sobre un Teatro Latinoamericano	

		Horas Anuales	
<i>Investigación sobre un Teatro Latinoamericano</i>			
Tercer Año	78		
		Total	78

<i>Escenotecnia</i>			
Tercer Año	12		
		Total	12

<i>La luz y sus Posibilidades Prácticas y Expresivas</i>			
Tercer Año	12		
		Total	12

<i>Nociones de Danza Moderna y Popular</i>			
Tercer Año	9		
		Total	9

<i>Nociones de Producción</i>			
Tercer Año	12		
		Total	12

y Salvadoreño	78
Juegos Expresivos	72
Pantomima y Mimodrama	72
Guión y Personaje	72
Taller de Antropología Dramática	69
Investigación Plástica Precolombina	51
Taller de Psicología Dramática	48
Caracterización y Maquillaje	48
Teatro Infantil	39
Fabricación de Máscaras y Títeres	30

TOTAL DE HORAS QUE EL ALUMNO RECIBIRÁ POR MATERIAL DURANTE LA CARRERA

Prácticas de Técnicas Teatrales	24
Taller de Sociología Dramática	24
Etica del Hombre de Teatro	24
Bases Técnico-Artísticas del Actor en Cine y Televisión	24
Manejo de Instrumentos Musicales	12
El Traje y el aplique dramático	12
Escenotecnia	12
La luz y sus Posibilidades Dramáticas y Expresivas	12
Nociones de producción	12
Canto Aplicado	9
Nociones de danza moderna y popular	9

262

TOTAL DE HORAS CLASE

Por Día	4
Por Semana	20
Por Mes	80
Por Trimestre	240
Por Año	720
 Total de horas clase para completar la carrera	 2160

INDICE

B. ESCUELA LIBRE DE TEATRO

1. Objetivo.
2. Ingreso y titulación.
3. Reglamento interno.
4. Materias que se imparten.
5. Objetivo de cada materia.
6. Programa detallado por ciclos de dos meses.
7. Desarrollo y orden de las materias que se imparten en los ciclos.
8. Horario completo de materias.
9. Organigrama del orden de las materias.

OBJETIVO

263

La Escuela Libre de Teatro del Centro de Artes, orienta su función hacia un proceso docente, procurando un riguroso nivel artístico, académico y técnico, que capacite a sus estudiantes para difundir en los medios sociales más populares el Arte Teatral, en forma creadora, sobre la base de un conocimiento lo más práctico posible de las disciplinas teatrales de mayor trascendencia.

INGRESO Y TITULACIÓN

Como requisito los postulantes al curso de teatro deberán someterse a una prueba artística que no exige ninguna preparación previa por parte del postulante; su objetivo es ver si el estudiante reúne las condiciones mínimas requeridas.

El número máximo de plazas para el curso de la Escuela Libre de Teatro es de veinticinco estudiantes.

El curso tiene una duración de un año académico. No obstante los estudiantes que así lo deseen, pueden prorrogar un año más su estadía en la Escuela, realizando prácticas de aquellas materias que sean de su mayor interés.

Al finalizar el curso se otorgará un diploma de asistencia.

El diploma de asistencia lo recibirán sólo aquellos estudiantes que en todo el año académico tengan menos de veinticinco faltas completas (días) o su equivalente en faltas parciales (por materia).

REGLAMENTO INTERNO

1. Se observarán los reglamentos generales y comunes a todo el Centro de Artes.
2. Los alumnos inscritos en la rama de Artes Escénicas del Bachillerato en Artes, no podrán trabajar en ningún tipo de espectáculos fuera de dicha Escuela. Esta prohibición regirá únicamente durante el curso escolar.
3. Los alumnos cuyo aprovechamiento técnico-artístico sea considerado eficiente, podrán trabajar al margen del Bachillerato, dirigidos por sus profesores, y ello encaminado a una más rápida capacitación de su aprendizaje.
4. Las clases prácticas se llevarán a efecto con ropa de trabajo; camisetas o jersey cómodos y calzonetas o short.
5. A los cinco minutos de comenzadas las clases se prohibirá la entrada.
6. Supresión de exámenes en las materias artísticas. La valoración será progresiva y constante.
7. Se observarán reglas de higiene estrictas, dado el carácter eminentemente físico de las clases.
8. FALTAS DE ASISTENCIA. 1 falta al mes o tres al trimestre pueden ser admitidas. Cuando se hacen dos al mes o cuatro al trimestre, puede repercutir sobre la nota del examen final. Tres faltas al mes o siete en un trimestre, puede repercutir en perder el derecho del alumno a la calificación de octubre. Cuatro faltas al mes o diez en un trimestre es motivo de expulsión.
9. LAS FALTAS justificadas debe ser debidamente documentadas.
10. El alumno deberá exigir su tarjeta de estudiante para poderse identificar como alumno de este Centro, cuando las circunstancias lo ameriten.
11. Se suprime irrevocablemente el derecho a examen extra-ordinario en dos primeros cursos, dado el carácter eminentemente colectivo y práctico de las asignaturas.
12. Los egresados de tercer curso para recibir su título profesional tendrán que presentar una tesis sobre tema elegido en claustro de la totalidad de los profesores. El Tema será colectivo.

13. Los alumnos egresados que no presenten la tesis en el plazo de tiempo requerido no podrán presentarla hasta la siguiente promoción, no teniendo más que esa posibilidad para conseguir el título.

MATERIAS QUE SE IMPARTEN

Con el fin de crear un tipo de enseñanza orgánica, las materias académicas están dispuestas en dos grandes apartados que comprenden cada uno de ellos, conocimientos prácticos y teóricos del teatro.

Los apartados se denominan: **Expresión Dramática y Teoría Técnica.**

El primer apartado de Expresión Dramática se desarrolla de manera progresiva a través de Cursos intensivos, durante todo el año académico. Mientras que el apartado de Teoría y Técnica adquiere carácter de SEMINARIOS, impartándose sólo durante ciclos de dos meses.

RELACIÓN DE LOS APARTADOS

Cursos intensivos

I. Expresión Dramática

- a) Expresión corporal.
- b) Expresión oral.
- c) Juegos expresivos.
- d) Improvisaciones expresivas.
- e) Pantomima y mimodrama.
- f) Guión y personaje.
- g) Teatro infantil.
- h) Prácticas de técnicas dramáticas.

Seminario

II. Teoría y Técnica.

- a) Historia del Teatro.
- b) Los ismos dramáticos
- c) Plástica de iconografía Maya.
- d) Problemas técnicos de la práctica teatral.

Advertencia

Todas las materias expuestas en el programa no tienen que seguir necesariamente el mismo orden.

OBJETIVO DE CADA MATERIA*Cursillos intensivos***II. Expresión Dramática.**

1. Expresión corporal: Práctica y comprensión de que el cuerpo es un instrumento expresivo, capaz de mostrar y transmitir cualquier estado psicológico.
2. Expresión oral: Descubrir prácticamente las bases de la respiración, tono, proyección y control expresivo de la voz hablada.
3. Juegos expresivos: Por medio de pequeñas fábulas inventadas, enseñar a improvisar sin salirse de la acción propuesta.
4. Improvisaciones expresivas: Conocimientos de las formas más fundamentales de improvisación, dentro de la expresión cómica, dramática y épica.
5. Pantomima y mimodrama: Conocimientos básicos de la plástica y síntesis del gesto en relación con el espacio y el sentimiento.
6. Guión y personaje: Prácticas de conocimientos técnicos básicos de la obra teatral, para saber trabajar un texto dramático.
7. Teatro infantil: Conocimientos básicos para realizar espectáculos infantiles y de títeres.
8. Prácticas de técnicas dramáticas: Primeras experiencias con una obra dramática o infantil, para posibilitar y desarrollar un trabajo práctico al entrar en contacto con la técnica del montaje y con el público.

266

*Seminarios***III. Teoría y Técnica.**

1. Historia del Teatro: Dar elementos de análisis para descubrir los períodos más trascendentes de una época en su realidad social, estética y económica.
2. Los ismos dramáticos: Primeros acercamientos a los estilos teatrales más trascendentes para mejor comprender la trayectoria estética del teatro.
3. Problemas técnicos teatrales: Conocimientos básicos de todos aquellos elementos, luz, decorado, maquillaje, vestuario, títeres, etc., que se vayan suscitando a lo largo de las improvisaciones y posteriormente los ensayos de la obra.

4. Plástica de iconografía Maya: Investigación plástica inspirada sobre los Códices Mayas, para descubrir el posible movimiento corporal de este Arte.

PROGRAMA DETALLADO POR CICLOS DE DOS MESES

Primer ciclo

Expresión corporal (Cursillo)
Historia del Teatro (Seminario)
Expresión Oral (Cursillo)
Juegos expresivos (Cursillo)

Segundo ciclo

Expresión corporal (Cursillo)
Juegos expresivos (Cursillo)
Expresión Oral (Cursillo)
Improvisaciones expresivas (Cursillo)
Los ismos dramáticos (Cursillo)
Pantomima y mimodrama (Cursillo)

267

Tercer ciclo

Pantomima y mimodrama (Cursillo)
Improvisación expresiva (Cursillo)
Guión y personaje (Cursillo)
Teatro infantil (Cursillo)
Problemas técnicos de la práctica teatral (Seminario)

Cuarto ciclo

Pantomima y mimodrama (Cursillo)
Teatro infantil (Cursillo)
Improvisaciones expresivas (Cursillo)
Guión y personaje (Cursillo)
Plástica iconográfica Maya (Seminario)

DESARROLLO Y ORDEN DE LAS MATERIAS QUE SE IMPARTEN EN LOS CICLOS

I. Expresión Dramática

Cursillo intensivo

Primer ciclo: dos meses

A. Expresión corporal

1. Técnicas de lo expresivo.
 - a) Cuerpo del actor como instrumento técnico.
 - b) El “puente” de expresión.

2. Espacio.
 - a) Distribución y atención.
 - b) Movimiento y equilibrio.
 - c) Actitud de comienzo.

3. Fundamentos corporales de expresión.
 - a) El tronco y la cruceta.
 - b) Inclinaciones, giros y traslaciones.
 - c) Extremidades superiores e inferiores.

4. Actitud corporal.
 - a) Posturas antípodas.
 - b) Relación del músculo y la expresión.

5. Imaginación.
 - a) Primeras concentraciones.
 - b) Juegos imaginativos.
 - c) Imaginación y motor expresivo.

6. La energía.
 - a) El puente de continuidad.
 - b) Capacidad pasiva y activa.
 - c) Distintas velocidades.

7. Disociaciones.

- a) El movimiento disociado.

8. El andar.

- a) Capacidades personales.
- b) El equilibrio.
- c) Las sensaciones del paso.
- d) La marcha libre.

9. Acercamiento a la percepción.

- a) Posturas plásticas colectivas.
- b) Posturas con motivo de interés.
- c) El movimiento en conjunto.

10. Lo colectivo como fundamento expresivo.

- a) Cadencia rítmica en conjunto.
- b) Principios básicos del “dar para recibir”.
- c) La siguiente voluntad.

269

11. Las caídas como dominio.

- a) Caídas de espiral, lado, espaldas, etc.
- b) Caídas desde objetos.

12. Expresión rítmica de la música.

- a) Fuente de energía sensible.
- b) Reproductor rítmico expresivo.
- c) Capacidades sensibles parciales y completas.

13. La expresión imaginativa.

- a) Sensaciones de imágenes de la naturaleza.
- b) Ciclos “abstractos”.

14. La espontaneidad del sentido.

- a) La expresión sensitiva.
- b) Comunicación e incomunicación.
- c) El nacimiento de un sentido expresivo.

15. División del movimiento.

- a) Abierto-cerrado.
- b) Rápido-lento.
- c) Tensionado-relajado.
- d) Continuado-roto.
- e) Distintas pausas.

16. El material imaginativo.

- a) Creación del material en el espacio.
- b) El material con vida.
- c) Contactos creativos con el material.
- d) El material en uno mismo.

17. Ciclos sensibles expresivos.

- a) Mundo vegetal.
- b) Mundo animal.

270

18. Creación colectiva del objeto.

- a) Grupos comunicativos.
- b) Movilidad creadora del objeto.

19. Sensibilización del entorno.

- a) Elementos gaseosos y líquidos.
- b) Integración corporal del espacio.
- c) Acabado de la energía en el espacio.

B. Expresión Oral

1. Los sonidos.

- a) Vocales, consonantes.
- b) Sílabas, palabras.

2. La risa y el llanto.

Técnica y aplicación de la respiración, y el sonido de las vocales para la obtención de risa-llanto.

- a) Su categoría cómica.
- b) Su categoría dramática.

3. El alcance de la voz.

- a) La pared.
- b) La reja.
- c) El agujero.
- d) El túnel.
- e) La isla desierta.

4. El dominio de la voz.

Tono-timbre-cantidad e intensidad.
Su análisis.

5. Los resonadores corporales.

La voz como parte total e integral del cuerpo. Asociación consciente.

Voz-cuerpo.

La cabeza.

El pecho.

El vientre.

271

C. Juegos Expresivos

1. La concentración.

- a) Definición.
- b) Ejemplos.

2. Introducción a los sentidos.

- a) Denominación.
- b) Aislamiento.

3. Introducción a la percepción.

- a) Visual.
- b) Corporal.

4. Introducción a la retención memorial y al reflejo.

5. Introducción a la definición de personaje.

6. El actor ante el objeto.

a) Como obstáculo.

b) Como ayuda.

II. Teoría y Técnica.

Seminario.

Primer ciclo: dos meses

1. Gracia.

a) El mimo.

b) Esquilo.

c) Sófocles y Eurípides.

d) Aristófanes y Menandro.

2. Roma.

a) Iniciación al teatro latino.

b) Plauto y Terencio.

3. Edad Media.

a) Teatro religioso y teatro profano.

4. El Renacimiento.

a) Consecuencias históricas, estéticas y sociales.

b) España: El Siglo de Oro. Lope de Vega.

c) Inglaterra: Shakespeare.

5. Vida Teatral durante el Siglo XVII.

a) Francia: Neoclasicismo. Los trágicos (Corneille, Racine).

b) La comedia: Molière.

6. Neoclasicismo.

- a) La comedia.
- b) La tragedia.
- c) El sainete.

7. La comedia dell'Arte.

8. El realismo del Siglo XX.

- a) España: Benavente y su escuela.
- b) Italia: Pirandello y su proyección social.
- c) Inglaterra: Bernard Shaw, Wilde.
- d) Estados Unidos: Teatro contemporáneo.

I. Expresión Dramática

Cursillo intensivo.

Segundo ciclo: dos meses

A. Expresión corporal

1. Motivaciones sensoriales.

- a) Incomunicación vital.
- b) Espontaneidad en el acto.
- c) Entrega emotiva.
- d) Motivaciones expresivas.

2. Espontaneidad en las acciones colectivas.

- a) La historia y el ralenti.

3. Ambigüedad del gesto y su riqueza.

- a) Expresión y tipología.
- b) La fábula.

4. Motivaciones antagónicas.

- a) Lucha consigo mismo.
- b) El halo ancestral.
- c) La acción corporal y el sonido gutural.

5. Santuario de expresión.

- a) Sensibilización inconsciente y comunicación.
- b) Emoción y expresión.
- c) La práctica del ensueño.
- d) Contactos expresivos.
- e) Desinhibición y comunicación expresiva.
- f) Florecimiento de una nueva expresión en el conjunto.

B. Expresión Oral.

1. La lectura.

El arte de leer bien. Comprensión de lo leído. Análisis.

Discusión. Distinción de las tres formas básicas de lectura:

- a) Lectura vocalizada-gramatical.
- b) Lectura expresiva-emocional.
- c) Lectura teatral.
- d) La pausa.

2. Los resonadores corporales.

Ejercicios de aplicación.

3. Los sonidos.

Enriquecimiento de facultades vocales.

- a) La imitación de instrumentos musicales.
- b) La orquesta.
- c) Las campanas.
- d) Las máquinas.

4. Acciones vocales contra objetos.

5. Las conferencias.

- a) Mantener una conferencia de 15 m. sobre un tema elegido.
- b) Diálogo con la clase.

6. El Ritmo.

- a) Con ritmos externos provocar cambios, alturas, tonos, resonadores.

7. La canción: en creación colectiva.

- a) Construir a partir de frases, ritmos y finalmente música.

8. Los sonidos.

- a) Expresión de los sentimientos. Individuales y en conjunto.
- b) Crear climas colectivos por medio de sonidos.

9. Expresión de la palabra.

- a) La expresión de los sentimientos. Las velocidades, tons, división del sonido en:
 - b) Alto-bajo.
 - Rápido-lento.
 - Continuado-roto.
 - Agudo-grave.

275

10. El cuerpo habla.

- a) Poner el cuerpo en posibilidades de hablar.
- b) Activar corporalmente “partes” y “hacerlas hablar”.

11. La Poesía.

- a) Con rima.
- b) Verso libre.
- c) Análisis del lenguaje poético. Individual y en conjunto.

C. Juegos Expresivos.

1. El actor ante el actor.

- a) Como obstáculo.
- b) Como ayuda.

2. Dos puntos de concentración.
 - a) Relacionados.
 - b) No relacionados.

3. El cuento como instrumento de expresión.
 - a) Colores.
 - b) Partes de la oración.
 - c) Formas.
 - d) Verbalizaciones.

D. Improvisaciones Expresivas.

1. Fundamentos de la dramatización expresiva.

2. Los tres puntos básicos de la dramatización.
 - a) Quién.
 - b) Qué.
 - c) Adónde.

276

3. Creación del personaje instantáneo.

E. Pantomima y Mimodrama.

1. Relajamiento y descontracción muscular.
 - a) La tensión y relajación mímica.
 - b) Técnica de fuerza y debilidad.

2. Expresividad del actor-mimo.
 - a) Actitudes abiertas y cerradas.
 - b) Centros expresivos.
 - c) Poder de comunicación de la actitud.

3. Técnicas clásicas del mimo.
 - a) Andar en un punto.

b) Las escaleras.

c) Correr.

4. Relajamiento y descontracción muscular.

a) La respiración como elemento fundamental de la acción.

b) La pausa como técnica comunicativa.

5. El actor mimo y su expresión.

a) Gestos de tonicidad.

b) Gestos de atonía.

III. Teoría y Técnica.

Seminario.

Segundo ciclo: dos meses.

B. Los Ismos Dramáticos.

1. Existencialismo.

a) El "Proyectarse".

b) Ionesco.

2. Expresionismo.

a) El completo subjetivismo.

b) Strindberg.

3. Ilusionismo.

a) Realización de la ilusión.

4. Impresionismo.

a) Estados de ánimo.

b) Max Reindhardt.

5. Naturalismo.

a) Forma de agresión.

b) Zola.

6. Pluralismo.

a) Lo histórico y lo actual.

7. Realismo.

a) Lo científico.

b) Brecht.

8. Romanticismo.

a) Lo metafísico.

b) Calderón.

I. Expresión Dramática

Cursillo Intensivo.

Tercer ciclo: dos meses.

E. Pantomima y Mimodrama.

1. El mimo y su interpretación del hombre.

a) Transiciones de ánimo.

b) El cambio de personaje.

c) Evolución mímica de la vida.

2. El actor mimo y el objeto.

a) Manipulaciones.

b) La nariz.

c) Centros de fuerza.

3. La expresión del mimo.

a) Lo discontinuo como comicidad.

b) Lo continuo como lo dramático.

4. El objeto inexistente.

a) Sus características fundamentales.

5. El mimo y la naturaleza.

- a) En el fondo del mar.
- b) Los animales y su comparación humana.

6. El mimo y otros.

- a) Imitaciones fieles.
- b) Imitaciones críticas.

F. Guión y Personaje.

1. Definición.

- a) Teatro psicológico.
- b) Teatro épico.

2. Análisis del guión psicológico.

- a) División por unidades.
- b) Descubrimiento de la esencia.
- c) Objetivos del personaje.
- d) Superobjetivo.

3. Análisis del guión épico.

- a) Extraer el motivo social.
- b) Descubrimiento de lo insólito en lo cotidiano.
- c) Movimientos vitales.
- d) Actitudes principales.

D. Improvisaciones Expresivas.

1. La memoria sensorial.

- a) Definición.
- b) Posibilidades.

2. La memoria emocional.

- a) Definición.
- b) Práctica.

3. La verbalización detallada. Cuándo usarla y cuándo no.

4. Tópicos de conversación.

5. La retención de memoria mental y su relación con la retención de memoria física.

G. Teatro Infantil.

1. Teatro escrito dirigido e interpretado por adultos, pero cuyo público serán los niños.

2. Estudio teórico de trabajos sobre teatro infantil.

- a) Pequeñísimo Organón-Alfonso Sastre.
- b) Teatro todo el año-Rubén Sotoconil.

3. Empleo de las técnicas teatrales de actuación para su aplicación al teatro infantil. (Exp. Oral, corporal, maquillaje, etc.).

4. El texto dramático infantil. Su elección. Factores a tener en cuenta.

I. Teoría y Técnica

Seminario.

Tercer ciclo: dos meses.

C. Problemas Técnicos de la Práctica Teatral

1. Caracterización y maquillaje.

- a) Colores primarios y secundarios.
- b) Lápices y cremas.
- c) Síntesis del maquillaje.

- d) Fantasías.
- e) Personajes tipo en la caracterización.

2. Fabricación de títeres.

- a) Materiales y diseño.
- b) Relaciones faciales.
- c) Vestidos y adornos.

3. El aplique dramático.

- a) Su función plástica.
- b) Bases de estilización.

4. La luz expresiva y plástica.

- a) Características teatrales.
- b) Diseño cuaderno de iluminación.

5. Escenotecnia.

- a) Posibilidades reales de la escenografía.
- b) Composición.

6. Nociones de producción.

- a) Posibilidades de representación.
- b) Teatro de producción pobre.

NOTA: Recuérdese que según su objetivo esta materia no tiene que enseñarse completa, sino aquel apartado que se necesita para el montaje que se haya estipulado de antemano.

II. Expresión Dramática

Cursillo intensivo.

Cuarto ciclo: dos meses.

E. Pantomima y Mimodrama.

1. Creación del mimodrama.

- a) El mundo literario.

- b) El mundo del movimiento.
- c) Las imágenes.

2. Expresión mímica.

- a) El ritmo del sentimiento fundamental.
- b) Conflictos expresivos.

3. El mimo y el teatro.

- a) Tipos de pantomima.
- b) Inclusión mímica en el nuevo concepto de teatro moderno.

G. Teatro Infantil.

1. La puesta en escena.

- a) Relaciones y diferencias con las técnicas del teatro adulto.

2. El Títere.

- a) Su construcción.
- b) Su colocación y manejo.
- c) El problema de la voz.
- d) Adaptación de textos dramáticos infantiles al teatro de títeres.

3. La ética en el teatro infantil.

- a) Problemas de consideración como sub-teatro.
- b) El niño como ser total.
- c) Nociones de psicología infantil.

D. Improvisaciones Expresivas.

1. La dirección en la improvisación.

2. Elaboración de guiones encontrados en improvisaciones.

E. Guión y Personaje.

1. Improvisaciones psicológicas.
 - a) Siluetas y tonos.
 - b) Aspecto externo: movimientos coreográficos.
 - c) Aspecto interno: Expresión de las sensaciones y sentimientos.

2. Improvisaciones épicas.
 - a) Antagonismos sociales.
 - b) Espontaneidad crítica.
 - c) Ajuste expresivo social.

II. Teoría y Técnica.

Seminario.

Cuarto ciclo: dos meses.

C. Plástica Iconográfica Maya.

1. Iconografía precolombina.
 - a) Actitudes corporales Mayas.
 - b) Movimiento inspirado en las actividades.

2. Expresión plástica de los Códices.
 - c) Visualización y retención.
 - d) Inspiración y ejecución.
 - e) Creación expresiva de historias.

283

II. Teoría y Técnica.

Cursillo intensivo.

Cuarto ciclo: dos meses.

H. Prácticas y Técnicas Teatrales.

1. Improvisación psicológica.
 - a) Concentración de la atención.
 - b) Memoria emotiva.
 - c) Comunión.

2. Improvisación épica.

- a) La extrañación.
- b) Motivo social de la historia.
- c) Sucesos principales.
- d) Antagonismo crítico.

I. Expresión Dramática.

Cursillo intensivo.

Último mes.

D. Prácticas de Técnicas Teatrales.

1. Estilos de los montajes.

- a) Plásticos expresivos.
- b) Sicológicos.
- c) Épicos.

2. Planificación de ensayos.

- a) Lecturas de obras.
- b) Improvisaciones.
- c) Distribución de personajes.
- d) Vestuario y decorado.
- e) Escenario y luces.

3. Representaciones.

- a) Lugares de actuación.
- b) Análisis del público.
- c) Número de espectadores.
- d) Ensayos de ajuste.
- e) Nuevas representaciones.

Horario completo de materias

	1er. Ciclo	2do. Ciclo	3er. Ciclo	4to. Ciclo	Último mes	Total horas
A. Expresión Corporal	36	12				48
B. Expresión Oral	24	36				60
C. Juegos Expresivos	24	12				36
D. Improvisaciones Expresivas		24	32	20		76
E. Pantomima y Mimodrama		12	24	12		48
F. Guión y Personaje			24	24		48
G. Teatro Infantil			24	24		48
H. Prácticas de Técnicas Teatrales				24	60	84
SEMINARIOS						
A. Historia del Teatro	36					36
B. Los Ismos Dramáticos		24				24
C. Plástica Iconográfica Maya				16		16
D. Problemas Técnicos de la Práctica Teatral.		24				24
Total de horas del curso						540

Primer ciclo:**Expresión Corporal 36 hrs. / Juegos Expresivos 24 hrs. /****Expresión Oral 24 hrs. / Historia del Teatro 36 hrs.**

Horas diarias	8 a 8:30	8:30 a 9	9 a 9:30	9:30 a 10	10 a 10:30	10:30 a 11
Lunes		Expresión Corporal			Juegos Expresivos	
Martes		Expresión Oral			Historia del Teatro	
Miércoles		Expresión Corporal			Juegos Expresivos	
Jueves		Expresión Oral			Historia del Teatro	
Viernes		Expresión Corporal			Juegos Expresivos	

Segundo ciclo:**Expresión Corporal 12 hrs. / Expresión Oral 36 hrs. / Improvisaciones 24 hrs. /****Los Ismos 24 hrs. / Mimo y Pantomima 12 hrs. / Juegos Expresivos 12 hrs.**

Horas diarias	8 a 8:30	8:30 a 9	9 a 9:30	9:30 a 10	10 a 10:30	10:30 a 11
Lunes		Expresión Oral			Juegos Expresivos	
Martes		Expresión Corporal			Los Ismos Dramáticos	
Miércoles		Expresión Oral			Improvisaciones Expresivas	
Jueves		Mimo y Pantomima			Los Ismos Dramáticos	
Viernes		Expresión Oral			Improvisaciones Expresivas	

286

Tercer ciclo:**Mimo y Pantomima 24 hrs. / Improvisaciones Expresivas 36 hrs. /****Guión y Personaje 24 hrs. / Teatro infantil 24 hrs. /****Problemas Técnicos 12 hrs. /**

Horas diarias	8 a 8:30	8:30 a 9	9 a 9:30	9:30 a 10	10 a 10:30	10:30 a 11
Lunes		Pantomima y Mimo			Improvisaciones Expresivas	
Martes		Guión y Personaje			Teatro Infantil	
Miércoles		Pantomima y Mimo			Improvisaciones Expresivas	
Jueves		Guión y Personaje			Teatro Infantil	
Viernes		Problemas Técnicos Personales			Improvisaciones Expresivas	

Cuarto ciclo:

**Mimo y Pantomima 12 hrs. / Teatro Infantil 36 hrs. /
 Improvisación Expresiva 20 hrs. / Guión y Personaje 24 hrs. /
 Plástica Maya 16 hrs. / Prácticas Técnicas 24 hrs. /**

Horas diarias	8 a 8:30	8:30 a 9	9 a 9:30	9:30 a 10	10 a 10:30	10:30 a 11
Lunes	Mimo y Pantomima			Teatro Infantil		
Martes	Improvisación Expresiva			Guión y Personaje		
Miércoles	Plástica Maya			Improvisación Expresiva		
Jueves	Teatro Infantil			Guión y Personaje		
Viernes	Prácticas Técnicas			Teatrales		

Mes último:

Prácticas Técnicas Dramáticas 60 hrs.

Horas diarias	8 a 8:30	8:30 a 9	9 a 9:30	9:30 a 10	10 a 10:30	10:30 a 11
Lunes	Prácticas Técnicas Dramáticas			Prácticas Técnicas Dramáticas		
Martes	Prácticas Técnicas Dramáticas			Prácticas Técnicas Dramáticas		
Miércoles	Prácticas Técnicas Dramáticas			Prácticas Técnicas Dramáticas		
Jueves	Prácticas Técnicas Dramáticas			Prácticas Técnicas Dramáticas		
Viernes	Prácticas Técnicas Dramáticas			Prácticas Técnicas Dramáticas		

ROBERTO SALOMÓN (San Salvador, 1945)

Licenciatura en Historia del arte (*Dickinson College*, Pennsylvania 1967); dirección (*Circle-in-the-Square Theatre*, Nueva York 1969); actuación (*Piscator Dramatic Workshop*, Carnegie Hall, Nueva York 1969). Miembro del equipo fundador del Bachillerato en Artes (1969); director y profesor de interpretación, improvisación y acrobacia del Departamento de Artes Escénicas del Centro Nacional de Artes de El Salvador (1970-75); consultor teatral para la remodelación y director del Teatro Nacional de San Salvador (1975-77); consultor teatral para UNESCO Guatemala (1976); creador de Actoteatro, primer centro cultural independiente (1978). En 1980, a raíz de la guerra, se radica en Ginebra, Suiza, con su esposa y sus dos hijos. Profesor de teatro en la Universidad de Ginebra y en la Escuela Superior de Arte Dramático (1981-2007); Maestría en traducción (Universidad de Ginebra 1999); director invitado de *Sandglass Theatre*, Vermont, EE. UU. desde 2000; traductor español, francés e inglés de 15 obras de teatro; productor, director y actor de más de 60 obras teatrales de autores clásicos y contemporáneos. Desde 2003, director artístico del Teatro Luis Poma, San Salvador, El Salvador.

ALEJANDRO CÓRDOVA (San Salvador, 1993)

Estudia la Licenciatura en Comunicación Social en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA); también ha iniciado carrera como escritor y actor. Ha obtenido en dos ocasiones el Premio Nacional de Cuento; ha publicado un libro con la editorial del Estado y varios cuentos y artículos en revistas impresas y digitales. Ha participado en montajes teatrales con el Elenco de Teatro UCA. Ha trabajado como asistente de investigación para la Fundación AccesArte en varias ocasiones, asistiendo el trabajo del Dr. Rafael Lara-Martínez, Ricardo Roque Baldovinos y otros. Actualmente trabaja en un libro sobre los últimos cincuenta años de historia de teatro en El Salvador junto a Roberto Salomón.

El teatro siempre ha sido parte de la vida de los humanos desde que se radicaron en pueblos y ciudades. En El Salvador, puede afirmarse que esta secuencia partió en la época de la colonia, con un énfasis en lo sacro, hasta que, en tiempos de la bonanza inicial del café, hubo recursos e interés por un teatro de contenidos más variados.

Sin embargo, el teatro moderno en El Salvador nació en la década de 1950 cuando las iniciativas culturales del Estado le dieron cabida dentro de una gama de expresiones artísticas. El Bachillerato en Artes fue determinante en la preparación de actores jóvenes y la puesta en escena de obras de vanguardia en la década de 1970, hasta que la polarización y la violencia políticas interrumpieron casi todas las iniciativas artísticas en el país.

Al finalizar el conflicto armado en 1992, el teatro salvadoreño renació bajo el impulso de la generación de actores y directores que se habían formado y fogueado durante las décadas anteriores, algunos en el país, otros fuera de él. Finalmente, lo que también crea expectativas y esperanzas lo encontramos en la considerable cantidad de grupos teatrales emergentes.