

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

Aplicación de la técnica de Grotowski como herramienta de creación para dos grupos  
voluntarios: actores en formación y aficionados

Trabajo de tesis presentado por:

Amílcar Eduardo Girard Luna

Previo a optar el grado académico de:

Licenciado en Arte Dramático con Especialización en Actuación.

Asesor

Licenciado Jorge Alfredo Porrás Seagrave-Smith

Guatemala, julio, 2019

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

CONSEJO DIRECTIVO

Presidente

Msc. Arq. Edgar López Pazos

Director

Lic. Maugdo Vásquez López

Secretaria

Licda. Gretchen Fabiola Barneond Martínez

Dirección General de Extensión Universitaria  
Dra. Verónica de Jesús Paz Castillo de Brenes

Decano de la Facultad de Humanidades

Lic. Walter Ramiro Mazariegos Biolis

Representante de egresados

Representantes estudiantiles

Br. Danny Augusto Chaclan Montenegro

Tribunal Examinador

Lic. René Estuardo Galdámez Rodríguez

Ing. Jan Malamud Gularte

Lic. Nery Rolando Aguilar Sánchez

Licda. Dharma Eunice Morales Beltetón

Asesor de tesis

Lic. Jorge Alfredo Porras Seagrave-Smith



REF. AP-07-2018

Guatemala 27 de junio 2018

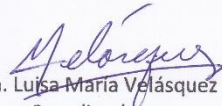
**Aprobación de punto y nombramiento de asesor**

Estudiante  
 Amílcar Eduardo Girard Luna  
 Carné 2011 13614  
 CUI 2064 76221 0101

Por este medio se le informa que, conforme a lo establecido en el Normativo de Elaboración de Tesis para Obtener el Grado de Licenciatura, Capítulo II, Artículo 25, el punto de tesis titulado *"Aplicación de la técnica de Grotowski al cuento: El lugar más bonito del mundo de Ann Cameron como herramienta para dos grupos voluntarios."* ha sido aprobado el día de hoy veintisiete (27) de junio del año dos mil dieciocho (2018). Se nombra como Asesor de Tesis al Licenciado Jorge Alfredo Porras Seagrave-Smith, colegiado activo 14773, quien expresamente se compromete a dar seguimiento y asesoría al trabajo de investigación antes mencionado en carta de fecha junio del 2018.

Sin otro particular me suscribo

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

  
 Dra. Luisa María Velásquez  
 Coordinadora  
 Unidad de Tesis  
 Escuela Superior de Arte  
 Universidad de San Carlos de Guatemala





REF. NR-07-2019  
25 de abril 2019

**Nombramiento de revisores**


Estudiante  
Amílcar Eduardo Girard Luna  
Carné 2011 13614  
CUI 2064 76221 0101

Por este medio se le informa que, conforme a lo establecido en el Normativo de Elaboración de Tesis para Obtener el Grado de Licenciatura, Capítulo II, Artículo 35, se nombra como revisores al licenciado Rene Estuardo Galdámez Rodríguez y al licenciado Jan Malamud Gularte del trabajo de tesis titulado: "Aplicación de la técnica de Grotowski al cuento: El lugar más bonito del mundo de Ann Cameron como herramienta para dos grupos voluntarios de teatro de la Ciudad de Guatemala."

Las reuniones para revisiones y correcciones serán el 7 y 21 de mayo del año en curso; ambas a las 13:00 en las oficinas de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Sin otro particular me suscribo

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

  
Dra. Luisa María Velásquez  
Unidad de Tesis

Escuela Superior de Arte  
Universidad de San Carlos de Guatemala







**Carta de autorización de tesis asesor(a)**

Guatemala, 22 de abril del 2019

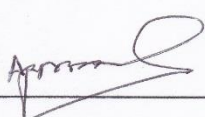
Lic. Maugdo Vásquez López  
Director  
Escuela Superior de Arte  
Universidad de San Carlos de Guatemala

Por este medio hago de su conocimiento que el (la) estudiante: Amílcar Eduardo Girard Luna con carné 201113614 cui 2064 76221 0101, ha cumplido con los requerimientos establecidos en el Normativo de Tesis vigente de la Escuela Superior de Arte, de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Por lo cual rindo dictamen favorable al informe final de tesis titulado:

Aplicación de la técnica de Grotowski al cuento: El lugar más bonito del mundo de Ann Cameron como herramienta para dos grupos voluntarios de teatro de la Ciudad de Guatemala.

Por lo que solicito continuar con los trámites correspondientes. Sin otro particular me suscribo atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

(f) \_\_\_\_\_  


Lic. Jorge Alfredo Porras Seagrave-Smith  
Nombres y apellidos [asesor (a) de tesis]

CUI 1767 88298 0101



Guatemala, 31 de mayo de 2019

Licenciado  
Maugdo Vásquez López  
Director  
Escuela Superior de arte  
Universidad de San Carlos de Guatemala

Respetable director:

Nos dirigimos a usted para informarle que se ha realizado el proceso de revisión del proyecto de graduación titulado *Aplicación de la técnica de Grotowski al cuento: El lugar más bonito del mundo de Ann Cameron como herramienta para dos grupos voluntarios de teatro de la Ciudad de Guatemala.*

Dicho proyecto de graduación ha sido presentado por el estudiante de la Licenciatura en Arte Dramático con especialización en Actuación, **Amílcar Eduardo Girard Luna** quien se identifica con el **Carné: 2011 13614, CUI 2064 76221 0101**. El estudiante ha completado el proceso de revisión de tesis y se encuentra pendiente sólo de rendir examen privado para continuar los trámites de graduación.

Sin otro particular, nos suscribimos atentamente,

“ID Y ENSEÑAD A TODOS”

Lic. Jorge Alfredo Porrás Seagrave Smith  
Asesor

Lic. René Estuardo Galdámez Rodríguez  
Revisor

Ing. Jan Malamud Gularte  
Revisor



ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

USAC.ES.ARTE.SE-234/2019gb  
Guatemala, 12 de septiembre de 2019

**Estudiante**  
**Amílcar Eduardo Girard Luna**  
**Licenciatura en Arte Dramático con especialización en Actuación**  
**Escuela Superior de Arte**  
**Presente**

**Estimado estudiante Girard:**

Para su conocimiento y efectos consiguientes, transcribo el Punto **DECIMOSEPTIMO**, del Acta 15-2019 de la Sesión **ORDINARIA** de Consejo Directivo de la Escuela Superior de Arte, sostenida el 25 de julio del 2019, que literalmente dice:

**“DECIMOSEPTIMO: Solicitud del estudiante de la Licenciatura en Arte Dramático, con especialización en Actuación, Amílcar Eduardo Girard Luna, carné: 201113614, para que se apruebe el trabajo de tesis titulado “Aplicación de la técnica de Grotowski, como herramienta de creación para dos grupos voluntarios: actores en formación y aficionados”. 17.1 Se da lectura a la solicitud del estudiante de la Licenciatura en Arte Dramático, con especialización en Actuación, Amílcar Eduardo Girard Luna, carné: 201113614, para que se apruebe el trabajo de tesis titulado “Aplicación de la técnica de Grotowski, como herramienta de creación para dos grupos voluntarios: actores en formación y aficionados”. El Consejo Directivo ACUERDA: 17.2 Aprobar solicitud.”**

**“ID Y ENSEÑAD A TODOS”**



Licda. Gretchen Fabiola Barneond Martínez  
Secretaria de Escuela I  
Escuela Superior de Arte

c.c. Archivo







ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

Ref. Dirección E.S.ARTE-240/2019  
20 de septiembre de 2019

El Director de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala, luego de haber cumplido con todos los requisitos académicos y administrativos exigidos por la Universidad de San Carlos de Guatemala, para obtener la aprobación del trabajo titulado **“Aplicación de la técnica de Grotowski como herramienta de creación para dos grupos voluntarios: actores en formación y aficionados”**, sustentado por el estudiante Universitario **Amílcar Eduardo Girard Luna**, Carnet No. 201113614, Código Único de Identificación –CUI- No. 2064 76221 0101, como requisito para obtener el grado Académico de Licenciado en Arte Dramático con especialización en Actuación, se emite la presente orden de **IMPRÍMASE**.

“ID Y ENSEÑAD A TODOS”

  
Lic. Maugdo Vásquez López  
Director



c.c. Archivo  
MVL/vg

## **Agradecimientos**

- A Dios** Por ser la divina luz en mi vida, dándome las fuerzas y la perseverancia para poder concluir este trabajo.
- A mis padres** Por ser mis educadores por excelencia y por el apoyo en las buenas y en las malas, por brindarme el estudio de mi carrera profesional teatral.
- A mis hermanas** Por los consejos, guías, apoyo y por siempre motivarme para lograr mis metas y ser un profesional.
- A la Universidad de San Carlos de Guatemala** Por ser mi alma mater y permitirme ser parte de esta casa de estudio.
- A la Escuela Superior de Arte** Por permitir que exista la carrera de arte dramático, y por brindarme los conocimientos necesarios para formarme como profesional.
- A mis docentes** Por transmitirme sus conocimientos en cada una de sus clases y por apoyarme a lo largo de la carrera.
- A mi asesor** Por apoyarme durante mi trabajo de investigación, por su paciencia, sus consejos y sus conocimientos.

## **Dedicatoria**

- A Dios** Por permitirme haber llegado hasta este momento tan importante de mi formación profesional.
- A mis padres** Con todo amor por llenar mi vida con sus valiosos consejos.
- A mis hermanas** Con todo amor por llenar mi vida con sus consejos, motivaciones, apoyo y ser mis únicas grandes amigas.
- A mis cuñados** Por su cariño y apoyo.
- A mis sobrinos** Por su gran amor que llena mi vida.



Los criterios vertidos en la presente tesis son  
responsabilidad exclusiva del autor.

## Índice general

I. Introducción.....	1
1.1 El teatro.....	7
1.1.1 Montaje.....	9
1.1.2 Métodos y técnicas de actuación.....	9
1.2 Biografía de Jerzy Grotowski.....	10
1.3 Ann Cameron.....	13
II. Planteamiento del problema.....	17
2.1 Objetivos.....	17
2.1.1 Objetivo general.....	18
2.1.2 Objetivos específicos.....	18
2.2 Hipótesis.....	18
2.3 Sujetos de estudio.....	18
2.4 Definición de variables.....	19
2.4.1 Definición conceptual de variables.....	19
2.4.2 Definición operacional de elementos de variables.....	20
2.5 Alcances y límites.....	21
2.6 Aporte.....	21
III. Método.....	23
3.1 Sujetos y unidades de análisis.....	23
3.2 Instrumentos.....	24
3.3 Procedimiento.....	26
3.4 Tipo de investigación.....	27
IV. Análisis de resultados.....	29
4.1 Características de la técnica de Grotowski para la aplicación del cuento El lugar más bonito del mundo de Ann Cameron.....	30
4.1.1 El calentamiento físico.....	32
4.1.2 La respiración.....	35
4.2 Desarrollo de los montajes del cuento El lugar más bonito del mundo de Ann Cameron para sistematizar su proceso.....	37
4.2.1 Los diálogos.....	37

4.2.2 Elemento escénico .....	39
4.2.3 La voz y la dicción .....	39
4.2.4 Disfrute del personaje .....	40
4.2.5 Sonido .....	42
4.2.6 Montaje, escenografía y espacio escénico .....	45
4.3 Análisis de dos montajes escénicos del cuento El lugar más bonito del mundo de Ann Cameron, para identificar las diferencias y similitudes de los grupos participantes del taller ..	46
4.3.1 Ensayos generales.....	46
4.3.2 Presentación .....	48
4.4 Resultado de la hipótesis.....	51
4.5 Estadísticas de las listas de cotejo .....	52
4.6 Análisis de la lista de cotejo sobre el montaje uno.....	53
4.7 Análisis de la lista de cotejo sobre el montaje dos .....	58
4.8 Análisis de las opiniones del público acerca de los distintos montajes de la obra El lugar más bonito del mundo.....	62
4.9 Análisis de los resultados.....	66
V. Discusión .....	69
VI. Conclusiones.....	73
VII. Recomendaciones .....	75
VIII. Referencias bibliográficas.....	77
Apéndices .....	81
Anexos.....	95

## Índice de apéndices

### **Apéndice 1**

Lista de cotejo del montaje uno..... 81

### **Apéndice 2**

Lista de cotejo del montaje dos ..... 82

### **Apéndice 3**

Ficha de opinión ..... 83

### **Apéndice 4**

Libreto de la obra El lugar más bonito del mundo, versión de Amílcar Girard. .... 84

## Índice de anexos

<b>Anexo 1</b>	
Cuento original El lugar más bonito del mundo de Ann Cameron.....	95
<b>Anexo 2</b>	
Ficha de la primera opinión .....	108
<b>Anexo 3</b>	
Ficha de la segunda opinión .....	109
<b>Anexo 4</b>	
Ficha de la tercera opinión.....	110
<b>Anexo 5</b>	
Ficha de la cuarta opinión.....	111
<b>Anexo 6</b>	
Ficha de la quinta opinión .....	112

## Índice de ilustraciones

<b>Ilustración 1</b>	
Lectura del cuento El lugar más bonito del mundo de Cameron con los de la ENAD .....	30
<b>Ilustración 2</b>	
Primer taller: Lectura del cuento El lugar más bonito del mundo de Cameron con los jóvenes. ....	31
<b>Ilustración 3</b>	
Calentamiento físico y trabajo corporal con los jóvenes. ....	33
<b>Ilustración 4</b>	
Calentamiento físico y respiración con estudiantes de la ENAD. ....	34
<b>Ilustración 5</b>	
Relajación y respiración con los jóvenes .....	35
<b>Ilustración 6</b>	
Movimiento corporal con las estudiantes de la ENAD. ....	36
<b>Ilustración 7</b>	
Organización de diálogos con los jóvenes. ....	38
<b>Ilustración 8</b>	
El disfrute de personajes con los jóvenes. ....	41
<b>Ilustración 9</b>	
El disfrute de personajes con las estudiantes de la ENAD. ....	42
<b>Ilustración 10</b>	
Manejo del sonido con los jóvenes . ....	43
<b>Ilustración 11</b>	
Manejo del sonido con las estudiantes de la ENAD. ....	44
<b>Ilustración 12</b>	
Espacio escénico único de la obra, relación entre el actor y el espectador. ....	45
<b>Ilustración 13</b>	
Ensayo general con los jóvenes. ....	47
<b>Ilustración 14</b>	
Ensayo general con las estudiantes de la ENAD. ....	48



**Ilustración 15**

La obra El lugar más bonito del mundo, con los jóvenes.....49

**Ilustración 16**

La obra El lugar más bonito del mundo, con las estudiantes de la ENAD .....50

**Ilustración 17**

Estadística del Montaje uno de las estudiantes de la ENAD.....53

**Ilustración 18**

Estadística del Montaje dos de los cinco jóvenes. ....58

## Índice de tablas

**Tabla 1**

Los trece signos teatrales .....8

**Tabla 2**

Comparación de montajes .....63

## I. Introducción

El ser humano demuestra su expresión natural a través de sus emociones en la vida cotidiana. Sin embargo, el actor, dentro de un espacio escénico juega con su propio cuerpo, emociones y sentimientos al crear un personaje de una obra teatral.

La investigación permitió aplicar la técnica de Grotowski, en forma práctica como talleres, en un período de dos meses, dándoles la Formación de Entrenamiento del Actor a dos grupos voluntarios: los estudiantes de sexto bachillerato en arte especializado en actuación de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) y a un grupo de personas voluntarias que no tienen conocimientos del arte dramático, que son jóvenes entre 18 y 30 años de edad que practican teatro en la Ciudad de Guatemala. Esta técnica de actuación es más o menos contemporánea (se empezó a conocer en Guatemala en la década de 1960-70 a través de los grupos teatrales que venían de América del Sur) y pone énfasis en el trabajo físico a través del cual se creará el personaje desde el interior del actor. Grotowski pide la eliminación de casi todos los signos del escenario para concentrarse en el actor y su cuerpo. Trabajar esta técnica de actuación de Grotowski permite que el actor encuentre su propio lenguaje corporal y voz.

Se incluyeron explicaciones de los ejercicios esenciales para que esta técnica funcione adecuadamente usando el cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron como base para el taller grotowskiano. Al final, se presentaron dos obras teatrales basadas en el mismo cuento, una por cada grupo, para observar la forma de aplicación de la técnica Grotowski.

En cuanto a trabajos de investigación elaborados sobre el arte dramático y de la técnica de Grotowski, se encuentra a Chajón (2000) en la tesis de licenciatura titulada *El Teatro como medio de comunicación y catarsis*, en la que se pretende averiguar si el teatro guatemalteco cumplió una función comunicativa y catártica a través del género de la comedia. Tomó una muestra de 300 estudiantes de diversos grados, de sexto, octavo y décimo semestre de la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Carlos de Guatemala (USAC) para investigar el teatro en su género de comedia, así como la función comunicativa y catártica que genera el mismo.

Se concluyó que la psicología que maneja el teatro dentro del género comedia, les da a los espectadores la sensación de placer, diversión y tranquilidad. Agregó que el teatro guatemalteco en su género comedia no cumple una función educativa sino solamente una función de entretenimiento.

Las recomendaciones que dejó el autor (Chajón, 2000) son que el Ministerio de Educación (Mineduc), junto con los centros educativos de Guatemala deben contemplar al teatro escolar con fines educativos y fomentar la literatura en los jóvenes estudiantes. Se estableció de igual manera mecanismos que de una u otra forma permitan la frecuencia durante el ciclo escolar y por último recomendó que la Universidad de San Carlos de Guatemala, creara una Licenciatura en Arte especializada en teatro, ya que los actores tienen necesidad de un estudio académico superior y así utilizarían de mejor forma la comunicación y darían al público un teatro analítico.

El trabajo de la tesis de licenciatura del autor (Chávez, 2010) titulada *Los trece signos del teatro aplicados a la obra teatral 'En la Diestra de Dios Padre'*, presentó una investigación de método analítico descriptivo con un objetivo principal que es analizar los trece signos del teatro en la obra teatral *En la Diestra de Dios Padre* dirigida por Nery Aguilar, presentada en el Teatro Manuel Galich de la Universidad Popular de Guatemala.

La muestra de la investigación contó con una entrevista al director Manuel Lisandro Chávez Blanco de la Universidad Popular (UP), sobre los ensayos y las presentaciones de teatro en la UP. Se concluyó que los signos que más sobresalieron fueron: la mímica del rostro, el movimiento escénico, el vestuario, el gesto, el peinado y los accesorios; los signos que menos sobresalieron fueron: la palabra, el tono, el maquillaje, el sonido, la iluminación, la música y el decorado. Recomendó que los directores de teatro de Guatemala, deben retomar el teatro dramático y la comedia para que exista una preocupación por su contenido y calidad de la obra puesta en escena; a los estudiantes de la Escuela de Ciencias de la Comunicación, que tuvieran interés en visitar las salas de teatro para analizar semiológicamente las obras puestas en escena; y a los comunicadores sociales, consideran a la semiología como una herramienta para descubrir lo que no se ve en algunos procesos de comunicación.

La documentación de doctorado, haciendo referencia a la tesis de Corral (2015) titulada *El canto como herramienta de verticalidad en Grotowski y los Bauls de Bengala*, presentó una investigación sobre la comprobación de la praxis de acciones vocales que es una creencia hecha por los estudios de Grotowski y por los baúls, que son trovadores místicos que viven en las zonas rurales del oeste de Bengala, India.

Las muestras utilizadas fueron dos documentales como *Un teatro apócrifo. Il potenciabile dell'arte teatral en el Workcenter of Jerzy Grotowsk* [El potenciabile del arte teatral en el centro de trabajo de Jerzy Grotowski] de Antonio Attisani y *The esoteric belief of the Bauls of Bengal*

[La creencia esotérica de los B uls de Bengala] de Campwell. La autora (Corral, 2015) afirmó que en el proceso de su investigación pudo encontrar algunas diferencias dignas de mención, sobre todo, las más notables fueron tres diferencias entre performances de inducción y el uso de palabras de Grotowski y de los b ul de Bengala.

El autor (Corral, 2015) concluyó que al observar una similitud clara en el hecho de que tanto Grotowski como los b ul, persiguen en su práctica al mismo tiempo una razón artística y de conocimiento sirviéndose de acciones vocales estructuradas. Lo que afirmó Corral (2015) en la base de la filosofía es que el arte como vehículo de Grotowski como en los b ul, era lo que se había escuchado en la mayor parte de las religiones y filósofos en todas las culturas, tiempos y lugares del mundo. La autora recomienda al lector que tenga el interés de conocer los estudios de Grotowski y de los b ul que hablan acerca de la producción de sonido del ser humano por medio de la recitación y el canto con su capacidad energética y su composición.

La tesis de licenciatura titulada *Los trece signos del teatro, como elementos básicos de la comunicación, en la obra Las Preciosas Ridículas de Moliere* del autor Cubillas (2016) presentó una investigación analítica sobre los trece signos del teatro en la obra *Las Preciosas Ridículas* de Moliere presentada en el Teatro de Cámara Hugo Carrillo del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, dirigida por Flora María Méndez. Tomó una muestra de dos actores del elenco y la directora para realizar unas entrevistas acerca de los signos que se utilizaron en la obra.

La investigación de Cubillas (2016) no solo mencionó cuáles de los trece signos de teatro fueron utilizados en la obra, sino también analizó el desarrollo y desempeño de cada uno de ellos para comprender que a través de ellos se deja un mensaje comunicacional que los actores interpretan al desarrollarse la obra en el escenario. Se abarcaron los signos teatrales de la obra mencionada como elementos básicos de la comunicación.

En la investigación se concluyó que los signos del teatro más utilizados en la obra, fueron la palabra, el tono, la mímica del rostro, el movimiento escénico y el gesto que han demostrado la relación con el actor/personaje de la obra; y los signos de teatro menos utilizados fueron el maquillaje, el peinado, el vestuario que han demostrado menos relación con el actor/personaje de la obra analizada ya que estos pueden representar una época determinada, la cultura de un país o determinar la clase social. Las recomendaciones que propone el autor (Cubillas, 2016) van dirigidas a los directores de teatro, para que presenten artes escénicas con un alto contenido de calidad, de conciencia social y con mensajes positivos; para la población guatemalteca en

general, que tenga interés por las artes escénicas en las diferentes ramas de teatro, como la comedia, drama, la sátira entre otros; y para el Ministerio de Cultura y Deportes, quien debe realizar campañas de publicidad a la ciudadanía para que la población tenga el interés de asistir a las salas de teatro y así brindar el apoyo al arte dramático.

La autora de la tesis de doctorado, (Díaz, 2007) titulada *La productividad de las poéticas de Artaud y de Grotowski en el teatro porteño de la década del sesenta y la conformación de la Antropología teatral en Buenos Aires*, presentó una investigación con el objetivo de analizar la recepción productiva de la poética de Artaud y del teatro de Grotowski por parte de la neovanguardia teatral del Instituto Di Tella [Instituto de Tella] a partir de ejemplos paradigmáticos de textos espectaculares intertextuales con dichas poéticas.

El análisis se realizó basándose en dos libros del *Teatro de la Crueldad de Artaud* y del *Teatro laboratorio de Grotowski*. La autora (Díaz, 2007) concluye que el estudio de los textos dramáticos y de las puestas en escena intertextuales con los principios teóricos y prácticos de las poéticas de Artaud y de Grotowski permitan encontrar ciertas claves para comprender la evolución del teatro argentino. Interpretan el pasado y el presente de la cultura y sociedad, implicando las teórico-metodológicas que podrían funcionar como punto de partida para nuevas investigaciones, y recomienda analizar la vinculación de las puestas en escena del teatro porteño con poéticas transnacionales.

Otro documento de tesis de licenciatura titulada *Las armas del Actor, comparación en el trabajo de las metodologías actorales* de Martínez (2014) presentó una investigación con el objetivo de recoger las principales herramientas de las que dispone el actor para realizar una interpretación. La muestra contó con nueve personas dedicadas al arte dramático a través de la entrevista que fue utilizada para la investigación. Así mismo, concluyó que el actor debe utilizar el teatro y conocer cuál es su motivación y su objetivo, ya sea transmitir algo al público, crear conciencia o expresar su yo interior. Para la autora, una vez el actor conoce qué quiere hacer con el teatro, debe utilizar la metodología y el entrenamiento que más le convenga para lograr su objetivo satisfactorio. Recomendó conocer las técnicas aportadas por los diferentes autores como herramientas que pueda utilizar el actor con su necesidad y objetivos dentro de la interpretación que desea conseguir.

Otro trabajo elaborado como la tesis de licenciatura de la autora (Orozco, 2014) titulada *Acerca de la noción de cuerpo en la licenciatura en artes escénicas de la Universidad*



*Pedagógica Nacional*, presentó un trabajo de grado de desarrollo con un inicio de conocer e indagar acerca del trabajo corporal y la noción de cuerpo con el objetivo de construir los referentes de Barba, Grotowski y Lecoq. La investigación concluyó que la noción de cuerpo es una dinámica del tiempo de cambio y transformación. Esto debido a los aspectos externos y de constante cambio que alrededor de esta dinámica se va construyendo, influyendo el proceso de formación y en la concepción del cuerpo. Orozco (2014) recomendó que se debe entender que la noción de cuerpo en dinámica, ayuda a que la persona misma conozca su propio cuerpo como herramienta para construir conocimiento de autonomía, en un espacio escénico.

La documentación de la tesis de posgrado titulada *Las relaciones de las teorías de Jung y el trabajo de Grotowski con sus actores*, del autor Rodríguez (2010) presentó una investigación sobre las relaciones entre el trabajo actoral de Grotowski y la psicología analítica de Jung. La muestra contó con el libro *El nuevo testamento del actor en Hacia un teatro pobre* de Grotowski y con el libro *Tipos psicológicos* de Jung para investigar los conocimientos fundamentales de estos. Rodríguez (2010) concluyó que la estructura de la conceptualización del Jung es útil para iluminar los objetivos que Grotowski buscó en su trabajo con los actores y que permitió situarlos en una perspectiva propia de la psicología profunda. Recomienda conocer la conceptualización de la experiencia clínica de Jung y los objetivos del trabajo actoral de Grotowski poniendo en paralelo el proceso terapéutico de desvelamiento de la máscara y de la santificación.

El trabajo de investigación de la tesis de licenciatura del autor Tejeda (2014) titulada *El teatro como medio de comunicación alternativo para la transición de valores*, presentó un método de investigación cualitativo; describió el fenómeno de la transmisión de valores humanos con el elenco de teatro de la Coordinadora Municipal de la Juventud de Villa Nueva, (CMJVN) en Guatemala. El objetivo principal fue definir la forma que se utilizó el teatro como medio de comunicación para transmitir valores, con una muestra de doce integrantes del grupo de teatro de ambos géneros comprendidos en las edades de 15 a 24 años para realizarles unas encuestas y entrevistas. Concluyó que el teatro es un evento artístico de entretenimiento y es un medio de comunicación que cumplió la función de transmisor de valores. Lo captado en las encuestas y entrevistas, concierne al teatro, donde propuso cambios en el comportamiento del espectador en pro de los valores; esto indicó que el grupo de teatro de la Coordinadora municipal de la juventud de Villa Nueva (CMJVN) causó un impacto positivo dentro de la comunidad juvenil del municipio, ya que mediante su trabajo pudo captar y motivar a jóvenes que se interesaban por el

teatro; de esta forma contribuyó a que ellos procuraran cambios en su comportamiento y que comprendieran la importancia de los valores humanos para una convivencia pacífica.

Unas de las recomendaciones principales que dejó el autor (Tejeda, 2014) para los estudiantes de la Escuela de Ciencias de la Comunicación, es que tuvieran interés por el teatro, asistiendo a las distintas salas que existen a nivel nacional y que presten atención al trabajo de teatro popular que lleven a cabo diferentes colectivos culturales e involucrarse en cursos para conocer la profundidad del arte dramático, que es un medio de comunicación alternativo altamente impactante; y por último, al grupo de teatro de la CMJVN se le recomendó asistir a talleres de formación en artes escénicas en instituciones especializadas como la Universidad Popular (UP), Teatro de Arte Universitario (TAU) que puedan brindar el apoyo (Tejeda, 2014) para el desarrollo del teatro popular.

Por último, la tesis doctoral del autor Sais, (2015) titulada *Hacia una poética del Arte como vehículo de Jerzy Grotowski*, contiene una sistematización y un análisis sobre la praxis del arte como vehículo, con herramientas que la teoría y la experiencia ofrecen, de un punto de partida desde el cual proyectarse hacia una posible poética del arte como vehículo de resonancia grotowskiana.

La muestra que se utilizó fue uno de los cinco períodos del trabajo de Jerzy Grotowski que es el arte como vehículo, utilizado por Brook para definir las investigaciones de Grotowski. Sais (2015) concluyó que el arte se ha conducido hacia un modo de escribir que tenía que encontrar el equilibrio entre ser lo más riguroso posible en expresar la sustancia de la temática tratada para ajustarse a criterios formales académicos y que el aspecto de búsqueda estuvo presente a lo largo de la redacción y la intención en el contexto de la misma problemática, escribir un estudio-ensayo analítico y sistemático del arte como vehículo. El autor recomendó que el actor debe centrarse en el conocimiento de un elemento del arte como vehículo para permitir trabajar desde una perspectiva y conciencia nueva; así, la sistematización y el análisis de los elementos prácticos permitan contrastarlos con tradiciones originarias, con manifestaciones artísticas y culturales.

En Guatemala no se pudieron encontrar trabajos de investigación específicamente sobre la técnica de Grotowski sino de otros temas sobre el arte dramático. En el resto de trabajos de investigación de países extranjeros si se pudieron encontrar temas sobre el polaco Grotowski para conocer sus fundamentos y tomarlos en cuenta para enriquecer esta investigación.

## 1.1 El teatro

El teatro surge en la antigua Grecia; las primeras representaciones eran danzas que se realizaban alrededor del altar de Dionisios, al pie de una colina. Sandoval (2005) cuenta que el público se colocaba en las laderas de la colina, desde donde observaba los bailes. Por eso, los primeros teatros tienen forma semicircular y se construyeron en las faldas de las colinas (Sandoval, 2005).

El teatro en sí es una representación de la vida humana, ya que a través de sus obras se ponen en escena las alegrías, las tristezas y pasiones que se han inspirado por el escritor. La presentación teatral se basa en una obra dramática, la historia escrita, la cual se diferencia de la narración y la poesía tanto en su estructura como en los recursos que emplea (Sandoval, 2005) para transmitir un mensaje y relatar los hechos.

Se sabe que, en la actualidad, la representación teatral (Sandoval, 2005) está dividida en actos, cuadros y escenas.

El inicio y el final de los actos se distinguen por la abertura y el cierre del telón, respectivamente.

Los cuadros se definen por las ambientaciones físicas (Pavis, 1998), es decir, cada cuadro se relaciona con un tipo de escenografía, y cambia conforme al contexto y la historia de la obra.

Las escenas son fragmentos de un acto (Pavis, 1998), su inicio y su término están determinados por la entrada y/o salida de los personajes respectivamente.

En el teatro también se distinguen los trece signos que manifiestan y funcionan durante la presentación de una obra teatral. Estos signos están divididos en cinco partes, y se caracterizan por ser tanto auditivos como visuales.

Entre los aspectos que se deben considerar en el teatro, se encuentra la teoría desarrollada por Kowzan (1997), basada en los trece signos teatrales que son:

**Tabla 1***Los trece signos teatrales*

1.	Palabra	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (Actor)
2.	Tono			Signos Visuales	Espacio y Tiempo	Signos Visuales
3.	Mímica	Expresión Corporal			Espacio	(Actor)
4.	Gesto				Espacio y Tiempo	Signos Visuales (Fuera del Actor)
5.	Movimiento			Fuera del Actor	Signos Auditivos	Tiempo
6.	Maquillaje	Apariencias Exteriores del Actor				
7.	Peinado					
8.	Traje					
9.	Accesorios	Aspectos del Espacio Escénico				
10.	Decorado					
11.	Iluminación					
12.	Música	Efectos Sonoros no Articulados				
13.	Sonido					

Fuente: Tabla de signos teatrales. Basado en Kowzan (1997).

En la tabla se presentan los trece signos teatrales que están divididos en cinco partes que son: el texto pronunciado, la expresión corporal, las apariencias exteriores del actor, los aspectos del espacio escénico y los efectos sonoros no articulados. Para mencionar cuáles son los signos correspondientes de cada parte, se puede ver que en cuanto al texto pronunciado, estos se caracterizan por ser la palabra y el tono; en cuanto a expresión corporal, los signos hacen referencia a la mímica, el gesto y el movimiento; en las apariencias exteriores del actor los signos son: el maquillaje, el peinado y el traje; se puede ver también que en cuanto a los aspectos del espacio escénico son: el accesorio, el decorado e iluminación; y por último, en cuanto a los efectos sonoros no articulados se refieren a la música y al sonido.

Los signos auditivos son la música, el sonido, la palabra y el tono; éstos permiten que el personaje se pueda escuchar, como sucede en el caso de los diálogos y la forma del habla. También es todo lo que admite que el espectador pueda escuchar, como en el caso de la música, los sonidos y los efectos sonoros que se manejan en una obra.

Los signos visuales son la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, la decoración y la iluminación; todo lo que el espectador pueda percibir para entender la obra, como, por ejemplo, de qué se trata el personaje, cómo se viste, cómo se comporta, en qué escena o ambiente se encuentra el personaje durante la puesta en escena, con ayuda de la iluminación y la decoración.

### **1.1.1 Montaje**

Cuenta Cardona (2018) que es la preparación de toda obra de teatro que usa los signos teatrales. El montaje de una obra de teatro es un viaje en el tiempo y el espacio, un viaje compartido en el que confluyen diferentes ámbitos creativos. Se refiere a la estructuración de un repertorio con base a un guion escénico, narrando una historia, un concepto.

El montaje se refiere a la organización en sí de la obra de teatro llamada la puesta en escena, que incluye todo el reparto, el lugar, el vestuario, la escenografía, la parte de cada uno de los personajes; el director suele acompañar a los equipos, durante su proceso de creación y construcción. Este mismo director suele ensamblar los productos de los equipos, montándolos uno sobre otro, hasta que obtiene la obra final. En dado caso que no haya director para montar una obra teatral, un grupo de actores puede montar una obra, creada por ellos mismos, lo que se denominaría como dirección de creación colectiva.

La creación colectiva surge con la necesidad de buscar temas entre los dramas cotidianos e históricos; el marco funcional de la creación colectiva se fundamenta en el hecho elemental de que toda producción teatral es una obra artística de un grupo de personas; dentro del método de creación colectiva existen momentos en que el trabajo en equipo se limita a sólo dos o tres personas; (Márceles, 1977) sobre todo en las etapas de planificación y organización del montaje.

Es importante que el director junto con su elenco y la producción o la dirección colectiva de una obra, realicen el trabajo de mesa, porque es donde todos leen los textos dramáticos, discuten y proponen pautas de montaje; es una labor costosa y difícil en la que se requieren un esfuerzo y una conciencia de trabajo colectivo muy organizado; como por ejemplo, el equipo de escenografía que es parte del trabajo de mesa, que se encarga de investigar y proponer para el montaje, los elementos de utilería, vestuario y demás implementos indispensables (Márceles, 1977) para la puesta en escena.

### **1.1.2 Métodos y técnicas de actuación**

El método es un proceso lógico de pasos o etapas que conducen a lograr un objetivo predeterminado; un método en el que busca formar al actor en artista; habla acerca de un actor que sea creador del personaje, que trabaje sobre la verdad, manifestando estados emocionales

auténticos, (Stanislavski, 2012) utilizando la base teórica y práctica de la estética teatral naturalista.

La técnica es un procedimiento o conjunto de reglas, normas o protocolos, que tiene como objetivo, obtener un resultado determinado, ya sea en el campo de la ciencia, de la tecnología, del arte, de la educación o en cualquier otra actividad. Garre (2003) explica que existen dos clases de técnicas, una que se aprende en las aulas a través de los ejercicios, y otra, que viene del esfuerzo por crear la existencia como actor.

## **1.2 Biografía de Jerzy Grotowski**

Para conocer de forma breve la vida de Grotowski, se puede decir que nació en Rzeszow, Polonia en el año 1933 y falleció en Pontedera, Italia en el año 1999. Cursó estudios y se graduó en el Instituto del Teatro de Moscú. Inició su carrera de director y teórico teatral fundando una compañía propia, el Teatro de las trece filas, que dirigió entre 1959 y 1964. Luego Grotowski fundó el Teatro-Laboratorio en Opole, en el año 1965, donde indaga la depuración del aparato escénico, centrado en la máxima intensidad de la expresión corporal y oral, estableciendo así una nueva búsqueda de formación actoral. Experimentó utilizando un texto dramático como punto de partida para explorar el papel del actor y la relación del actor con el espectador porque Grotowski no quería que existiera lo que él denominaba la cuarta pared, en el espacio escénico, que es lo que conecta con el público. En 1982 se exilió de Polonia; trabajó tres años en París y se instaló definitivamente en Italia en 1985, en donde se dedicó a sus talleres de teatro. Fue director de teatro y una destacada figura en el movimiento teatral vanguardista del siglo XX. En 1976, el teatro laboratorio desapareció y continuó con la enseñanza y el trabajo experimental por todo el mundo; desarrolló el concepto de teatro pobre (Varela, 2015) que involucra la técnica avanzada del trabajo psicofísico de Stanislavski. Su obra ha influido en directores y actores contemporáneos como Jodorowsky, Barba y Brook.

La atracción de Grotowski fue el teatro oriental, lo que lo condujo a la búsqueda de un sistema de signos expresivos propios de la cultura y la manera de pensar occidentales. En ese camino aparece el problema de la capacidad del actor para asimilar y transmitir dicho sistema de signos. Crecen las dificultades técnicas a nivel físico y vocal. Por esta razón, Grotowski vio necesario crear su propio manual de ejercicios corporales y vocales, para ayudar al actor a librarse de los bloqueos psicofísicos y culturales.

Durante los años 1959-1962, Grotowski buscaba una técnica positiva como método de entrenamiento del actor, con una habilidad creativa en su imaginación. En asociaciones personales, el actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa.

El actor no debe preguntarse ¿cómo debo hacer esto? Sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza; cada actor tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios del entrenamiento actoral para que exista una solución que pueda eliminar los obstáculos, que en cada actor es diferente.

La diferencia entre el entrenamiento y la fase siguiente se refleja en los ejercicios vocales y físicos. Muchos de los elementos básicos de los ejercicios físicos se han conservado, pero están orientados en buscar un contacto que reciba los estímulos del exterior y la reacción a esos estímulos, el proceso de dar y tomar; (Ruiz, 2016) el actor no debe dejar de entrenarse diariamente, desarrollando constantemente los ejercicios. Debe llegar a elaborar un entrenamiento personal complejo, capaz de estimular la parte consciente de su creatividad e incidir en el subconsciente, abriendo los campos expresivos del actor y llegando a resultados sorprendentes en el dominio de su cuerpo y su voz.

El actor habla y se expresa con todo su cuerpo y voz, que son un mismo instrumento; éste no interpreta un papel, sino se revela delante del espectador como transmisor de la verdad del personaje; se trata de no actuar sino de estar en la esencia del actor mismo dentro de los planteamientos de la convención escénica marcados por el autor y el director.

- **Laboratorio teatral:** En 1959, Grotowski creó el laboratorio teatral en Opole, Polonia (Grotowski, 1970). Las representaciones del laboratorio teatral plantean una especie de modelo activo en el que las investigaciones regulares sobre el trabajo del actor pueden ponerse en práctica. En el laboratorio teatral contó con una compañía permanente cuyos miembros fungen también como maestros. Se mantuvo un estrecho contacto con especialistas en otras disciplinas (Grotowski, 1970) como la psicología, la fonología, la antropología cultural, entre otras.

La evolución del teatro laboratorio define tres etapas; la primera etapa es la estancia en Opole y la búsqueda de nuevas formas experimentales en la comunicación escénica, sus objetivos se centran en la ruptura con los estereotipos teatrales, la inclusión del público en la acción escénica, los primeros experimentos con el espacio y la necesidad de encontrar su

propio lenguaje escénico, esta etapa no solo fue búsqueda de una nueva forma del espectáculo, sino también la búsqueda de una nueva expresión actoral adecuada para dicha forma. La segunda etapa está relacionada con el método del teatro pobre y su énfasis en el actor. En la tercera etapa entra la creación teatral, es cuando el teatro queda desnudo sin decoraciones, sin vestuarios, sin la división entre espectadores y actores. La creación queda en la vivencia organizada en forma de una historia llena de signos y símbolos vivos; (Grotowski, 1970) allí es cuando el espectador deja de ser un simple espectador y se convierte en el testigo de dicha vivencia.

- **Propuesta de Grotowski:** El objetivo de Grotowski es, que cada actor debe advertir claramente cuáles son los obstáculos que le impiden expresar sus asociaciones íntimas, y que originan su falta de decisión, su expresión y su falta de disciplina; qué le impide experimentar el sentimiento de su propia libertad, qué obstáculos hay para que su organismo sea totalmente libre y poderoso para que nada esté más allá de sus capacidades. La importancia de Grotowski es la relación entre actor y espectador que permite crear nuevos espacios escénicos con una interacción y cercanía. (Ruiz, 2016) Esta relación no es particular cuando el actor mantiene el contacto directo y cercano con el espectador al momento de la acción.
- **Teatro pobre:** En su libro *Hacia un teatro pobre* (1970), Grotowski propone la pobreza en el teatro, que diseñe un nuevo espacio para actores, sin vestuario y sin escenografía, pero no podría existir sin la relación actor-espectador en comunicación en vivo; estableció la diferencia entre lo que él llamaba el teatro rico y el teatro pobre. Según Grotowski, el teatro rico es aquel que abunda en recursos; que dispone de los recursos de otras disciplinas, pero falla en la producción de una obra de arte íntegra; propone la pobreza en el teatro, que diseñe un nuevo espacio para actores y espectadores en una obra; el autor eliminó vestuario, iluminación, maquillaje y música de su teatro; para él lo más interesante es la flexibilidad física del actor, más que el vestuario y el maquillaje. La iluminación directa y las sombras pueden utilizarse efectivamente sin necesidad de elaborados esquemas de luz y sin mecanismos; el actor puede crear música con su propia voz.



La carencia de escenografía, maquillaje y el uso mínimo de elementos de luz y vestuario, el teatro pobre pone un énfasis en el trabajo del actor, en el cual se pretende eliminar las resistencias que el organismo del actor produce ante el conjunto de estas técnicas. Entonces Grotowski define que la nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos; esto le permite que el actor explore, experimente y trabaje con su propio cuerpo, logrando mostrar sensaciones, imágenes y sonidos a través de expresiones faciales, movimientos corporales, posturas y ritmos.

Los métodos que conceden la máxima importancia a la preparación, al ejercicio, condición física y disciplina, han sido cuestionados por algunos y aplaudidos por otros. Sin embargo, en lo que no cabe la menor duda es en el considerable impacto que ha tenido sobre el teatro contemporáneo.

En el teatro pobre el actor debe crear por sí mismo una máscara orgánica mediante sus músculos faciales, de tal modo que cada personaje vista el mismo gesto durante la obra; el cuerpo entero se mueve de acuerdo con las circunstancias, la máscara permanece fija en una expresión de desesperación, sufrimiento e indiferencia. El actor se multiplica y se vuelve una especie de ser combinado que actúa su papel musicalmente; (Grotowski, 1970) las distintas partes de su cuerpo dan rienda suelta a los diferentes reflejos, a menudo contradictorios mientras que la lengua niega no sólo la voz sino los gestos y la mímica.

### **1.3 Ann Cameron**

Ann Cameron es la autora estadounidense del cuento *El lugar más bonito del mundo*. Nació en un pequeño pueblo estadounidense de Wisconsin, USA, en octubre de 1943, (Castillo, 2011) creció en Rice Lake, en medio de un mundo de bosques, lagos, pájaros y animales silvestres.

En la biblioteca popular del pueblo conoció el mundo de los libros, el cual la llevaba en alas de su imaginación, a todas partes del mundo. Los libros abrieron su curiosidad por cosas nuevas, interés que perduró toda su vida, y la inspiró a viajar. Ann cuenta que se mudó a Panajachel, Guatemala, en 2005, un pueblo a orillas de un hermoso lago rodeado de tres gloriosos volcanes, (Castillo, 2011) y que Guatemala tuvo que ver con la formación de su carácter.

Encontró a varias personas de Panajachel que nunca habían leído un libro en su vida; así pudo enseñarles a leer libros y a menudo más originales e interesantes para ella, que otras personas que habían estudiado y leído su vida entera.

Durante quince años, su esposo y ella decidieron fundar la *Biblioteca Popular de Panajachel*, para que los niños y adultos de Panajachel pudieran tener la oportunidad de leer cualquier libro. Con la ayuda de la población de Panajachel, y de los donantes de América y Europa, (Castillo, 2011) la biblioteca de Panajachel se convirtió en la mejor biblioteca de la comunidad de toda América Central.

Tiene más de quince mil libros en español para lectores de todas las edades, desde niños pequeños hasta los estudiantes universitarios, con mucho material para estos últimos. Recibe el apoyo financiero de la *Lake Atitlan Libraries, Inc.*, que es una organización sin fines de lucro iniciada por los primos y amigos de la infancia de Ann Cameron en Wisconsin, (Castillo, 2011) hoy en día, *LAL* sigue trabajando en Guatemala, y ahora traen libros a las escuelas secundarias en las zonas rurales de los alrededores.

- **El cuento *El lugar más bonito del mundo*:** Es un cuento creado por Ann Cameron para niños de ocho a diez años de edad. Este cuento trata de un niño pobre, lustrador de zapatos de Guatemala. Narra la historia de Juan de siete años abandonado por sus padres, es acogido por la abuela, quien es muy pobre. Juan aprende el oficio de limpiabotas, trabaja mucho y gana dinero, pero quiere hacer algo más que limpiar zapatos, para encontrar la felicidad y el cariño a pesar de todas sus carencias, (Cameron, 2013) y aprender lo que realmente puede significar vivir en el lugar más bonito del mundo.

Cameron escribió este cuento basada en niños vecinos en Guatemala, cuyas historias y circunstancias personales eran similares; situaciones que llamaron mucho la atención de la autora. A través de su lectura, varios niños más afortunados llegan a entender y a ver con más simpatía las vidas de los niños pobres, mientras éstos, que pasan por sufrimientos semejantes a los de Juan, (Cameron, 2013) pueden encontrar en este libro sus propios senderos hacia una vida mejor.

Por eso las necesidades y los sentimientos de los seres humanos que hablan a los niños desde este cuento no tienen fronteras nacionales, dice la autora, sino que el amor sin

palabras esforzadas de la abuela, enseña a Juan que las circunstancias penosas de la vida no pueden extinguir el amor y la autoestima.



## II. Planteamiento del problema

La investigación cuenta con bases teóricas que son ejercicios de actuación para el entrenamiento del actor. Para un mejor aprendizaje es necesario relacionar la teoría con la práctica. Esto permite que el actor encuentre su propio lenguaje corporal y voz. Grotowski ha creado su propio manual de ejercicios corporales y vocales para ayudar al actor a librarse de los bloqueos psicofísicos y culturales; y también creó un sistema de ejercicios físicos con base en acrobacia, danza, pantomima, yoga y ejercicios creados por los propios actores del teatro oriental.

Esta técnica exige no sólo la ejecución perfecta de los ejercicios, sino a través de la acción, la búsqueda consciente de las posibilidades creativas del actor. Grotowski permite que se abra el alma de un actor, hace que el actor se transforme en un ser especial para interpretar un personaje de una obra teatral dentro del entrenamiento del actor. Al no aplicar la técnica de actuación grotowskiana en una obra teatral, se desaprovechan las habilidades corporales e interpretativas de los actores; también se desaprovecha el buen uso de pocos recursos para representar una escena y permitirle al espectador, utilizar su imaginación. Esta aplicación de Grotowski a la puesta escénica del cuento *El lugar más bonito del mundo* es una propuesta como herramienta y guía para la práctica del actor, ya sea a nivel profesional o no, de cómo realizar un entrenamiento físico para enriquecer los personajes teatrales. Para esta investigación se tomaron en cuenta dos grupos que hacen teatro, uno con formación teatral y el otro sin formación teatral, que son jóvenes de diferentes edades y género. ¿Puede ser útil identificar la diferencia de la aplicación de la técnica como herramienta para la persona que practica teatro y la que no?

### 2.1 Objetivos

El objetivo principal de la investigación es dar a conocer la técnica de Grotowski a las personas interesadas en arte dramático para que puedan realizar su práctica de entrenamiento del actor según lo plantea Grotowski en un espacio escénico. En este caso se trabajó con dos grupos voluntarios: los dos estudiantes del sexto bachillerato de la ENAD y cinco jóvenes voluntarios de 18 a 30 años de edad que practican teatro en la ciudad de Guatemala.

### **2.1.1 Objetivo general**

Comparar dos montajes del cuento infantil *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron entre dos grupos utilizando la técnica de Grotowski para identificar similitudes y diferencias entre ambas puestas en escena.

### **2.1.2 Objetivos específicos**

- Identificar las características de la técnica de Grotowski que se van a utilizar para que sean aplicadas en un taller de montaje escénico del cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron.
- Realizar dos montajes del cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron para sistematizar su proceso.
- Analizar los dos montajes escénicos del cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron, para identificar las diferencias y similitudes de los grupos participantes del taller.

## **2.2 Hipótesis**

La técnica de Grotowski es útil para los que no tienen formación teatral creando personajes únicos y verdaderos. Además, de proporcionarle una herramienta que podrá ser utilizada en sus trabajos futuros.

## **2.3 Sujetos de estudio**

Los sujetos de estudios se definen como el universo de estudio, la muestra y los esquemas de selección de dicha muestra, con sus criterios de inclusión y exclusión (Hernández, 2006), para lo cual es importante que el investigador se remita a textos de muestreo y en muchos casos consulte especialistas en la materia.

Por eso se contó con dos grupos de jóvenes voluntarios: los estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) quienes tienen conocimientos de teatro y otro grupo conformado por cinco jóvenes sin ningún conocimiento teatral; como voluntario se entiende que es una persona que realiza una actividad por espontánea voluntad (RAE, 2018) y no por obligación o deber. La ENAD es la Escuela Nacional de Arte Dramático, fundada en la Ciudad de Guatemala el tres de junio de mil novecientos cincuenta y siete; (Ministerio de cultura y

deporte de Guatemala, 2015) esta institución académica fue creada con el objetivo de formar artistas dedicados a la actuación.

Para definir el concepto del actor, en el caso de los actores voluntarios que participaron en el taller grotowskiano, un actor se define como una persona que puede interpretar un papel en la televisión, el cine, la radio, el teatro y que puede desempeñar un papel en una obra literaria; en el teatro, el actor se encuentra encerrado entre tres paredes que marcan el escenario y una cuarta pared imaginaria que le separa del público; (Camuñas, 2009) sin embargo, rompe la cuarta pared y se relaciona personalmente con el público intercambiando miradas y sentimientos.

El actor representa cada detalle tal y como debería ser en cada momento y lo muestra sin sufrir ningún cambio en su interior, pero siendo capaz de movilizar la sensibilidad del espectador. El intérprete conseguirá la técnica perfecta en cada actuación, si es capaz de separar lo que está haciendo con lo que siente, (Martínez, 2014) y el resultado de cada actuación será siempre el mismo. Y la interpretación que maneja el actor (Pavis, 1998) es la parte visible y propiamente escénica de la representación.

## **2.4 Definición de variables**

La variable del estudio es el proceso relacionado con el taller de montaje escénico, que tuvo como finalidad la puesta en escena de la obra titulada *El cuento más bonito del mundo*, de Ann Cameron. Es importante mencionar que durante el proceso se utilizó la técnica de Grotowski, con la participación de dos grupos de voluntarios que poseen distintas características.

### **2.4.1 Definición conceptual de variables**

El proceso se opone a estado o a situación congelada; es el corolario de una visión transformadora del hombre en proceso, presupone un esquema global de los movimientos psicológicos y sociales, un conjunto de reglas de transformación y de interacción; (Pavis, 1998) este concepto es empleado sobre todo en una dramaturgia abierta, dialéctica y comunista. También un proceso es un conjunto de procedimientos o funciones (RAE, 2018) que tienen uno o más objetivos.

La puesta en escena designa la actividad que consiste en la organización dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados de los distintos elementos de interpretación

escénica de una obra dramática; (Pavis, 1998) quiere decir el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los actores.

El grupo voluntariado es una manera de demostrar la solidaridad organizada, una intervención de la comunidad en la resolución de sus problemas; quiere decir que el grupo voluntario es aquello que además de sus propios deberes profesionales y de status, de modo continuo, desinteresado y responsable, dedica parte de su tiempo a actividades no a favor de sí mismo sino a favor de los demás o de intereses sociales colectivos, según Guardiola y Diéguez (1999) un proyecto que no se agota en la propia intervención, a diferencia de la beneficencia sino que tiene a erradicar o modificar las causas de la necesidad o marginación social.

La técnica es un conjunto de procedimientos y recursos (RAE, 2018) de que se sirve una ciencia o un arte; la palabra técnica significa arte para designar una habilidad mediante la cual se hace algo, generalmente se transforma una realidad natural en una realidad artificial, aclara que no es cualquier habilidad sino una que sigue ciertas reglas; (Ferrater, 1994) la técnica es toda serie de reglas por medio de las cuales se consigue algo.

El campo de Grotowski es la creación teatral. En el nuevo teatro no es posible privarse de la relación actor-espectador, pues esta es vital para la puesta en escena (Grotowski, 1970) también permite el desarrollo del actor y del espectador sobre sí mismos.

El taller de montaje escénico es el desarrollo del actor con el fin de lograr expresarse, aportando capacidades de conocimientos teatrales, con actitudes y habilidades, técnicos y fundamentalmente prácticos. Un elemento importante en un taller de teatro, es su base en las técnicas y ejercicios de entrenamiento con los que ofrecer al alumno la capacidad de aprender a aprender. Aprender cómo se aprende. Capacitar al alumno para que se haga consciente de sus progresos, su crecimiento, sus límites y la forma de superarlos, (Bercebal, 2010) el taller debe lograr que cada actor aprenda a crecer en técnicas expresivas y como individuo completo e integral.

#### **2.4.2 Definición operacional de elementos de variables**

El proceso se llevó a cabo con los dos grupos voluntarios quienes fueron las dos estudiantes de la escuela nacional de arte dramático con tres años de experiencias en actuación y cinco jóvenes entusiastas de la iglesia católica quienes han hecho cortometrajes bíblicos.



La técnica de actuación grotowskiana, en el taller, se manejó a lo largo de dos meses, julio y agosto del año dos mil dieciocho, utilizando los ejercicios físicos e internos del actor. La propuesta de Grotowski se manejó para crear una relación entre el actor y el espectador en la puesta en escena.

Para la puesta en escena se usaron los elementos escénicos mínimos necesarios, los que fueron manipulados por los actores para sus personajes en el montaje del cuento *El lugar más bonito del mundo*, como una olla, una caja de lustre y tres prendas de vestir.

En el taller de montaje se realizó la puesta en escena del cuento; y se realizó el análisis de manera que los participantes de los dos grupos logran crear los personajes principales, las escenas y el contexto general del cuento. A través de los ejercicios que propone Grotowski y algunas improvisaciones sugeridas por el director, se llegó a consolidar cada uno de los personajes y su interrelación con los demás que aparecen en el cuento.

## **2.5 Alcances y límites**

Los alcances están representados por los integrantes del taller, cuando entran en contacto con la teoría y la práctica de la técnica Grotowski. Conocen y manejan su cuerpo de una forma cómoda para la creación de los personajes, a los cuales les dan la voz apropiada. Manejan los elementos necesarios para cada una de las escenas, conocen y dominan el espacio escénico. El espacio acústico es creado por ellos mismos como parte de lo aprendido en el taller.

Límites se representan al contar con el tiempo suficiente, de parte de los integrantes; para calendarizar las diferentes sesiones de las que consta el taller. Organizar los horarios entre todos para que la mayoría esté en disposición de asistir. Al concluir este trabajo logístico, se realizaron presentaciones dos noches consecutivas; una dedicada a cada grupo. Las funciones se realizaron en el centro cultural Casa Celeste situada en la 7 avenida A 10-51 zona 1 de la ciudad de Guatemala.

## **2.6 Aporte**

La propuesta en la investigación es proporcionar la aplicación de la técnica de Grotowski al cuento *El lugar más bonito del mundo* como nueva herramienta y práctica al actor, en ese caso a los dos grupos voluntarios mencionados, para crear personajes desde una distinta perspectiva: la esencia creativa del actor con la ayuda de los ejercicios actorales permitió identificar las

características del personaje como: el comportamiento emocional, comportamiento físico, la postura, la forma de caminar, el habla, la forma de vestirse entre otros.

A través de los conocimientos de Grotowski, el entrenamiento actoral, le permite al actor tener conexión profunda emocional con el espectador para involucrarse en la historia narrada en la obra teatral, en ese caso *El lugar más bonito del mundo*. Al finalizar, los espectadores realizaron un análisis de comparación de los montajes escénicos de dicho cuento para identificar las diferencias y similitudes de los grupos participantes en los talleres.

También esta propuesta de investigación es lograr un nuevo documento de herramienta sobre Grotowski al texto dramático para la comunidad teatral guatemalteca tenga o no formación académica, elaborando un proyecto de montaje escénico de un texto dramático donde se incluya la herramienta sobre la técnica de actuación contemporánea del teatrista polaco a la puesta escénica de un texto dramático. La enseñanza de la actuación de Grotowski y la herramienta que aporta esta investigación pretende que Guatemala sea más conocida por el arte dramático. Es recomendable que las compañías de teatro y los profesionales de arte dramático realicen un taller grotowskiano abierto a todos los interesados sin importar su preparación para las personas que practican teatro y no tienen formación teatral; así para dar a conocer y compartir esta técnica a través de la función de la obra teatral a la sociedad guatemalteca y a las instituciones que están interesadas de ver una buena obra de teatro. A la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala, con esta investigación, se está aportando información para el conocimiento de esta herramienta para crear antecedentes de estudios para futuras investigaciones.

### III. Método

La investigación está basada en un trabajo de campo que permite aplicar la técnica de Grotowski en forma práctica por medio de un taller grotowskiano, dividido en diez sesiones, a lo largo de dos meses; se le proporcionó formación de entrenamiento del actor a dos grupos de voluntarios. Esto incluye la explicación de los ejercicios esenciales para que esta técnica funcione adecuadamente, usando un cuento, como base para dicho taller.

Trabajar esta técnica de actuación de Grotowski permite que el actor encuentre su propio lenguaje corporal y voz. Los talleres identificaron las características de la técnica del maestro polaco como el Teatro Pobre y el entrenamiento del actor que se aplicaron en una creación de montaje escénico del cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron. Además, se realizó una tabla de sistematización para el proceso de las sesiones en donde se detallan los ejercicios que se realizaron con los dos grupos voluntarios.

#### 3.1 Sujetos y unidades de análisis

Los actores que colaboraron con el desarrollo de la investigación fueron: dos estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Guatemala, con experiencia en montajes escénicos y un grupo de cinco personas voluntarias, de entre dieciocho y treinta años de edad que practican empíricamente teatro, en una iglesia en la Ciudad de Guatemala. El motivo de la elección de estos dos grupos fue para demostrar la diferencia entre ambos, de cómo utilizan la técnica de Grotowski en esta investigación quedando como experiencia para un futuro proyecto.

El objetivo de utilizar las diversas formas de representación y expresión, en el libro *Dramatización infantil; expresarse a través del teatro*, Renoult et al. (1994) se planteó para evocar situaciones, acciones, deseos, sentimientos que sean de tipo real o imaginario y utilizar las técnicas y recursos básicos de las distintas formas de representación y expresión, para aumentar sus posibilidades comunicativas. La muestra de los autores fue contar con doce niños de cinco y seis años del primer curso de primaria del Instituto Blangy, Francia, para desarrollar una acción teatral y lograr la creación de una pieza; recomendado por el Ministerio de educación y ciencia para la educación infantil de Francia. Los autores crearon talleres de cinco a ocho sesiones fuera del horario escolar con quince niños voluntarios de cinco a doce años de edad, durante un año.

En *Diagnóstico sobre la alta posibilidad de volver inorgánica la escena teatral en repetición prolongada, analizada en la etapa de fijación de la estructura escénica en un grupo de estudiantes egresado de la carrera de teatro del año 2015*, de Ayala (2016) planteó el objetivo de posibilitar el cambio de las acciones físicas y los modos del actor en una escena sin que varíe la intención del personaje para mantener el factor orgánico de la escena; incrementó la presencia y la escucha del actor en escena para la construcción del sentido orgánico de interpretación a través de ejercicios específicos y de un sentido verosímil renovado presentación tras presentación a través de la relación con el entorno; y motivó la improvisación dentro de la estructura marcada de una obra escénica que remueve el sentido vivaz de la verdaderamente espontaneidad por medio del juego. Se contó con el grupo de estudiantes de la carrera de teatro de la facultad de artes de la Universidad Central del Ecuador, durante el período de estudios universitarios.

### **3.2 Instrumentos**

En la investigación se utilizaron: la sistematización de un taller, un diario de campo, observación participante, una entrevista en profundidad, una discusión grupal, el análisis de la obra, ficha de opinión pública y lista de cotejo, como instrumentos de recolección de datos.

La sistematización según Jara (2012), es aquella interpretación crítica de una o varias experiencias, a partir de su ordenamiento y reconstrucción descubre o explicita la lógica el proceso vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí, y por qué lo han hecho de ese modo. Es decir, que al realizar el taller grotowskiano, se organizaron diez sesiones para la preparación del entrenamiento de los actores con base al cuento de Ann Cameron, incluyendo técnicas de dramatización y de montaje escénico.

El procedimiento del taller se registró en un diario de campo, el cual según (Valverde, 1976), es un instrumento de registro de información procesal que se asemeja a una versión particular del cuaderno de notas, sin embargo con un espectro de utilización ampliado y organizado metódicamente respecto a la información que se desea obtener en cada uno de los reportes. Se recolecta la información para conocer la realidad, profundizar sobre nuevos hechos en la situación que se entiende, dar secuencia a un proceso de investigación e intervención y disponer de datos para la labor evaluativa posterior. Quiere decir, que cada semana se redactó un detalle

de las actividades que se realizarían durante la preparación del trabajo actoral y la creación del montaje de cada elenco durante las diez sesiones del taller.

La observación participante designa la investigación según Taylor y Bogdan (1987) que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo. La entrevista en profundidad que plantean Taylor y Bogdan (1987) es un instrumento de investigación estructurado de encuestas de actitud o de opinión y cuestionarios; que lo toman como herramienta de excavar para adquirir conocimientos sobre la vida social.

La diferencia entre la observación participante y la entrevista en profundidad según Taylor y Bogdan (1987) reside en los escenarios y situaciones en los cuales tiene lugar la investigación, mientras que el observador lleva a cabo sus estudios en situaciones de campo natural, el entrevistador realiza lo suyo en situaciones específicamente preparadas. Estas dos técnicas se evidenciaron cuando cada integrante de los elencos participó en situaciones como responder las preguntas que planteaba el tallerista en el tiempo del taller, acerca de la vida de cada personaje del cuento para el montaje de la obra y de los ejercicios actorales.

La discusión grupal (Gil, 1993) es una investigación en ciencias sociales, aludiendo a una diversidad de experiencias grupales con finalidades y funcionamiento muy variados; en particular en el ámbito de la investigación sobre la educación, la discusión de grupo se ha empleado como técnica de enseñanza-aprendizaje, como procedimiento para la formación de líderes, de profesorado, como técnica de orientación a alumnos o padres. Se entiende que es una técnica no directiva que tiene por finalidad la producción controlada de un discurso por parte de un grupo de sujetos que son reunidos, durante un espacio de tiempo limitado, a fin de debatir sobre determinado tópico propuesto por el investigador. Es decir, que después de cada sesión del taller se llevó a cabo una discusión con los integrantes de cada elenco sobre las situaciones de los personajes del cuento, el entrenamiento del actor y la creación del montaje, para llegar a aplicar las diversas características que propone la técnica de Grotowski.

Para conocer detalladamente la obra del cuento montada en la puesta en escena se realizó un análisis que según (Trancón, 2006) es una evaluación de estudio complejo y unitario desde el punto de vista semiótico; en relación con ello, se estudia los códigos, signos teatrales y cómo configuran una totalidad estructurada en torno a un tema. Este paso consistió en examinar cada

obra puesta en escena por los dos elencos. Se tomó en cuenta la forma en que utilizaron los signos teatrales y cuál fue la estructura del montaje que armaron durante el taller.

Se utilizó una ficha de opinión, que según (Habermas, 1962) es un carácter, funcionamiento y rol en las sociedades contemporáneas que se mide con bondades y flaquezas de un método de encuesta; con el problema de la calidad de los sondeos de opinión o con los criterios para evaluar su confiabilidad. Al finalizar cada presentación se entregó una ficha de opinión a cada espectador para que incluyan sus observaciones acerca del desempeño de los dos elencos.

También se utilizó una lista de cotejo (Monckeberg, 2018) que es un instrumento estructurado que registra la ausencia o presencia de un determinado rasgo, conducta o secuencia de acciones; se caracteriza por ser dicotómica; es decir, que acepta solo dos alternativas: sí, no; lo logra, o no lo logra, presente o ausente; entre otros para la construcción de instrumento, una vez conocido su propósito y realizar un análisis secuencial de tareas.

La lista de cotejo sirvió para determinar las diferencias y semejanzas según el público entre los dos montajes. Se plantearon doce preguntas y se abordaron los detalles que se utilizaron en los dos montajes. Se analizó si los actores realmente representan a los personajes, si existe claridad en la forma en que manejan las diferentes escenas y el uso de elementos escénicos.

### **3.3 Procedimiento**

Los elementos básicos de esta investigación fueron la técnica de Grotowski, los dos grupos voluntarios, con la idea de trabajar con seis miembros de cada uno, trabajando con el texto del cuento, los ejercicios físicos, la creación de imágenes y sonidos.

La investigación permitió aplicar la técnica de Grotowski en forma práctica dándoles la formación de entrenamiento del actor a dos grupos voluntarios, a través de un taller grotowskiano. Para llevar a cabo el taller, se establecieron las siguientes instrucciones: se inició con la lectura del cuento *El lugar más bonito del mundo* para conocerlo; enseguida, se hizo la discusión sobre las características de sus personajes tanto los principales como los secundarios, y así se decidió repartir los personajes del cuento. Se realizó un calentamiento físico como: sacudir las partes del cuerpo, caminar, trotar, salto de sapo, estiramiento de músculos, respiración, efectos de sonidos con su propio cuerpo y gestos, estando el actor bien preparado físicamente para realizar unas improvisaciones de los personajes del cuento con expresiones, sentimientos y

emociones, creando imágenes de escenografías del cuento con movimientos corporales y efectos de sonidos para el montaje. Finalmente, se procuró que el actor demostrara la esencia del personaje correspondido, junto con la creación de imágenes escenográficas, en un ambiente y convivencia en la puesta en escena.

Se llevó a cabo un trabajo de mesa realizando una discusión grupal y análisis del montaje de la obra con los integrantes de cada elenco después de cada ensayo, para ver qué tanto entendieron acerca de la trama del cuento y qué tanto se practicó la técnica de Grotowski. Luego, se hizo un ensayo general del montaje con los dos grupos voluntarios. Al finalizar, se presentaron los montajes demostrando el resultado de cada grupo y todo lo que aprendieron durante el taller grotowskiano.

### **3.4 Tipo de investigación**

Se realizó un análisis con investigación de enfoque cualitativo, esta es la investigación que produce datos descriptivos las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable. (Taylor y Bogdan 1987: 20). Es decir que, por medio de montajes escénicos, se sabe si existe una diferencia entre el desempeño de los actores, a través de las respuestas de los espectadores por medio de una lista de cotejo.

Por medio de estos montajes, se pudieron recopilar puntos de vista de los espectadores al finalizar cada una de las presentaciones por medio de una ficha de opinión que contenía preguntas acerca del empeño de los actores en la puesta en escena y así crear conclusiones que aporten perspectivas diversas en cuanto a la técnica de Grotowski, tal como lo mencionan nuevamente Taylor y Bogdan (1987: 21), donde establecen que para el investigador cualitativo, todas las perspectivas son valiosas. Este investigador no busca la verdad o la moralidad sino una comprensión detallada de las perspectivas de otras personas.

Se buscó detallar por medio de una lista de cotejo, cada una de las características que conforman la técnica de Grotowski, para encontrar la diferencia entre la práctica de actores profesionales y empíricos, sobre la obra "El lugar más bonito del mundo". Esto también lo describe Patton (2011), citado en Hernández, Fernández y Baptista (2014, p. 9), cuando define los datos cualitativos como descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones.

En cuanto al tipo de investigación, se identifica el diseño de investigación-acción que permite según Hernández, Fernández y Baptista (2014, p. 496), "comprender y resolver problemáticas específicas de una colectividad vinculadas a un ambiente como grupo, programa, organización o comunidad". Es decir, que, al aplicar este tipo de investigación, se logró involucrar a espectadores que pudieron expresar puntos de vista acerca de la técnica dramática de Grotowski, en cuanto a la puesta en escena de una obra. Se logró la puesta en común, en cuanto a la discusión de los aspectos que se diferencien entre una dramatización profesional y una empírica. Esto a su vez permitió buscar soluciones para los problemas que se presenten en la práctica.



## IV. Análisis de resultados

A continuación, se presenta el resultado detallado de la investigación sobre las experiencias adquiridas en el taller grotowskiano durante el período de tres meses que fueron junio, julio y agosto del año dos mil dieciocho, con el fin de realizar la comparación de resultados del taller a través de los montajes escénicos del cuento infantil *El lugar más bonito del mundo* de la autora estadounidense Ann Cameron. En este análisis se explica lo que aprendieron los voluntarios después de todo el proceso del entrenamiento del actor para crear los personajes únicos y verdaderos, hechos por ellos mismos, en cada montaje.

A lo largo de la planificación del taller, se extrajeron dos grupos de muestra, con el apoyo directo de la directora de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Guatemala [ENAD] de la zona uno de la Ciudad de Guatemala, solicitando un permiso para invitar a los estudiantes de esta escuela a participar en este trabajo de investigación. La directora brindó información de los diferentes grados asignados a las clases de actuación, por lo que se optó por escoger a los estudiantes del sexto bachillerato de arte dramático, ya que, poseían el perfil necesario para participar en el taller de Grotowski. Los estudiantes de este grado eran seis, entre los cuales, dos fueron las interesadas a participar voluntariamente.

También se buscó apoyo directo, contactando a la coordinadora del grupo de jóvenes de la Parroquia de Santa María Magdalena de la zona uno de la misma ciudad, por el motivo de que el grupo había realizado presentaciones de teatro bíblicas al estilo escolar y sin ninguna preparación a nivel profesional de actuación. Cinco jóvenes fueron los interesados en participar voluntariamente, dos hombres y tres mujeres. Con los voluntarios se hizo una organización de horario para poder realizar el taller y se llegó a un acuerdo de trabajar dos horas cada grupo, dos veces a la semana.

La importancia de trabajar con profesionales y con empíricos, en el ámbito de teatro, es para dar a conocer y enriquecer los conocimientos de la técnica de Grotowski que es una herramienta de actuación más y contemporánea en cualquier tipo de teatro.

#### 4.1 Características de la técnica de Grotowski para la aplicación del cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron

Se le aplicó la técnica de Grotowski al cuento de Cameron en el taller, con la recomendación, para lograr que los estudiantes tengan interés por el teatro, se involucren en cursos para conocer la profundidad del arte dramático y asistan a talleres de formación en artes escénicas del licenciado Tejeda (2014). En el taller, con los voluntarios, se realizó el entrenamiento del actor como los ejercicios externos e internos junto con los personajes del cuento.

Los voluntarios pudieron practicar las características de la técnica con la ayuda de su propia voluntad de sentirse libre de los bloqueos psicofísicos para poder manejar su cuerpo e imaginaciones en la puesta en escena.



#### **Ilustración 1**

*Lectura del cuento *El lugar más bonito del mundo* de Cameron con los de la ENAD.*

*Fuente: autor (2018)*

En la ilustración 1, se puede observar la primera reunión con los estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Dramático que se realizó en un espacio al aire libre del Teatro Nacional de Guatemala. A esa reunión asistieron seis estudiantes de los siete para ver si les llamaba la atención participar en el proyecto de esta investigación durante tres meses; al final solo dos mujeres estudiantes fueron las participantes.



### **Ilustración 2**

*Primer taller: Lectura del cuento El lugar más bonito del mundo de Cameron con los jóvenes.*

Fuente: autor (2018)

En la ilustración 2, se puede observar la primera reunión con los jóvenes de la iglesia, en un parque del Centro Cultural Universitario CCU, Paraninfo Universitario de la San Carlos de Guatemala. A esa reunión asistieron cinco jóvenes de los treinta y ocho, a ellos les llamó la atención participar en el proyecto de tesis con el período de tres meses; entre ellos se encuentran: Michelle Pineda, Alan López, Lester Díaz, Heidi Guzmán y Katy Pérez.

Al iniciar el taller grotowskiano con los dos grupos en diferentes días, se leyó el cuento *El lugar más bonito del mundo* para conocer la historia. Los voluntarios leyeron en voz alta con la

intención de darle vida a los diálogos de los personajes del cuento; se habló de las características de los personajes como los sentimientos, las emociones, los pensamientos, el comportamiento, la forma de hablar y cuál es la vestimenta de cada uno. Se inició con la situación de Juan, como personaje principal, que es un niño abandonado por sus padres a la edad de siete años. Se quedó viviendo con su abuela materna, sin embargo, el niño tenía deseos de estudiar como todos los niños del pueblo que pasaban en el parque llegando a la escuela; luego se habló la situación de la mamá de Juan que no tenía una buena relación con su propio hijo, por falta de amor y responsabilidad. Así fue que tomó la decisión de dejarlo con su mamá, abuela de Juan, e irse con otro hombre, padrastro de Juan, para formar una nueva familia. Y al final se habló de la situación de la abuela de Juan, ya que para ella fue una carga más el tener que cuidar a su nieto, debido a la irresponsabilidad de la mamá. Con todo amor le enseñó a trabajar ganando dinero para vivir y lo apoyó con sus estudios. Después de comentar y discutir sobre las situaciones de los personajes principales de la obra, se hizo la prueba de improvisaciones para empezar a encontrar la personalidad de cada personaje.

#### **4.1.1 El calentamiento físico**

El calentamiento físico es parte del entrenamiento del cuerpo físico del actor, que se realiza antes del ensayo de una obra. Este ejercicio es importante para relajar los músculos con la ayuda del estiramiento, fortalecer los huesos con la ayuda del equilibrio, relajar las articulaciones con la ayuda de la rotación en cada parte del cuerpo y sobre todo activar la energía del cuerpo que es lo que más se necesita para trabajar con el personaje en la puesta en escena.

El actor necesita relajarse exteriormente e interiormente; en el lado exterior, que su cuerpo esté dispuesto a realizar muchos movimientos, sean grandes o pequeños para poder identificar el personaje y diferenciar las escenas de la obra en la puesta en escena; y en el lado interior, que su ser esté dispuesto a encontrar la esencia del personaje correspondiente y prestarle su vida para identificarlo en la historia de la obra con la ayuda del cuerpo físico en la puesta en escena.

**Ilustración 3**

*Calentamiento físico y trabajo corporal con los jóvenes.*

Fuente: Guzmán (2018)

En la ilustración 3, *Calentamiento físico y trabajo corporal con los jóvenes*, se realizó el calentamiento físico de quince minutos como trotar, sacudir las partes del cuerpo de pies a cabeza y con una respiración profunda. Se les dieron las instrucciones de cómo encontrar la esencia profunda del personaje. A los jóvenes les costó realizar su trabajo actoral para demostrar las características del personaje, como la forma de caminar, de pensar, su gesto, su forma de hablar, su comportamiento, su voz, su forma de vestir y su nivel de sociedad es baja, media o alta; sin embargo, luego de mostrar un ejemplo impartido por el tallerista, pudieron demostrarlas con mayor seguridad.





#### **Ilustración 4**

*Calentamiento físico y respiración con estudiantes de la ENAD.*

Fuente: autor (2018)

En esta ilustración 4, *Calentamiento físico y respiración con estudiantes de la ENAD*, se puede ver el trabajo con las estudiantes. En esa ocasión realizaron calentamiento físico como caminar hacia adelante, hacia atrás, hacia un lado y hacia el otro, y sacudiendo todas las partes del cuerpo con la ayuda de ejercicios de respiración, creando imágenes de escenas con la ayuda de movimientos corporales y efectos de sonido para encontrar la esencia del personaje; y así, lo lograron.

Con cada grupo fue diferente trabajar el taller, ya que a las estudiantes se les dieron menos instrucciones que al otro grupo para realizar el trabajo actoral. Los cinco jóvenes requirieron más instrucciones por el motivo de que no tenían conocimientos teatrales, por lo que demostraron tensión y preocupación de no poder hacerlo, aunque poco a poco los jóvenes intentaron mejorar su trabajo actoral con la ayuda de las técnicas del taller grotowskiano.

### 4.1.2 La respiración

La respiración es un elemento importante en la pronunciación de las palabras y la vocalización. También ayuda a la buena coordinación corporal al momento de ejecutar movimientos en el escenario. Una buena respiración coordinada y usando el diafragma adecuadamente, facilita la ejecución de movimientos corporales y al mismo tiempo la comunicación verbal, sin que se note el cansancio y la respiración agitada. Es necesario realizar ejercicios de respiración antes de entrar en escena para que el cuerpo se acostumbre a cualquier ritmo de manejo corporal, sin agotarse y también reduce el estrés del actor, mejorando el desempeño frente al público.

Para esto se necesita que los ejercicios y técnicas de respiración mejorando la capacidad de inhalar y exhalar el aire con el diafragma y los pulmones, que es importante y fundamental para que el actor o la actriz practique con suficiente tiempo durante el proceso de ensayo de la obra, antes de llegar al momento de su presentación.

Durante el taller se realizaron ejercicios de respiración profunda con el diafragma y con los pulmones antes, durante y después del entrenamiento actoral, para llegar a la relajación corporal y mental.



#### **Ilustración 5**

*Relajación y respiración con los jóvenes.*

Fuente: autor (2018)

Se puede observar en la ilustración 5, *Relajación y respiración con los jóvenes*, que estos realizaron ejercicios de relajación física y mental, que son parte del entrenamiento del actor y herramientas para la experimentación del personaje.



#### **Ilustración 6**

*Movimiento corporal con las estudiantes de la ENAD.*

Fuente: autor (2018)

En esta ilustración 6, *Movimiento corporal con las estudiantes de la ENAD*, se realizaron varios ejercicios del movimiento corporal como relajar el cuerpo y la mente, estirar o abrir el cuerpo en forma de estrella y cerrar el cuerpo, jugar con el *crescendo* y *decrescendo*, jugar la tensión y la fluidez, vuelta de gato y jugar a empujar y jalar.



## **4.2 Desarrollo de los montajes del cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron para sistematizar su proceso.**

Se sistematizó el proceso para montajes del cuento, empezando con la lectura del cuento, conociendo las características de cada personaje, la preparación al entrenamiento, como la respiración y la concentración, activando la energía del cuerpo del actor para el entrenamiento actoral, la improvisación de personajes y escenas, el manejo de los diálogos, los elementos escénicos, la voz, la dicción, el disfrute del personaje. Finalmente, se armó el montaje de cada elenco. Se realizó este proceso, sobre la adaptación y los mensajes educativos, tratando de adaptar una cosa a otra cosa y la otra que es la formación de enseñanza educativa; en el proceso del taller ya conociendo las características de los personajes, se hizo el laboratorio teatral como la creación de personajes y ambientes de escenas con una adaptación a la cultura indígena guatemalteca, con el reflejo del cuento *El lugar más bonito del mundo*, con mensajes educativos de la obra, tanto para el público, como para el actor.

Durante el taller, con cada grupo de voluntarios se desarrolló un montaje con la técnica grotowskiana practicada, logrando, los estudiantes, manejar su propio cuerpo en la puesta escénica con seguridad y naturalidad.

### **4.2.1 Los diálogos**

Los diálogos son palabras dichas por el personaje, creadas por el autor, que se presentan de forma escrita en el libreto y de forma oral al escuchar al personaje en la función teatral. Cada diálogo que se menciona, expresa un sentimiento propio y una emoción particular, según la situación que se vive en la escena, con ayuda de las acotaciones o sin ellas, manejadas por el actor, para la puesta en escena. Para manejar los sentimientos y las emociones de cada diálogo, se necesita practicarlos en la hora del entrenamiento y en el ensayo; pero antes de la práctica, lo primordial es memorizar y conocer los diálogos.

Es natural que el actor agregue más diálogos o que cambie algunas palabras, o también, es posible que el actor no necesite expresar el diálogo completo para comunicarse, sino únicamente con una o dos palabras y el resto lo dice su propio cuerpo, sin embargo, no se debe llegar a perder el sentido de la línea histórica de la obra. Ese trabajo se hace durante el proceso del ensayo para que el actor lo practique de una u otra forma cómodamente, y así que encuentre la

seguridad en sí mismo con los diálogos del personaje. De esta forma podrá transmitir la idea del diálogo al público.



### **Ilustración 7**

*Organización de diálogos con los jóvenes.*

Fuente: Díaz (2018)

En la ilustración 7, *Organización de diálogos con los jóvenes*, se observa cuando se realizó el trabajo de organización sobre el manejo de diálogos de los personajes para el montaje de la obra; se utilizaron algunos diálogos cortos del cuento de Ann Cameron. El investigador tuvo que agregar más diálogos para que la obra tuviera más sentido, aclarando el hecho de que los pequeños diálogos del cuento están escritos en forma de *ōTUö* y no de *ōVOSö* como se habla en la mayor parte de Guatemala. La diferencia de los dos grupos fue que con las estudiantes se eligió manejar el *ōVOSö* porque se hizo una discusión en forma oral sobre la forma del habla de los guatemaltecos. En cambio, con el otro grupo, se hizo también la discusión verbal, sin embargo, se llegó a un acuerdo de elegir el *ōTUö* por el respeto de los diálogos de la autora Ann Cameron.

#### **4.2.2 Elemento escénico**

El elemento escénico es una herramienta necesaria y se considera como un objeto que utiliza el actor para identificar su personaje y/o diferenciar las escenas de la obra. No es obligatorio utilizar el elemento escénico en la puesta en escena, sin embargo, puede ser una necesidad o no, dependiendo de la seguridad propia del actor para identificar a uno o varios personajes, o diferenciar las escenas.

Para aclarar unos detalles, el elemento escénico no solo se expresa a través del vestuario, aunque si es parte de ello, el concepto es muy distinto. El vestuario se refiere a la vestimenta que utiliza el actor durante la obra, en cambio el elemento escénico es cualquier objeto del que se vale el actor como herramienta necesaria para ejemplificar el mensaje escénico. Entonces estos elementos son necesarios y muy útiles para el actor porque ayudan a que el público visualice y entienda mejor el mensaje de la obra.

En el taller se manejaron varios elementos escénicos necesarios para los dos montajes. La idea original era utilizar un solo elemento, que era una olla, para que, en el caso de los voluntarios, se pudiera comprobar su seguridad al momento de actuar. Los jóvenes intentaron manejar la olla como elemento escénico, sin embargo, necesitaban más elementos para identificar bien sus personajes y diferenciar las escenas del montaje; en cambio, con las actrices, hubo fluidez al manejar un solo elemento porque con su experiencia pudieron interpretar los cinco personajes de la obra, jugando con el mismo elemento en la puesta en escena.

#### **4.2.3 La voz y la dicción**

La voz y la dicción son parte del actor; la voz se refiere al sonido de la tonalidad, el habla, el grito, la risa; en cambio, la dicción se refiere al manejo de las palabras al formar oraciones y el movimiento vocal de los labios. La importancia de manejar estos dos conceptos en el escenario es el entendimiento para el público como para el elenco, por la distancia en la que se encuentran. El público que se encuentra fuera del escenario es el que debe escuchar y entender mejor lo que los actores están dialogando, obviamente el elenco aprovecha este elemento para desarrollarse mejor y transmitir de una forma más clara el mensaje de la obra. Es válido hacer énfasis en que la voz es la potencia con la que se transmiten las palabras que

forman el diálogo. La dicción es la correcta pronunciación de cada letra que forma las palabras de ese diálogo.

El ejercicio de manejo de voz y dicción en el taller grotowskiano, les representó un reto a los cinco jóvenes voluntarios porque tenían la costumbre de hablar forzando la garganta y con mala dicción. Se hizo un ejercicio de modulación de palabras y con la voz se hizo el ejercicio de respiración usando el diafragma para no forzar la garganta y así poder tomar suficiente aire proyectando una voz potente pero agradable al público. Cabe mencionar que el objetivo principal es que el público entienda y disfrute en su totalidad el proceso y final de la obra.

#### **4.2.4 Disfrute del personaje**

Es importante que el actor disfrute del personaje que está representando en la puesta en escena, tanto para él mismo como para el público. Para disfrutar el personaje, el actor debe conocer sus características, como el comportamiento, la forma de ser, de pensar, de vestir, de hablar y de convivir con los otros personajes; ese ejercicio se realiza con mucha concentración en el proceso del ensayo de la obra.

Al público le interesa observar y conocer el comportamiento del personaje interpretado por el actor durante la función de la obra teatral, para disfrutarlo; de lo contrario, el actor demostraría que no tuvo el tiempo necesario para concentrarse, para disfrutar de su personaje, por falta de práctica o de interés.

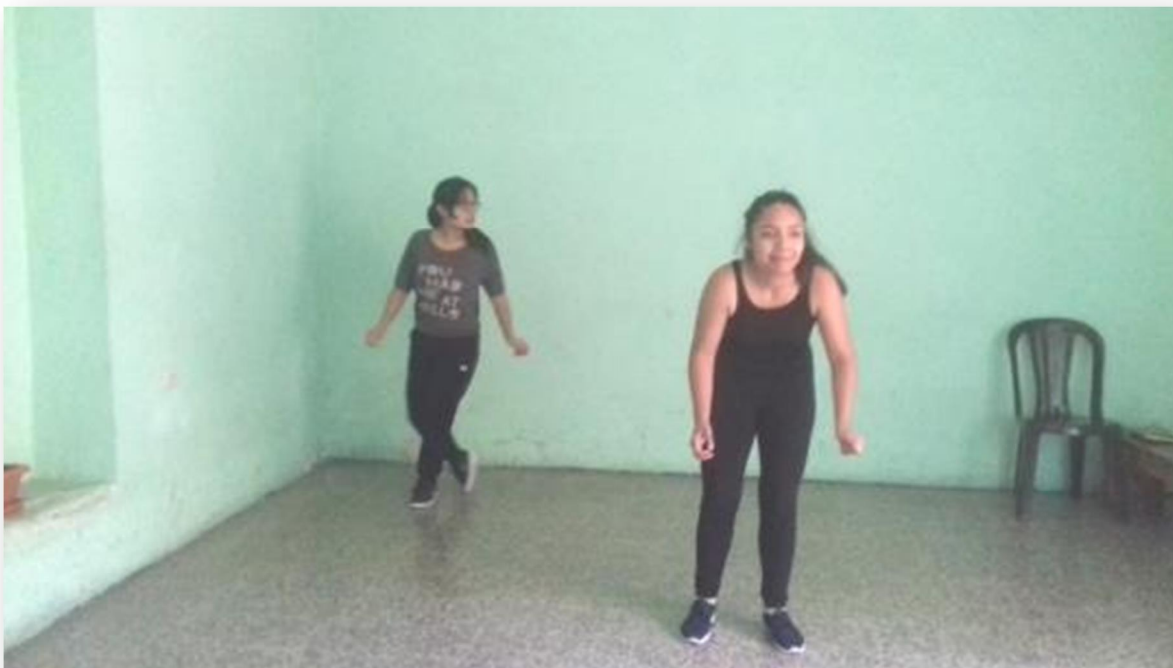
Para interpretar y manejar la esencia del personaje, se hizo el análisis de cada personaje y sus características. Ya conociendo bien los personajes de la obra, se realizó una improvisación de manejo en diferentes personajes.

**Ilustración 8**

*El disfrute de personajes con los jóvenes.*

Fuente: autor (2018)

La ilustración 8, *El disfrute de personajes con los jóvenes*, representa cómo a algunos de ellos les costó manejar dos o más personajes a la hora de hacer cambios de escenas. Se logró resolver esa situación durante el proceso del taller, con la práctica de concentración en cuanto al manejo de los distintos personajes de la historia de la obra, hasta sentirse seguros.



### **Ilustración 9**

*El disfrute de personajes con las estudiantes de la ENAD.*

Fuente: autor (2018)

La ilustración 9, *El disfrute de personajes con las estudiantes de la ENAD*, muestra cómo las voluntarias demostraron la caracterización de cada personaje, el cambio de voces, las formas de caminar y el comportamiento de cada uno.

### **4.2.5 Sonido**

El sonido en teatro se refiere al canto, los efectos y la música de fondo; se puede manejar en cualquiera de las tres formas, siempre y cuando tenga sentido dentro del montaje de la obra. El canto se lleva a cabo cuando los actores participan cantando algunas frases de su diálogo, lo que quiere decir que están transmitiendo sentimientos profundos a través de ese diálogo, dentro de una escena; los efectos de sonidos, se refieren a que los actores imitan sonidos de los elementos escénicos como objetos, también personajes de animales y personajes humanos; por último, la música de fondo, se maneja cuando se expresa una emoción o un sentimiento en una escena, como un ambiente de amor, de furia, de tristeza o de

felicidad. Una obra montada por un director que ha inspirado con sonidos definidos se vuelve exitosa.

El tipo de sonido se maneja dependiendo de la historia contada según el libreto, para el montaje; por ejemplo, si el director de teatro quiere representar una obra basada en la historia clásica de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, manejaría dos tipos de sonido como el canto y música de fondo; también, una obra teatral basada en un cuento infantil como *El libro de la selva* de Rudyard Kipling, manejaría tres tipos de sonidos como el canto, los efectos y la música de fondo.

Durante el taller, los elencos manejaron el sonido, que es uno de los signos teatrales para el montaje de forma distinta; una con música folklórica y otra con canto.



**Ilustración 10**

*Manejo del sonido con los jóvenes.*

Fuente: autor (2018)



En esta ilustración 10, *Manejo del sonido con los jóvenes*, ellos realizaron movimientos corporales acompañados de piezas de folclor guatemaltecas como *Brisas del Pamplonita* y *Mis sentimientos de Marimba Maderas Chapinas*. En esta ilustración los jóvenes prepararon estos movimientos para el inicio de la obra.



### **Ilustración 11**

*Manejo del sonido con las estudiantes de la ENAD.*

Fuente: autor (2018)

En la ilustración 11, se encuentran las dos estudiantes preparando los movimientos corporales junto con unas frases de la canción *Orgulloso de ser Chapín* de Nelson Leal a capela, para enriquecer el inicio de la obra, lo cual fue propuesta de ellas mismas.

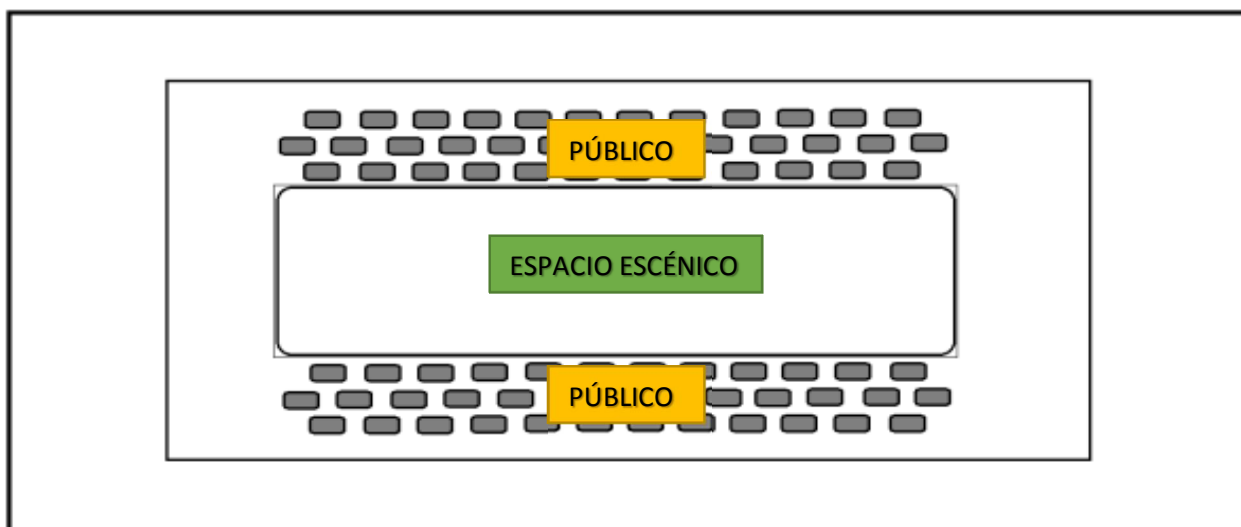
Es importante que el director de teatro tome en cuenta las observaciones o propuestas de los actores, al momento de realizar el montaje, porque ellos son parte del proceso de trabajo escénico y tienen derecho de compartir ideas para enriquecer más al montaje.



#### 4.2.6 Montaje, escenografía y espacio escénico

El espacio escénico, hace referencia al montaje que es el lugar donde el actor se desenvuelve con el personaje que representa y va creando imágenes escénicas de la obra; y la parte del público es donde se encuentra fuera del espacio escénico, observando el montaje, ya sea alrededor o enfrente del espacio, según el gusto del director de la obra.

En la ilustración 12, *Espacio escénico único de la obra, relación entre el actor y el espectador*, el espacio escénico está en forma rectangular y se encuentra en medio del público, es decir, hay dos públicos en los laterales del espacio escénico.



#### Ilustración 12

*Espacio escénico único de la obra, relación entre el actor y el espectador.*

Fuente: autor (2018)

Se usó esta forma de presentar la obra en medio de los dos públicos, para poder realizar la relación entre los actores y los espectadores dentro de la historia del cuento *El lugar más bonito del mundo*, así para que el público pudiera sentir el ambiente de obra y la esencia de cada personaje que demostraban los actores voluntarios.

La escenografía de la obra, fue el uso del cuerpo físico de cada actor para armar escenas de la obra con la ayuda de un elemento escénico, que fue la olla. Los dos elencos manejaron el teatro pobre, planteado por Grotowski.

### **4.3 Análisis de dos montajes escénicos del cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron, para identificar las diferencias y similitudes de los grupos participantes del taller**

El taller, es una clase de formación para preparar en forma teórica y práctica a los participantes, con la finalidad de enriquecer los conocimientos fundamentales que necesita el actor para su vida artística y para un futuro proyecto, como montar una obra teatral.

El taller grotowskiano, es una escuela de formación donde se aprenden y practican los ejercicios que ha dejado el autor Jerzy Grotowski sobre el teatro pobre y el entrenamiento físico e interno para el actor.

Un director de teatro que trabaje con dos elencos, siempre encuentra la diferencia del ritmo de entrenamiento que necesita cada elenco, aunque practique una sola técnica de actuación, en este caso, de Grotowski, porque cada elenco demuestra naturalmente su propio y único talento artístico en la puesta en escena, no importando si el actor tuvo o no formación teatral, como, por ejemplo, el caso de los dos grupos voluntarios.

Estos dos grupos voluntarios, demostraron su propio ritmo para trabajar el arte dramático, porque son distintas personas con diferentes pensamientos para realizar los movimientos corporales en la puesta en escena.

Para identificar los dos montajes de cada grupo, se puede ver en las imágenes doce y trece, los espacios escénicos que manejaron los voluntarios para la puesta en escena, fueron similares a donde ensayaron en el centro histórico Casa Celeste de la zona uno de la capital de Guatemala; la diferencia fue que con los cinco jóvenes se utilizó un espacio más grande que el de las estudiantes, por la cantidad de miembros de cada elenco; para acomodar su trabajo actoral grotowskiano.

#### **4.3.1 Ensayos generales**

El ensayo general, es una forma de demostrar el trabajo completo y realizado, después de todo el tiempo que un elenco haya tenido para realizar pequeños ensayos, como el entrenamiento del cuerpo, la búsqueda de la esencia del personaje, la vivencia propia y adopción de cada una de las características del personaje, la creación de imágenes y ambientes

de escenas en el espacio escénico junto con el tipo de sonido que utiliza, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y los elementos escénicos.

El ensayo general, en sí, es la puesta en escena y resultado de los ensayos de la función teatral, sin la presencia del público; siempre, por supuesto, imaginándose que existe presencia de los espectadores en dicha obra teatral.

El director de la obra, observa, corrige o agrega por última vez, durante el ensayo general, todos los detalles importantes como el manejo de los trece signos teatrales antes de la función final con la presencia del público.

Lo marcado del espacio que usaron los dos grupos voluntarios para la puesta en escena fue el mismo. Antes que los elencos empezaran a ensayar la obra, hicieron el calentamiento físico, respiración y por último la concentración para encontrar la esencia del personaje de la obra.



**Ilustración 13**

*Ensayo general con los jóvenes.*

Fuente: autor (2018)

La ilustración 13, *Ensayo general con los jóvenes*, muestra cómo los voluntarios trabajaron sus expresiones y las esencias de los personajes de la obra. La escena que demuestran los jóvenes es cuando la abuela lleva a su nieto Juan a la escuela para hablar con la maestra Irene, porque el niño quiere estudiar.



#### **Ilustración 14**

*Ensayo general con las estudiantes de la ENAD.*

Fuente: autor (2018)

En esta ilustración 14, *Ensayo general con las estudiantes de la ENAD*, se puede ver la esencia de cada personaje, como la maestra Irene y Juan, a quienes representan las estudiantes con mucha seguridad personal y naturalidad.

#### **4.3.2 Presentación**

La presentación de la obra teatral, es el trabajo artístico final del actor y del director representando una situación humana, como la vida cotidiana en el trabajo, en el hogar o en diferentes circunstancias, dejando un mensaje de reflexión para la sociedad, empezando con el público que está presente en la función de la obra.

En la presentación o en la función de la obra, se requiere mucha atención, concentración y sobre todo merece respeto a los actores que están concentrados en su trabajo, en la puesta en escena. Es importante también que los actores inviten a los espectadores a formar parte del ambiente de la obra para sentirse que están dentro de la historia y sentir las emociones que proyectan los actores con sus personajes.

Se puede ver en las imágenes catorce y quince, que el público se encuentra cerca de los actores, eso quiere decir, que ellos están inmersos en la historia de la obra.

El público asistió a las presentaciones de la obra, quedó satisfecho con el resultado que los elencos demostraron, sobretodo en cuanto a su trabajo actoral en la puesta en escena.



**Ilustración 15**

*La obra El lugar más bonito del mundo, con los jóvenes.*

Fuente: Girard (2018)

La ilustración 15, *La obra El lugar más bonito del mundo, con los jóvenes*, demuestra la escena de cuando el niño Juan empezó a trabajar lustrando zapatos. Como se puede observar, el público está inmerso en la historia de la obra, por estar más cerca de los actores.



**Ilustración 16**

*La obra El lugar más bonito del mundo, con las estudiantes de la ENAD.*

Fuente: autor (2018)

En esta ilustración 16, *La obra El lugar más bonito del mundo, con las estudiantes de la ENAD*, se muestra la escena de la abuela conversando con su nieto Juan. Se puede ver que el público ya está concentrado en la conversación de los personajes.

Como se pudo ver en las imágenes catorce y quince, el vestuario de cada elenco es del mismo color, demostrando que la obra *El lugar más bonito del mundo*, es de teatro pobre según Grotowski. Los elencos disfrutaron a sus personajes con la ayuda de los elementos escénicos de los que necesitaron en la puesta en escena.

#### **4.4 Resultado de la hipótesis**

Después de todo el proceso que se hizo en el taller grotowskiano, creando personajes únicos con la ayuda de la técnica de actuación de Grotowski, fue útil y positivo manejar esa herramienta para grupos de personas, amantes del teatro, con o sin conocimientos básicos de arte dramático para sus proyectos de obras teatrales.

Este resultado demuestra que se pueden trabajar y compartir las técnicas de actuación con personas que hacen teatro aunque no tengan conocimientos previos de arte dramático; son muy pocas y cuesta encontrar personas que puedan aceptar participar y abrir su mente para recibir las enseñanzas básicas y específicas de teatro en el proceso de un taller o de un entrenamiento del actor, porque la mayoría de las personas, se puede decir, tienen un pensamiento cerrado y es difícil aceptar que en el arte dramático hay muchas técnicas de actuación para practicarlas y enriquecer sus conocimientos para futuros proyectos. Hoy en día está de moda presenciar obras de teatro cómicas, con chistes burlones que no necesitan técnicas específicas de teatro, lo que no permite que los espectadores analicen obras preparadas con técnicas tradicionales y abran sus mentes.

El lugar que se ocupó como espacio escénico para los dos montajes fue bastante amplio y cómodo, en el sentido de que los actores y las actrices pudieron realizar sus movimientos corporales con suficiente libertad. El espacio de los espectadores también fue bastante cómodo, a pesar de que estaban ubicados en los laterales y cerca de los actores para poder observar al montaje, entender la historia, sentir las emociones de los personajes y sentir la vivencia del montaje.

El manejo del vestuario neutro y del elemento escénico en el espacio escénico, permitió que los actores voluntarios lograran sentirse seguros identificándose con sus personajes, con la ayuda de estas herramientas, aunque el manejo de la voz, en ciertos momentos bajaba accidentalmente y era natural porque los actores pudieron vivir los sentimientos de sus personajes en la puesta en escena.

Los sentimientos que proyectaron los artistas en la puesta en escena, los lograron representar de forma natural y cada uno realizaba diferentes expresiones, debido al nivel de experiencias en el arte dramático, aunque algunos ya tenían formación teatral y otros no, pero eso significa que si funciona trabajar con gente que practica a su manera el teatro.

#### 4.5 Estadísticas de las listas de cotejo

A continuación, se muestran las estadísticas de las respuestas del público quien respondió en la lista de cotejo. Asistieron catorce personas en los dos montajes de *El lugar más bonito del mundo* dirigidos por el mismo autor de esta investigación, quien entregó una lista a cada espectador para saber sus opiniones, después de ver los resultados del taller.

Esta lista de cotejo, según el punto de vista del investigador, fue una forma de enseñanza y de análisis por parte de un espectador, a través de preguntas, luego de observar los dos montajes y el trabajo interior de cada actor voluntario. El espectador aprendió de arte dramático, con cada pregunta que hablaba acerca de los detalles que manejaron los actores en ambos montajes y analizaron los resultados de cada trabajo grupal, recordando lo que observó, vivió y sintió el ambiente de la historia en sí de la obra, antes de responder un SI o un NO según lo que el espectador considera, con honestidad.

Estos resultados de las listas de cotejo que respondieron los espectadores, son evidencias de que asistieron a las funciones de las obras y el hecho de que las respuestas fueran positivas o negativas, permite entender que aún se puede enriquecer más el montaje de la obra o realizar un mejor montaje en futuros proyectos.

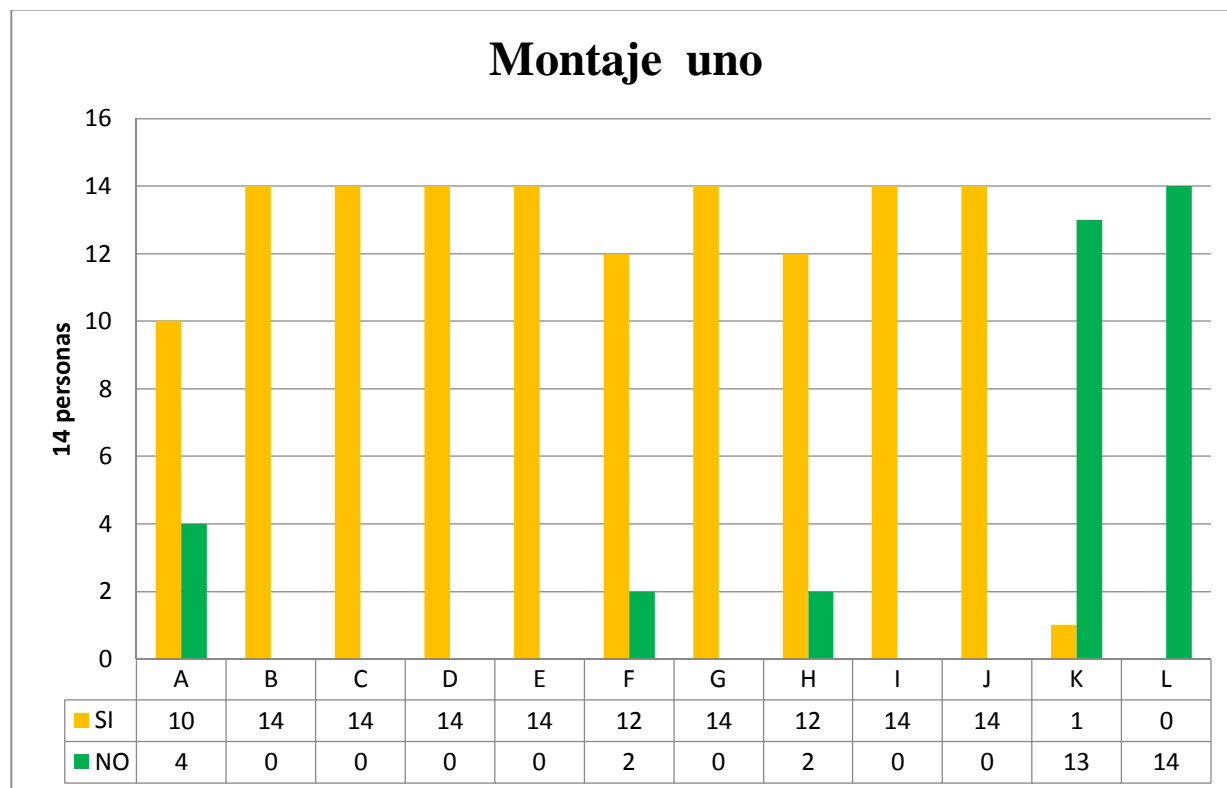
Al final de la recolección de las respuestas positivas y negativas, se representaron los datos por medio de gráficas de cada montaje, con relación a qué tanto transmitieron los actores, cuál fue su desempeño actoral, como resultado después de la práctica de la técnica de Grotowski durante el taller. Como se puede observar, se presentan en la gráfica, las preguntas de la lista de cotejo sobre cada montaje, que se encuentran en el apéndice uno y dos.



## 4.6 Análisis de la lista de cotejo sobre el montaje uno

La lista de cotejo es un desglose donde hay doce preguntas que se le plantean al espectador, acerca del primer montaje de la obra titulada *El lugar más bonito del mundo*.

A continuación, se presenta la estadística de las respuestas del público quien respondió a la lista de cotejo.



### Ilustración 17

*Estadística del Montaje uno de las estudiantes de la ENAD.*

Fuente: el autor.

En el cuadro se observan barras amarillas y verdes, y cada color tiene su significado; el color amarillo hace referencia a SI, como respuesta positiva y el color verde hace referencia a NO, como respuesta negativa. También se puede ver que cada barra de diferentes colores como respuestas del espectador, están juntos con su número de pregunta de la lista de cotejo.

A la función del montaje, asistieron catorce espectadores.

**A. Elemento escénico:** En el montaje de las actrices, se utilizó un solo elemento escénico, que fue una olla grande, que a las actrices les ayudó y lograron manejarla, de modo que los espectadores lograban identificar a los personajes de manera más fácil, así como a diferenciar las escenas de la obra. La pregunta que se le planteó a los espectadores, según la lista de cotejo fue, ¿el elemento escénico es necesario para diferenciar escenas?

Y como resultado de esta pregunta, de catorce espectadores, diez respondieron SI y cuatro respondieron NO; se puede decir que para algunos era indispensable utilizar el elemento escénico para entender la situación de la obra.

**B. Trabajo interior de actrices:** Este trabajo interior de la actriz se demuestra en la puesta en escena; en el momento cuando se desenvuelve con el personaje y crea las diferentes escenas de la obra. La pregunta de este tema que se les realizó a los espectadores, según la lista de cotejo fue, ¿se vio el trabajo interior de las actrices?

El resultado de esta pregunta fue que los catorce espectadores respondieron SI por completo; eso quiere decir que, si vieron el trabajo de las actrices, sobre todo la concentración que demostraban ellas en la puesta en escena.

**C. Concordia entre el elemento y las actrices:** Al trabajar y manejar la olla grande como elemento escénico del montaje, las actrices lograron hacer uso de la misma con mucha comodidad y seguridad, en el momento de la función de la obra. La pregunta que se les hizo a los espectadores, según la lista de cotejo fue, ¿Hubo concordia entre el elemento y las actrices en la puesta en escena?

La respuesta de los catorce espectadores fue que SI, porque ellos se dieron cuenta que si hubo armonía entre el elemento y las actrices en la puesta en escena; por ejemplo, las actrices jugaban con la olla, utilizándola como òtuc tucò que es un taxi pequeño del pueblo, escritorio de la escuela, cama de una habitación y olla de atol; por eso los espectadores han disfrutado ver esa armonía que llevaban las actrices con el elemento.

**D. La voz:** En el montaje las actrices interpretaron varias voces, según los personajes que les correspondían, y eso fue lo que les ayudó a darle vida a los personajes para que el público entendiera y notara los diferentes papeles en la puesta en escena. La pregunta que se les hizo a los espectadores, según la lista de cotejo, fue si el manejo de la voz fue adecuado.

En la respuesta de esta pregunta, los catorce espectadores respondieron SI; eso demuestra que si escucharon bien a las actrices y notaron que sus voces fueron adecuadas; porque para el público fue agradable escuchar a las actrices imitando voces para los personajes principales y secundarios, y así, pudo entender la situación en que se estaba viviendo en la puesta en escena.

**E. La dicción:** Este concepto está incluido en la voz; la dicción se refiere a masticar bien cada letra de las palabras, con la ayuda de la voz, para así entender y escuchar mejor durante la presentación de la obra, para que el público logre entender la situación de la historia. La pregunta que se les hizo a los espectadores, según la lista de cotejo, fue si la dicción de las actrices fue entendible.

Los catorce espectadores respondieron SI; quiere decir que las actrices al interpretar los diferentes personajes, tuvieron que decir los diálogos exageradamente para poder entenderlos y eso que el público logró entender las conversaciones de personajes en varias escenas de la obra.

**F. El disfrute en personajes:** En el montaje de la obra, las actrices deben de disfrutar sus personajes conociendo cada una de sus características y la esencia de ellos; esto permitía que el público sintiera las emociones de cada personaje y se sintiera identificado emocionalmente o disfrutaran, observando el comportamiento del personaje de la obra. La pregunta que se les hizo a los espectadores, según la lista de cotejo fue, ¿notó en las actrices el disfrute en hacer los personajes?

De las catorce personas, doce respondieron SI y dos respondieron NO; para los dos espectadores que respondieron negativamente, esperaban ver a las actrices que disfrutaran con sus diferentes personajes con mucha naturalidad; porque posiblemente ellos notaron que las actrices imitaron a varios personajes como máquinas de imitaciones y no a artistas disfrutando su arte dramático.

**G. Los cinco personajes principales:** La historia de la obra teatral *El lugar más bonito del mundo* cuenta con diez personajes, cinco principales y los otros cinco secundarios. Los secundarios son los tres tíos y los dos primos de Juan. La siguiente pregunta que se les hizo a los espectadores, según la lista de cotejo, fue en cuanto a si los cinco personajes principales fueron fácilmente identificables (Juan, abuela, mamá, padrastro, maestra).

Los catorce espectadores respondieron SI; eso significa que pudieron identificarlos porque la actuación de las actrices logró llamar la atención de los espectadores y llevarlos a ser parte de la historia de la obra. Esto significa que el espectador entendió la actuación y buscó identificar a cada uno de los personajes durante el desarrollo de la misma.

**H. El canto:** El canto se hizo al inicio de la obra para crear las imágenes y ambientes sobre la naturaleza de Guatemala como los paisajes, para darle sentido a la historia de la obra teatral que tiene un contexto guatemalteco. Por eso, en la lista de cotejo se preguntó si el canto contribuyó a crear ese ambiente en particular.

De los catorce espectadores, doce respondieron SI y dos respondieron NO; eso significa que para los que respondieron positivamente, el canto si le favorecía a la historia de la obra para crear el ambiente guatemalteco; y para los que respondieron negativamente, posiblemente el canto no era necesario para el montaje.

**I. La imaginación del espectador:** En la puesta en escena, no se utilizó escenografía, las actrices utilizaron vestimenta de color negro, con la finalidad que fuera algo neutro. Se utilizaron efectos de sonido y un elemento escénico que fue una olla; con solamente esto, el espectador debía usar su imaginación. Una imaginación que surge desde el interior de la cabeza del espectador para entender la historia contada. Por eso, en la lista de cotejo se incluyó la interrogante de si la puesta en escena invita al espectador a usar su imaginación.

Los catorce espectadores respondieron SI; esto da a entender que estas personas si usaron la imaginación; porque gracias a las actrices que pudieron diferenciar las escenas, con la ayuda de diferentes voces de personajes, crear imágenes con movimientos corporales y su entrega de energía o su ser al personaje, sin necesidad de usar la escenografía ni vestuarios, hicieron invitar a los espectadores a usar la imaginación que es algo maravilloso de uno mismo y único, para entender la historia de la obra.

**J. Movimiento corporal de las actrices:** En la puesta en escena, se utilizó el movimiento corporal para demostrar imágenes de cada escena y diferenciar los personajes de la obra. Por eso, en la lista de cotejo se preguntó si hubo maneja del movimiento corporal durante la puesta en escena.

La respuesta de los catorce espectadores fue afirmativa, eso quiere decir que si hubo movimiento corporal durante la obra; porque a las actrices les nacieron sus movimientos

corporales a través de sus expresiones de sentimientos, demostrando la esencia y el carácter de cada personaje.

**K. La ausencia de la escenografía:** Durante la puesta en escena, no hubo escenografía; con el mismo cuerpo físico de la actriz, se realizaron varias imágenes en cada escena. El espectador tuvo que usar la imaginación para entender de lo que estaba pasando en las escenas. Por eso, se hizo la pregunta al espectador, a través de la lista de cotejo, que si la ausencia de la escenografía afectaba la comprensión de las diversas escenas.

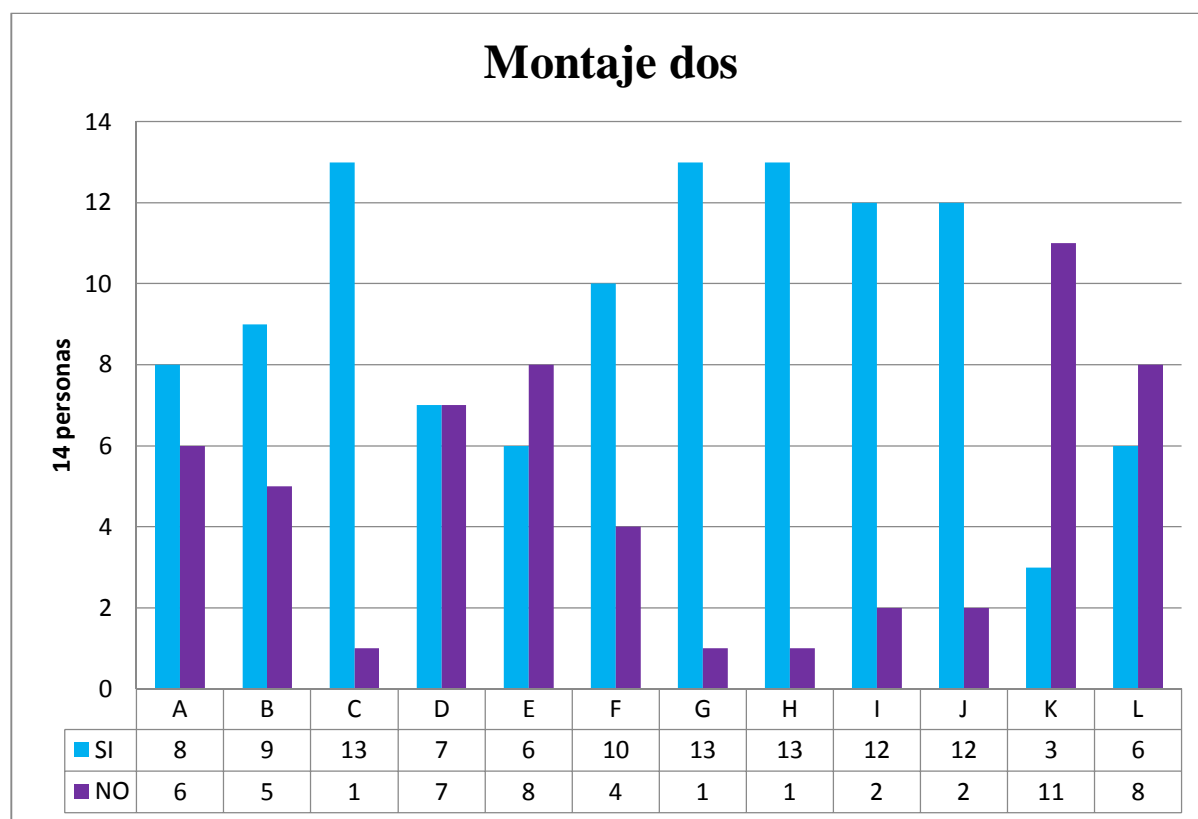
De los catorce espectadores, uno respondió SI y trece respondieron NO; eso quiere decir que el espectador quien respondió positivamente, se vio afectado por la ausencia de la escenografía, no pudo usar la imaginación para comprender la situación presentada en la puesta en escena.

**L. Una actriz para cada personaje:** En la puesta en escena, únicamente dos actrices interpretaron los cinco personajes principales y otros cinco personajes extras más de la obra. Por eso, se hizo la pregunta a través de la lista de cotejo, que si era necesario tener una actriz para cada uno de los personajes.

La respuesta de los catorce espectadores fue un NO; esto da entender que una sola actriz podría imitar varios personajes; porque se han dado cuenta que el trabajo de cada actriz, ha demostrado la esencia y el comportamiento de varios personajes de la obra en la puesta en escena.

## 4.7 Análisis de la lista de cotejo sobre el montaje dos

Esta es otra lista de cotejo que es un desglose donde se encuentran las doce preguntas que se le hace al espectador, acerca del segundo montaje de la obra titulada *El lugar más bonito del mundo*. A continuación, se muestran la estadística de las respuestas del público quien respondió a la lista de cotejo.



**Ilustración 18**

*Estadística del Montaje dos de los cinco jóvenes.*

Fuente: el autor.

En el cuadro se encuentran unas barras celestes y otras moradas, donde cada color tiene su significado; el color celeste se refiere a la respuesta SI, como respuesta positiva y el color morado se refiere a un NO, como respuesta negativa. Cada barra corresponde al número de pregunta de la lista de cotejo, respondida por el espectador.

En la función del montaje, asistieron catorce espectadores.

**A. Elemento escénico:** En el montaje de los cinco jóvenes actores, se utilizaron varios elementos escénicos como la caja de lustre, dos piezas de traje típico que fueron el corte y el tocado, una falda negra y la olla grande; el elemento principal de la obra fue la olla grande, que a los jóvenes les ayudó manejar para identificar a los personajes y diferenciar las escenas de la obra. La pregunta que se les hizo a los espectadores, según la lista de cotejo fue, ¿el elemento escénico es necesario para diferenciar escenas?

Y como resultado de esta pregunta; de los catorce espectadores, ocho respondieron SI y seis respondieron NO; eso quiere decir que para algunos era necesarios utilizar los elementos escénicos y otros no, para entender la situación de la obra.

**B. Trabajo interior de los actores:** Este trabajo interior del actor, se demuestra en la puesta en escena; es cuando se desenvuelve con el personaje y crea escenas de la obra. Cada joven demuestra su trabajo interior de forma distinta porque representan a diferentes personajes. La pregunta de este tema que se le hizo a los espectadores, según la lista de cotejo fue, ¿se vio el trabajo interior de los actores?

El resultado de esta pregunta fue que, de los catorce espectadores, nueve respondieron SI y cinco respondieron NO; eso quiere decir que algunos espectadores vieron el trabajo interior de los actores a través de la concentración a la hora de imitar los personajes; y el resto de espectadores no lograron entender cuál es el trabajo interior de los actores o posiblemente ellos niegan que no hubo concentración al imitar los personajes por recordar los diálogos o estaban nerviosos en el escenario.

**C. Concordia entre los elementos y los actores:** Los actores utilizaron los elementos escénicos necesarios para su personaje, y se han sentido seguros con su trabajo en la puesta en escena. La pregunta que se les hizo a los espectadores, según la lista de cotejo fue, ¿Hubo concordia entre los elementos y los actores en la puesta en escena?

De los catorce espectadores, trece respondieron SI y uno respondió NO; estos resultados demuestran que los catorce espectadores se han dado cuenta que en la puesta en escena si hubo armonía entre elementos y actores, porque los elementos escénicos fueron herramientas y ayuda a los artistas a definir las características de los personajes, sintiéndose seguros de presentar el trabajo en diferentes escenas; y el espectador quien respondió negativamente,

observó a algunos actores que utilizaron los elementos de forma insegura, por falta de concentración en el trabajo dentro del escenario.

**D. La voz:** Los actores utilizaron su propia voz para representar a sus personajes principales; también crearon voces para los personajes secundarios. En el montaje, ellos dieron vida a los diálogos de los personajes para que el público entendiera y notara la diferencia de los papeles en la puesta en escena. Y sobre todo el manejo del volumen de la voz fue recio. La pregunta que se le hizo a los espectadores, según la lista de cotejo, fue si el manejo de la voz fue adecuado.

En las respuestas de esta pregunta, de los catorce espectadores, siete respondieron SI y otros siete respondieron NO; eso demuestra que algunos espectadores si lograron escuchar bien a los actores y notaron que sus voces fueron adecuadas; y otros espectadores, no lograron escucharlos o no entendieron algunas partes del montaje.

**E. La dicción:** La dicción se refiere a modular bien las palabras con ayuda de la voz alta y adecuada, para entender y escuchar mejor en el montaje, para que el público entienda la situación de la obra. La pregunta que se les hizo a los espectadores, según la lista de cotejo, fue si la dicción de los actores fue entendible.

De los catorce espectadores, seis respondieron SI y ocho respondieron NO; a algunos actores los lograron entender y a otros no, posiblemente por falta de práctica bucal suficiente o estaban concentrados en otras cosas y no en la dicción.

**F. El disfrute en personajes:** En el montaje, los actores deben disfrutar a sus personajes, reconociendo sus características y para personificarlos de la mejor forma posible. El público debe percibir las emociones de los personajes y debe identificarlos como tal a la hora de la función. La pregunta que se les hizo a los espectadores, según la lista de cotejo fue, ¿notó en los actores el disfrute en hacer los personajes?

De las catorce personas, diez respondieron SI y cuatro respondieron NO; esas respuestas demuestran que algunos espectadores observaron a los actores en la puesta en escena, y que varios de ellos no disfrutaban su personaje y en otros actores, si notaron que disfrutaban sus personajes.

**G. Los cinco personajes principales:** La historia de la obra teatral *El lugar más bonito del mundo* cuenta con diez personajes, cinco principales y los otros cinco secundarios. Los secundarios son los tres tíos y los dos primos de Juan. La pregunta que se le hizo a los espectadores, según



la lista de cotejo, los cinco personajes principales son fácilmente identificables (Juan, abuela, mamá, padrastro, maestra).

De los catorce espectadores, trece respondieron SI y uno respondió NO; eso significa que el espectador, que puso una respuesta negativa, no pudo identificarlos y el resto de espectadores, pudo entender e identificar a los personajes por el esfuerzo de los actores quienes demostraron su actuación, diferenciando a los personajes principales y secundarios en la puesta en escena.

**H. La música:** Se manejó la música instrumental al inicio de la obra para acompañar al movimiento corporal de los actores que tuvieron que crear las imágenes y ambientes sobre la naturaleza de Guatemala como los paisajes, para darle sentido a la historia de la obra teatral guatemalteca. Por eso, en la lista de cotejo se pregunta, si la música contribuye a crear el ambiente.

De los catorce espectadores, trece respondieron SI y uno respondió NO; eso significa que según los que respondieron positivamente, la música si le favoreció al montaje para darle sentido a la historia guatemalteca; y para el espectador que respondió negativamente, posiblemente la música no era necesaria para el montaje.

**I. La imaginación del espectador:** En el montaje no se usó escenografía, los actores usaron la vestimenta de color negro, hicieron efectos de sonidos y utilizaron varios elementos escénicos necesarios; con todo esto, el espectador debe usar su imaginación. Esa imaginación surge en el interior de la cabeza del espectador para entender la historia contada. Por eso, la lista de cotejo afirma que la puesta en escena invita al espectador a usar su imaginación.

De los catorce espectadores, doce respondieron SI y dos respondieron NO; quiere decir que los catorce espectadores entendieron la obra con su imaginación, gracias a la ayuda del trabajo artístico de los actores que demostraron en la puesta en escena; otros espectadores, posiblemente no supieron usar la imaginación porque no costaron entender la situación en que se vivían en algunas conversaciones de los personajes en diferentes escenas del montaje.

**J. Movimiento corporal de los actores:** En la puesta en escena, los actores demostraron sus movimientos corporales representando las imágenes de escenas y personajes de la obra. La lista de cotejo permite que se refleje el manejo del movimiento corporal durante la puesta en escena.

De los catorce espectadores, doce respondieron SI, porque afirmaron que si han visto el trabajo fuerte que es el movimiento corporal de los actores voluntarios durante la función del montaje; y dos espectadores respondieron NO porque para ellos, a los actores les faltaba fluidez y relajación del cuerpo, a la hora de realizar los movimientos corporales.

**K. La ausencia de la escenografía:** Durante la puesta en escena, no hubo escenografía; con el mismo cuerpo físico de la actriz se realizaron varias imágenes en cada escena. El espectador tuvo que usar la imaginación para entender lo que estaba pasando en las escenas. Por eso, se hizo la pregunta al espectador, a través de la lista de cotejo, de si la ausencia de la escenografía afectaba la comprensión de las diversas escenas.

De los catorce espectadores, tres respondió SI y once respondieron NO; a estas tres personas que expresaron que, si se vieron afectados por la ausencia escenografía, esperaban que existiera como de costumbre, por soler presenciar obras teatrales tradicionales, sin embargo, la mayoría de espectadores respondió que no le afectaba porque gracias a su imaginación pudo disfrutar la obra.

**L. Un actor para cada personaje:** En la puesta en escena, a cada uno de los cinco jóvenes actores, se les asignaron dos personajes distintos. Debían interpretar su personaje principal, que es lo más fuerte y un personaje secundario o extra, dentro de la obra. Por eso, se hizo la pregunta a través de la lista de cotejo, que si era necesario tener un actor para cada uno de los personajes.

De los catorce espectadores, seis respondieron SI y ocho respondieron NO; estas respuestas dan a entender que la minoría de los espectadores que están acostumbrados al teatro tradicional, creen que es mejor que un actor tenga un solo personaje para no confundir a los demás personajes y según otros espectadores, que logran imaginar de forma más amplia, dicen lo contrario, que un solo actor puede perfectamente imitar a varios personajes.

#### **4.8 Análisis de las opiniones del público acerca de los distintos montajes de la obra *El lugar más bonito del mundo***

A continuación, se puede observar el análisis de las cinco opiniones de algunos espectadores voluntarios quienes asistieron a las presentaciones de la obra sobre los resultados del taller grotowskiano que demostraron los dos elencos. A los catorce se les preguntó si podían opinar en la ficha de opinión sobre los montajes y solo fueron cinco los que respondieron. En los anexos se pueden encontrar las copias de las hojas originales.

**Tabla 2***Comparación de montajes*

<b>Sujeto</b>	<b>Montaje uno Escuela Nacional De Arte Dramático</b>	<b>Montaje dos Iglesia</b>
<b>A</b>	« Excelente presentación! Las 2 actrices personificaron bastante bien los 5 personajes, que es algo muy interesante como transmitieron las emociones de cada personaje y dejando el hilo conductor de la historia bastante claro. En la parte de la escuela se sintió un poco más largo, pero no perdieron la esencia de la historia. Buena dirección, las actrices que escogiste estuvieron bien, que sigan mejorando sus capacidades.»	«Al comparar con la presentación anterior, si se diferenció la calidad de los actos. A éstos les falta más dicción, más facilidad de actuación, entre otros. La lluvia les afectó para escuchar bien. Utilizaron más elementos para entender, pero si falta afinar a los actos. Pero estuvo bien porque mantuvieron la emoción y actitud positiva, esforzándose bastante por transmitir los mensajes y emociones.»
<b>B</b>	«Muy original el montaje porque con un solo elemento las actrices lograron que como público, imagináramos objetos, personas, lugares. Esta versión fue muy conmovedora. Las actrices tuvieron profesionalismo para expresarse y para personificar sus papeles, con pocos recursos, como una olla y sus voces y movimientos. Jugaron hasta con las voces, movimientos y luces, por lo tanto, con la imaginación. La ubicación de las luces fue muy buena, así como la del escenario, muy original.»	«Siempre usaron pocos elementos, pero fueron más que el montaje anterior. Los actores hicieron uso de todos sus recursos y lograron personificar la personalidad y el aspecto físico de las personas guatemaltecas. Hicieron un buen esfuerzo en presentar danzas, así como objetos dentro de la obra. Faltó más práctica en el manejo de la voz, aunque tuvieron una muy buena actitud a pesar de la lluvia y las improvisaciones.»
<b>C</b>	«La representación de la obra estuvo a cargo de Andrea Hernández y Jane Macario. En escena aparecieron diez personajes, cuya representación fue repartida entre las dos actrices. Como escenografía únicamente se utilizó un cazo (olla) a la que se le dio función según lo requiriera la situación. En el vestuario, únicamente se utilizó un color neutral, característico del teatro en Guatemala, el ñNegroö. El maquillaje se limitó a un delineado en los ojos y cabello recogido en un chongo. Las imágenes proyectadas al público en el transcurso de la obra fueran meramente trabajo actoral unido al texto pronunciado, por lo que puede decirse que la obra siguió la línea de la técnica de Grotowski.»	«En este montaje, la representación estuvo a cargo de tres actrices y dos actores, todos ellos sin formación académica teatral previa sin embargo, la historia mantuvo su esencia y estructura. Se hizo uso de más utilería para apoyar a los actores y se musicalizó la obra. Entonces, aunque la forma fue distinta, el resultado fue el mismo.»
<b>D</b>	«En este montaje las actrices se apreció la versatilidad de las dos en interpretar todos los personajes»	«En esta obra se apreció mejor el personaje por haber uno para cada papel, es más fácil entenderla pero no hay que emplear mucho la imaginación.»
<b>E</b>	«Las 2 actrices lograron interpretar los 5 personajes y se dieron a entender»	«Fue más fácil la interpretación porque cada actor tenía su personaje»

Fuente: el autor

- **Opinión sujeto A:** El primer espectador opinó acerca de la presentación de las estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Dramático diciendo que fue excelente, porque él consideró que las actrices personificaron bien los cinco personajes, fue muy interesante la forma en que transmitieron las emociones de cada personaje y llevaban el hilo conductor de la historia bastante claro. Según él, el tiempo se sintió un poco más largo en una de las escenas de la obra. Sin embargo, se dio cuenta que no hubo una pérdida de esencia de la historia. Consideró que fue buena dirección y las actrices fueron bien seleccionadas.

También opinó acerca de los cinco jóvenes, porque se vio la diferencia de la calidad de los actos y el manejo de elementos escénicos, en comparación con la presentación de las actrices. Según indicó, le costó entender la actuación de algunos actores, por falta de dicción y por su actuación, sin embargo, él observó que en la presentación de los jóvenes si hubo emoción y actitud positiva por parte del elenco. En conclusión, de acuerdo con el primer espectador, comparando los dos montajes, se vio la diferencia entre los elencos, porque unos tienen formación teatral y otros no, aunque para él, los dos montajes fueron bien trabajados. Esto demuestra que al espectador si le gustó y le pareció interesante ver a dos elencos demostrar su propio ritmo de trabajo y talento.

- **Opinión sujeto B:** El segundo espectador opinó que el montaje de las estudiantes fue muy conmovedora y original por el uso de un solo elemento escénico, con el que crearon escenas e imaginaciones en la puesta en escena. Le pareció muy original el montaje con el que participaron las actrices porque con su profesión demostraron expresiones y personificaciones en sus papeles con pocos recursos en la puesta en escena.

Opinó también sobre el segundo montaje donde participaron los cinco jóvenes, donde utilizaron más elementos que en el montaje anterior; opina que los actores crearon sus propios recursos para personificar la forma de ser y el aspecto físico de las personas guatemaltecas. Comentó también que ellos hicieron un buen esfuerzo al presentar la danza; sin embargo, faltó práctica de respiración para manejar la voz, aunque tuvieron una buena actitud a pesar de la lluvia que estuvo presente el día de la función.

Al final, el espectador hizo una comparación de los dos montajes, y opinó que se vio más naturalidad y práctica de actuación en el primer montaje, y en el segundo, fue sobre actuado, sin embargo, lograron contar bien la historia de la obra.

- **Opinión sujeto C:** El tercer espectador opinó también sobre los dos montajes de la obra; menciona que en el primer montaje aparecieron diez personajes y la representación estuvo a cargo de las dos estudiantes actrices; que como escenografía se utilizó únicamente la olla; que el vestuario fue neutral por medio del color negro; que el maquillaje fue sencillo, con ojos delineados y el pelo recogido; y se vio que las actrices manejaron bien la línea de la técnica de Grotowski.

En el segundo montaje, describió que participaron tres actrices y dos actores, que eran los cinco jóvenes voluntarios sin formación teatral; que hicieron mantener la esencia y la estructura de la historia. Le pareció que este montaje fue distinto por usar más utilería para apoyar a los actores, aunque el resultado fue el mismo de mostrar la línea de la técnica de actuación.

El espectador hizo una comparación de los montajes, mencionando que la forma y estética de los dos montajes fueron distintos, sin embargo, el contenido fue el mismo y ambos transcurrieron de forma clara y concisa.

- **Opinión sujeto D:** Este cuarto espectador comentó que, en el primer montaje, le pareció que las actrices les dieron valor a las interpretaciones de los personajes de la historia. También comentó que, en el segundo montaje, los jóvenes actores les dieron más valor a sus interpretaciones de personajes porque cada uno de ellos tenía su propio papel y para el espectador fue fácil entender la obra sin emplear mucho la imaginación.

Comparando los dos montajes, comentó que le gustaron las dos presentaciones, logró llegar más público y a su criterio, le pareció interesante observar las dos maneras de manejar la técnica de Grotowski.

- **Opinión sujeto E:** Este quinto espectador comentó que, en el primer montaje, las dos actrices lograron interpretar los cinco personajes y logró entenderlos. También comentó sobre el segundo montaje, que con los cinco actores fue fácil entender la historia porque

cada uno representaba a un solo personaje. Al final hizo una comparación donde menciona que, a pesar de ser la misma obra, se dieron a entender los dos elencos.

Como conclusión general sobre el análisis que se llevó a cabo, se puede ver que la mayoría de los espectadores han aprendido a observar los detalles que han sucedido durante las funciones de los dos montajes para poder opinar acerca del trabajo realizado por los actores. Estos resultados, demuestran el placer de los espectadores a través de sus opiniones, que quiere decir, que disfrutaron al ver la obra teatral *El lugar más bonito del mundo* dirigida por el autor de la investigación y basada en el libro de su autora Ann Cameron.

#### **4.9 Análisis de los resultados**

El trabajo de los dos elencos requirió de mucha organización y de concentración para poder interpretar los personajes involucrados, con la ayuda de la técnica de Grotowski, en la puesta escénica de la obra basada en el cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron.

Los ensayos, con el elenco de las dos actrices, se llevaron a cabo en menor tiempo y con instrucciones rápidas porque ellas tenían formación teatral y ya conocían la técnica de Grotowski; para la función del montaje se usó vestimenta negra, los cinco personajes de la obra fueron interpretados alternativamente por las dos actrices, quienes utilizaron un solo elemento escénico para identificar los personajes y diferenciar las escenas.

Con el elenco de cinco jóvenes que practican el teatro con citas bíblicas; en los ensayos, fue evidente que necesitaban mucho más tiempo para desarrollar los personajes y seguir las instrucciones del director. Para la función del montaje usaron vestimenta negra; cada uno tenía su propio personaje asignado desde un principio. Utilizaron varios elementos escénicos necesarios para identificar a sus personajes y diferenciar las escenas del montaje.

Los dos elencos lograron demostrar la esencia de cada personaje e invitaron al público a vivir también el ambiente del montaje escénico y a usar la imaginación a lo largo de toda la obra.

En las funciones de los dos montajes asistieron aproximadamente treinta personas. Se vio que al público le gustó el trabajo de cada elenco porque algunas personas hicieron buenos comentarios en forma verbal después de cada función. Según las respuestas que respondió el público en la lista de cotejo y comentarios por escrito, a unas personas les gustó el montaje del elenco de cinco jóvenes porque fue más entendible por el uso de los elementos escénicos para manejar la imaginación, en cambio otras personas se identificaron más con el montaje del elenco

de dos actrices porque fue más enriquecedor por el uso de un solo elemento escénico identificando los personajes y usando la imaginación. Los dos elencos manejaron la técnica de Grotowski, de diferentes formas; aun así, presentaron la misma historia del cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron.





## V. Discusión

Un método de actuación es un proceso que enseña los pasos específicos a seguir, dándole formación al actor, volviéndose creador de personajes para la puesta en escena; en cambio, la técnica de actuación es un conjunto de ejercicios de entrenamiento externo e interno que utiliza un actor para encontrar la esencia del personaje en la puesta en escena.

La técnica de Grotowski es un procedimiento de actuación contemporáneo donde se rompen los límites, con una idealización de la pobreza, renunciando a todo, excepto a su propio cuerpo. En Guatemala se practica muy poco esta técnica, las compañías o grupos de teatro todavía no la han llegado a desarrollar. La mayoría practica otros tipos de teatro como la comedia, teatro para niños y musical, que son más populares y llamativos para el público.

Es útil trabajar esta técnica de Grotowski porque Guatemala debe aprovechar sus recursos naturales y artísticos para darla a conocer, y así que la aprecien tanto los que se dedican al arte dramático, como la sociedad entera, sabiendo que el arte dramático es una creación que representa una situación humana con emociones y sentimientos en forma escrita y oral, para plasmarla en la puesta en escena; la obra de teatro es una representación de dicha situación. El montaje de una obra comúnmente se conoce como una organización de elementos teatrales realizados por actores y actrices bajo las instrucciones de un director.

Se utilizó un libro de lectura como el cuento, que es parte de los géneros literarios, para ver si había una posibilidad de manejar los personajes con la aplicación de la técnica de Grotowski, siempre con el objetivo de que esta herramienta fuera funcional para realizar un montaje de obra teatral. De igual forma, se pueden manejar los otros géneros literarios como la épica, la lírica y la dramática. La épica que es una narrativa, de donde surge la epopeya, el cantar de gesta, el cuento, la novela, la fábula, la leyenda o el mito y la parábola. La lírica se refiere a la poesía; la dramática es todo lo referente al teatro, como los diálogos del libreto de una obra teatral.

La experiencia anterior de trabajo del investigador fue en el Ejercicio Profesional Supervisado EPS, en donde se realizaron varias obras teatrales basadas en cuentos infantiles usando la técnica de Grotowski. Se trabajó con el apoyo de niños de diferentes edades de la Asociación Los Patojos de Jocotenango, Sacatepéquez. La experiencia en ese trabajo fue determinante para tomar la decisión de utilizar el cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron para este trabajo de tesis.

En el caso de las obras de teatro, la técnica de actuación, según Grotowski, es una herramienta más que puede utilizar el director y el actor para sus futuras presentaciones. También esta técnica es funcional para cualquier tipo de teatro como la comedia, el drama, la tragedia, el musical, el teatro infantil, el monólogo, entre otros, con la idea de que siempre tiene que crear la esencia del personaje.

La técnica de Grotowski se puede aplicar a cualquier texto dramático porque con sólo poner en práctica el entrenamiento actoral, surgen imágenes escénicas mentales, así como de personajes, sin necesidad de utilizar muchos elementos escénicos y vestuarios, eso quiere decir, que, con sólo ver el trabajo natural del actor en la puesta en escena, la obra se vuelve rica y única.

Se escogió al grupo de jóvenes porque ellos practicaban y aún practican teatro por decisión propia, con la ayuda de las citas bíblicas en su iglesia, que es parte del arte dramático, aun así, ellos no teniendo ninguna formación teatral, especialmente de la técnica de Grotowski. También se trabajó con estudiantes que practican en la escuela de teatro donde reciben formación teatral impartida por muchos actores y actrices profesionales de Guatemala.

Observando cómo practicaban los elencos con esta técnica, se pudo demostrar la profunda esencia de cada personaje de la obra con una adaptación de una cultura indígena del país, a través del cuento *El lugar más bonito del mundo* escrito por la estadounidense Ann Cameron. Se esperaba que los elencos demostraran todo lo practicado durante el taller, incluyendo lo relacionado al entrenamiento del actor, cumpliendo con el objetivo de crear la esencia de un personaje con su propio cuerpo e invitar al espectador a involucrarse, a sentir y vivir con la energía del mismo actor, su personaje en la puesta en escena. Era importante que el espectador se sintiera parte de la historia de la obra contada por el elenco, viviendo el ambiente de cada escena con mucha imaginación.

Existe un amplio rango de grupos de diferentes edades que representan personas practicantes de arte dramático, con formación teatral, por ejemplo, los actores profesionales, en la ciudad de Guatemala.

Según los resultados obtenidos después del taller y de la presentación de la obra, se han encontrado varios puntos relacionados a la técnica de Grotowski, los cuales podrían desempeñar un rol importante y significativo, no sólo por la presencia de los voluntarios en el taller, sino por el interés de conocer a profundidad la técnica de actuación grotowskiana al actor, donde se

reportan ideas, expresiones externas e internas, improvisaciones únicas y creación de personajes, disfrutando la puesta en escena.

Eso quiere decir, que los dos elencos pudieron crear sus personajes únicos con sus propias debilidades, así como los talentos artísticos que demostraron en el taller grotowskiano y en la presentación de la obra *El lugar más bonito del mundo*.



## VI. Conclusiones

Los resultados fueron analizados a partir del proceso de esta investigación para comprobar el desarrollo del taller grotowskiano, se hicieron los ejercicios aplicando la técnica de actuación a la puesta escénica del cuento *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron, los cuales confirman que son una herramienta necesaria y útil para los artistas con formación teatral o sin ella en futuros proyectos.

Después de realizar la comparación de los dos montajes, se pudo concluir que los dos grupos de voluntarios demostraron su experiencia vivida sobre el entrenamiento actoral de la técnica de Grotowski en la presentación de los montajes de la obra *El lugar más bonito del mundo*. Durante el taller realizado, el grupo de jóvenes sin conocimiento teatral tuvo más necesidad de recibir más instrucciones que el grupo de las estudiantes, quienes se integraron mejor a la técnica grotowskiana.

Se pudieron identificar las características de la técnica de Grotowski durante el taller y se pudieron aplicar satisfactoriamente al cuento de Ann Cameron. Con los dos grupos voluntarios se pudo cumplir esta parte porque era necesario conocerlas y luego practicarlas para llegar a crear los personajes y el ambiente escenográfico de la obra.

Al sistematizar el proceso del taller grotowskiano, se pudieron practicar los ejercicios que recomendó Grotowski para el actor, realizando varios experimentos con los grupos voluntarios, con el objetivo de crear la esencia del personaje y el montaje completo de la obra con la guía de la historia del cuento.

Identificando las diferencias y similitudes de los grupos voluntarios del taller, se concluyó que los cinco jóvenes utilizaron más elementos escénicos, con los cuales se sentían más seguros en su trabajo actoral. En cambio, las dos estudiantes, utilizaron un solo elemento que también las hacían sentirse seguras. La relación con el público fue la misma porque el público logró meterse a la historia completa de la obra, en ambos montajes.

Después de las presentaciones de la obra *El lugar más bonito del mundo* dirigida por el investigador, la mayor parte del público dio respuesta positiva y fue consciente que los dos montajes fueron diferentes, a pesar de que ambos contaban la misma historia.

Los objetivos planteados se cumplieron en su totalidad debido a la disciplina en el entrenamiento y la exploración grupal, es importante que haya apoyo, relación directa con los compañeros y un ambiente que genere posibilidades para explorar las habilidades del actor dentro del entrenamiento y en la puesta en escena.

La diferencia de los dos elencos fue el manejo del tiempo (ensayos) porque el grupo de cinco jóvenes se tardó más en prepararse que el otro grupo. Lo que las dos estudiantes de la ENAD lograron en cinco ensayos, al otro grupo le tomó veinticuatro ensayos.

El montaje de las dos estudiantes fue más interesante y retador porque el público disfrutó ver a dos actrices jugando todos los personajes, lo cual se convirtió en una experiencia escénica y estética para el público. En cambio, en el otro montaje no se lograron ver las versatilidades en el manejo de los personajes. El segundo montaje siguió más la línea tradicional de la ilustración del texto dramático, ya que los actores no intercambiaban personajes.

Para el grupo de los cinco fue más difícil adaptarse a los requerimientos de Grotowski (la eliminación de objetos en escena) porque estaban acostumbrados a manejar un teatro diferente a lo que Grotowski propone.

La similitud de los dos montajes fue la colocación del público en los laterales con el espacio escénico en medio, y así los elencos lograron invitar al público a usar la imaginación.

## VII. Recomendaciones

Respecto al resultado de la comparación de los dos montajes del cuento *El lugar más bonito del mundo*, se recomienda a las personas que les gusta hacer teatro, aún sin formación actoral, que asistan a los talleres de arte dramático que imparten los artistas profesionales para enriquecer los conocimientos teatrales que son muy importantes para sus futuros proyectos.

Sobre todo, a las personas de teatro sin formación, se les invita a asistir a talleres de actuación de teatro para estar informadas de todos los conocimientos y ponerlos en práctica sin temor en la puesta en escena con el público.

Respecto a conocer la actuación, se le recomienda al actor de teatro, que reconozca y practique las características de todas las técnicas de actuación, especialmente la de Grotowski que ayuda al actor a romper los obstáculos en su vida artística durante el entrenamiento actoral.

Es importante para el actor con formación teatral o sin ella, que experimente cosas nuevas, ideas y varios ejercicios corporales, para llegar a encontrar la esencia de un personaje, disfrutándola durante la puesta en escena de una obra teatral.

Se le recomienda al actor, que rompa los límites dentro del área del arte dramático, porque es importante que el actor conozca su cuerpo físico y reconozca que es capaz de expresar sus capacidades durante el entrenamiento, siempre con mucha precaución y con seguridad en sí mismo, al practicar los movimientos corporales y ejercicios bucales.

Respecto a realizar un montaje de teatro, se les sugiere al actor y al director, que realicen un montaje sin perder la importancia de conocer bien la línea de la historia de una obra teatral y las características del personaje, para llegar a tomar la decisión, ya sea, de utilizar o no los elementos escénicos, o de manejar el propio cuerpo del actor creando escenas como parte de la escenografía.

Al director de teatro, que tenga una buena relación profesional con su elenco para crear una buena armonía y respeto en su proyecto; es importante que exista diálogo entre ellos y que se escuchen las propuestas e ideas de los actores para enriquecer más al montaje de la obra.

Respecto a analizar el montaje, se recomienda al director junto con su elenco, realizar una evaluación después de la presentación de la obra, pues es importante encontrar los errores para corregir o agregar algo y así enriquecer el montaje de la obra y mejorar su nivel y vida profesional en el área de teatro.

Es importante que el elenco del montaje, invite al público a manejar su imaginación y forme parte de la obra, para que así demuestre su interés hacia el teatro; que también se sienta invitado al ambiente de la obra y aprecie el trabajo actoral del elenco que tanto tiempo ha invertido durante su preparación, antes de la función.

Se pide al público, que después de asistir a una presentación teatral, invite a más personas, para que asistan a ver las obras en vivo, para fomentar la cultura de asistir al teatro.

Se exhorta al espectador, que reconozca la importancia de asistir a diferentes tipos de obras teatrales para conocer las diversas técnicas de actuación que practican los actores y directores de teatro; y merecerles el aplauso por el esfuerzo del trabajo que realizan los artistas.



## VIII. Referencias bibliográficas

- Bercebal, F. (1996). *Taller de teatro: teoría y práctica*. Madrid: Pirámide.
- Bielski, J. (2009). ¿Qué queda de Grotowski? *ADE Teatro*, 93-129.
- Blas, M. (2016). *Personajes Teatrales*. Madrid: Informe de Teatro. Obtenido de Redteatral; Personajes Teatrales: <http://www.redteatral.net/noticias-personajes-teatrales-206>
- Buratti, S. C.-R., & Beteta Perera, L. A. (2001). *El Cuento*. Guatemala: Editorial Santillana, S.A.
- Cameron, A. (2013). *El lugar más bonito del mundo*. México: Editorial Santillana, S.A. de C.V.
- Cameron, A., & Rozarena, P. (1996). *El lugar más bonito del mundo*. Guatemala: TB Allen; PDF academia.edu. Obtenido de [https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as\\_sdt=0%2C5&q=el+lugar+mas+bonito+del+mundo+de+ann+cameron+pdf&btnG=](https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=el+lugar+mas+bonito+del+mundo+de+ann+cameron+pdf&btnG=)
- Campo, E. (2004). *Comunicación y Lenguaje*. Guatemala: Editorial Kamar, S.A.
- Campo, E. (2004). *Literarios*. Guatemala: Editorial Kamar, S.A. Obtenido de Los Géneros Literarios.
- Camuñas Palacín, A. (2009). *El teatro clown en el entorno sanitario*. Barcelona, España: Informe teatral.
- Cardona, W. (2018). *Montaje Teatral*. Barcelona: Informe teatral español. Obtenido de SCRIBD: <https://es.scribd.com/document/353428033/Montaje-teatral>
- Castañeda, M. B. (2010). *Procesamiento de datos y análisis*. Brasil: EDIPUCRS - Editora Universitária da PUCRS.
- Castillo, L. (2011). *Children's books by Ann Cameron*. Obtenido de Children's books by Ann Cameron: <http://www.anncameronbooks.com/foreign-languages/el-lugar-mas-bonito-del-mundo-spanish.html>
- Chajón Aguilar, F. d. (2000). *El Teatro como Medio de Comunicación y Catarsis*. Guatemala: Escuela de Ciencias de Comunicación Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Chávez García, M. B. (2010). *Los Trece Signos del Teatro aplicados a la obra teatral "En la Diestra de Dios Padre"*. Guatemala: Escuela de Ciencias de la Comunicación Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Corral Alonso, A. (2015). *El canto como herramienta de verticalidad en Grotowski y los Baul de Bengala*. España: Tesina de Investigación perteneciente al Master Universitari en Estudis Teatral.
- Cubillas Martínez, J. L. (2016). *Los trece signos del teatro, como elementos básicos de la comunicación en la obra "Las preciosas ridículas" de Molière*. Guatemala: Escuela de Ciencia de la Comunicación Universidad de San Carlos de Guatemala.

- Díaz, S. A. (2007). *La productividad de las poéticas de Artaud y de Grotowski en el teatro porteño de la década del sesenta y la conformación de la Antropología teatral en Buenos Aires. Vol.1*. Buenos Aires: Tesis doctoral - Universidad de Buenos Aires en Historia y Theoría de las Artes.
- Ferrater, J. (1994). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del Teatro*. España: Edición Española. Arco.
- Garre, S. (2003). *Acotaciones*. España: Informe. Obtenido de Sol Garre - Resad: [www.resad.es/acotaciones/acotaciones11/11garre.pdf](http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones11/11garre.pdf)
- Gil, J. (1993). *La metodología de investigación mediante grupos de discusión*. España: Universidad de Sevilla.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno editores, s.a. de c.v.
- Guardiola, M. P., & J. Diéguez, A. (1999). *Voluntariado y acción social comunitaria*. Argentina: Proyecto de investigación, UNMDP de Argentina.
- Guatemala, M. d. (12 de marzo de 2015). *Escuela Nacional de Arte Dramático "Carlos Figueroa Juárez"*. Obtenido de Escuela Nacional de Arte Dramático "Carlos Figueroa Juárez": <https://mcd.gob.gt/escuela-nacional-de-arte-dramatico-carlos-figueroa-juarez-cumple-60-anos/>
- Habermas, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Prefacio de la primera edición.
- Hernández, E. (2006). *Cómo escribir una tesis*. Cuba: Escuela Nacional de Salud Pública.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación 6ta ed. - Sampieri*. México D.F.: Edición McGRAW-HILL/INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Jara, O. (2012). *Sistematización de experiencias, investigación y evaluación: aproximaciones desde tres ángulos*. Costa Rica: Educación Global Research.
- Kowzan, T. (1997). *El Signo y el Teatro*. Madrid, España: Colección Perspectiva. Arco.
- Márceles, E. (1977). *El método de creación colectiva en el teatro colombiano*. Colombia: Latin American Theatre Review.
- Marijnen, F. (1966). *Entrenamiento del actor*. Colombia: Siglo veintiuno editores, S.A. de C.V.
- Martínez Moliner, L. (2014). *La armas del Actor, comparación en el trabajo de las metodologías actorales*. Barcelona: Tesis, Facultat de Ciencies de la Comunicacion de la Universitat Autonoma de Barcelona.
- Monckeberg, N. (2018). *Instrumentos de Evaluación*. Chile: Ministerio de Trabajo y Previsión Social.

- Monereo, C., Castelló, M., Clariana, M., Palma, M., & L. Pérez, M. (1994). *Estrategias de enseñanza y aprendizaje*. Barcelona: Graó.
- Orozco Quiroz, K. T. (2014). *Acerca de la noción de cuerpo en la licenciatura en artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional*. Colombia: Tesis de Licenciatura.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- RAE, R. A. (2018). *Procesar*. Madrid: Real Academia Española.
- Reichardt, C. (1986). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Ediciones Morata, S. L.
- Renoult, N., Renoult, B., & Vialaret, C. (1994). *Dramatización Infantil: expresarse a través del teatro*. Madrid: NARCEA, S.A.
- Rodríguez Martínez, A. S. (2010). *Las relaciones de las teorías de Jung y el trabajo de Grotowski con sus actores*. Barcelona: Tesis de Master Oficial interuniversitari d'estudis teatrals - MOIET - Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ruiz, L. (2016). *La presencia escénica del actor: una reflexión a partir de tres teóricos*. Santiago de Cali, Colombia: Tesis de Licenciatura en Arte Dramático.
- Sais, P. (2015). *Hacia una poética del Arte como vehículo de Jerzy Grotowski*. Barcelona: Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Stanislavski, K. (9 de julio de 2012). *Métodos de Actuación (El Sistema de Stanislavski)*. España: Editorial Alianza. Obtenido de Métodos de Actuación (El Sistema de Stanislavski): <https://amrproducciones.blogspot.com/2012/07/metodos-de-actuacion-el-sistema-de.html>
- Taylor, S., & Borgdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Tejeda Ayestas, E. G. (2014). *El Teatro como Medio de Comunicación alternativo para la transmisión de valores*. Guatemala: Escuela de Ciencias de la Comunicación Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Torné, G. (2 de Diciembre de 2016). *DEVANEOS*. Obtenido de DEVANEOS: <http://www.devaneos.com/critica/el-lugar-mas-bonito-del-mundo-ann-cameron-2002/>
- Trancón, S. (2006). *Teoría del Teatro*. España: Editorial Fundamentos.
- Valverde, L. (1976). El diario de campo. *Revista Trabajo Social*, 12.
- Varela, F. (13 de Enero de 2015). *Técnicas de Actuación*. Barcelona: Informe. Obtenido de Técnicas de Actuación: <http://fabiolavarela.blogspot.com/2015/01/tecnicas-de-actuacion.html>



## Apéndices

### Apéndice 1

*Lista de cotejo del montaje uno*

### EL LUGAR MÁS BONITO DEL MUNDO

de Ann Cameron

Dirección: AMILCAR GIRARD

\*MONTAJE No. 1

#### Lista de cotejo

INSTRUCCIONES: Se presentan los aspectos que debe considerar en el desempeño del primer elenco durante el montaje No. 1 de la obra *El lugar más bonito del mundo*. Marque con una X en los apartados SI o NO lo que usted considere.

No.	Aspecto observables	Si	No
1.	¿El elemento escénico es necesario para diferenciar escenas?		
2.	¿Se vio el trabajo interior de las actrices?		
3.	¿Hubo concordia entre el elemento y las actrices en la puesta en escena?		
4.	El manejo de la voz fue adecuada		
5.	La dicción de las actrices fue entendible		
6.	¿Notó en las actrices el disfrute en hacer los personajes?		
7.	Los cinco personajes principales son fácilmente identificables (Juan, abuela, mamá, padrastro, maestra)		
8.	El canto contribuye a crear el ambiente		
9.	La puesta en escena invita al espectador a usar su imaginación		
10.	Se maneja el movimiento corporal durante la puesta en escena		
11.	La ausencia de la escenografía afecta la comprensión de las diversas escenas		
12.	Es necesario tener una actriz para cada uno de los personajes		

**Apéndice 2***Lista de cotejo del montaje dos***EL LUGAR MÁS BONITO DEL MUNDO**

de Ann Cameron

Dirección: AMILCAR GIRARD

\*MONTAJE No. 2

**Lista de cotejo**

INSTRUCCIONES: Se presentan los aspectos que debe considerar en el desempeño del segundo elenco durante el montaje No. 2 de la obra *El lugar más bonito del mundo*. Marque con una  $\otimes$  en los apartados SI o NO lo que usted considere.

No.	Aspecto observables	Si	No
1.	¿Los elementos escénicos son necesarios para diferenciar escenas?		
2.	¿Se vio el trabajo interior de los actores?		
3.	¿Hubo concordia entre los elementos y los actores en la puesta en escena?		
4.	El manejo de la voz fue adecuada		
5.	La dicción de los actores fue entendible		
6.	¿Notó en los actores el disfrute en hacer los personajes?		
7.	Los cinco personajes principales son fácilmente identificables (Juan, abuela, mamá, padrastro, maestra)		
8.	La música contribuye a crear el ambiente		
9.	La puesta en escena invita al espectador a usar su imaginación		
10.	Se maneja el movimiento corporal al inicio de la puesta en escena		
11.	La ausencia de la escenografía afecta la comprensión de las diversas escenas		
12.	Es necesario tener un actor para cada uno de los personajes		

**Apéndice 3**  
*Ficha de opinión*

**EL LUGAR MÁS BONITO DEL MUNDO**

de Ann Cameron

Dirección: AMILCAR GIRARD

**MONTAJE 1:** martes 28 de agosto del 2018.

---

---

---

---

---

**MONTAJE 2:** miércoles 29 de agosto del 2018.

---

---

---

---

---

**COMPARACIÓN:**

---

---

---

---

**Apéndice 4**

*Libreto de la obra El lugar más bonito del mundo, versión de Amílcar Girard.*

## ***EL LUGAR MÁS BONITO DEL MUNDO***

**Autor del cuento original:** Ann Cameron

**Autor del libreto (versión):** Amílcar Eduardo Girard Luna

**Elencos:**

**Elenco #1:** Las dos actrices.

**Elenco #2:** Los cinco jóvenes.

**Personajes:**

JUAN de 7 años, hijo de mamá y papá

ABUELA

MAMÁ hija de la abuela

PADRASTRO

TÍO LUIS

TÍO RODOLFO

TÍO MIGUEL

TÍA MARÍA

TÍA TINA

} hermanos de mamá, tíos de Juan.

CARLITOS de 6 años, hijo de tía María

ANGÉLICA de 5 años, hija de tía Tina

DOÑA IRENE, la maestra

PUEBLO, vendedores, compradores, vecinos, niños entre otros.

### ESCENA ÚNICA

Un pueblo llamado San Pablo de Sololá, Guatemala, está alrededor de las montañas, los tres volcanes, el lago, las milpas y los cafetales. En el pueblo está toda la gente como los vendedores, compradores, entre otros.

*(Aparecen la mamá y Juan en una habitación de la casa)*

MAMÁ: Juan! *(se oye desde lejos)* Juan! Juan!

JUAN: Que manda mamá.

MAMÁ: Recoge tus cosas y nos vamos rápido.

JUAN: Pero ¿Por qué mamá?

MAMÁ: Apúrate Juan, vámonos.

*(Aparece la abuela preparando el atol de elote para vender en el parque del pueblo, mientras se escuchan los diálogos de sus familiares y ella les contesta)*



TÍO MIGUEL: (*gritando*) ¿Dónde está mi zapato?

ABUELA: ¡Tan desordenado que eres!

TÍA TINA: (*gritando y regañando*) ¡Te has meado en la cama!

ABUELA: ¡Ahora si te toca que lavar las sábanas!

ANGÉLICA: (*gritando*) ¡No mamá! ¡No me quiero bañar con agua fría!

ABUELA: (*gritando y regañando*) ¡María! Calienta el agua para la niña.

*(Luego aparecen la mamá y Juan llegando a la casa de la abuela)*

MAMÁ: Hola mamá.

ABUELA: ¿Qué haces aquí?

MAMÁ: Mamá, aquel nos dejó.

ABUELA: Te lo dije, ése hombre no era para vos. ¿Y ahora qué vas hacer?

MAMÁ: Mamá, nos podemos quedar.

ABUELA: (*exhala*) Bueno, (*regañando*) se van a quedar pero con una condición.

MAMÁ: ¿Qué condición?

ABUELA: Ayúdame a vender el atol en el parque, mientras yo preparo el arroz con leche (*la abuela ve a la mamá llevando al niño a vender le dice*) y deja este ishto aquí.

*(Se va la mamá con la olla del atol y Juan se queda como bobo viendo alrededor de la casa de la abuela)*

ABUELA: (*regañona*) ¡Juan!, vaya al fondo a traerme una cubeta de agua porque necesito para hacer el arroz con leche, ¡pero rápido!

JUAN: Si abuela.

ABUELA: (*Aclara al público*) ¡Ja! En mi casa no hay nada de electricidad ni agua caliente porque esas son cosas caras y no necesarias. (*se retira*)

*(De repente aparece nuevamente la mamá cansada después de vender y Juan llega a ayudarla de guardar la olla y le pregunta con alegría)*

JUAN: (*contento*) ¿Cómo te fue mamá?

MAMÁ: (*bostezo y llega a dormir, ignorando a Juan, como que no lo quiere*) No me hables ahorita, no ves que vengo cansada.

*(Se duerme la mamá, Juan con mucha tristeza se pega con su mamá a dormirse pero ésta lo rechaza)*

MAMÁ: ¡No Juan! ándate por allá que tengo mucho calor.

*(Amanece el día, con el canto del gallo, se despierta la mamá primero a alistarse y ésta despierta a Juan con mucha prisa sin darle tiempo a él de cambiarse de ropa)*

MAMÁ: ¡Juan! levántate rápido, ¡Vámonos!

JUAN: ¿A dónde vamos mamá?

MAMÁ: Apúrate Juan, vámonos.

*(Ellos van al parque agarrándose de las manos y luego aparece el enamorado de la mamá, en ese caso el padrastro)*

JUAN: *(ve a los juguetes en venta en el parque)* Mamá, yo quiero una pelota *(con deseo)* quiero una pelota.

MAMÁ: No Juan, no tengo dinero.

JUAN: Mamá, yo quiero un trompo, un trompo ¿sí?

MAMÁ: Te dije que no Juan *(le pega en la mano de Juan, regañándolo)* ¡Que necio!

PADRASTRO: *(se aparece y ve a la mamá)* ¡Buenos días! *(ve a Juan y después a la mamá)* que guapo se ve éste chico, se parece mucho a ti.

*(La mamá empuja a Juan y se queda enamorada con el padrastro)*

MAMÁ: Hola.

JUAN: *(interrumpe)* Mamá, yo quiero una pelota.

MAMÁ: *(regañando)* Te dije que no tengo dinero.

PADRASTRO: *(a la mamá)* No te preocupes, yo le doy dinero para que compre su pelota. *(a Juan)* Toma y anda jugar por allá.

JUAN: *(lo recibe y se retira)* Gracias.

PADRASTRO: Cuanto tiempo sin verte, como desearía casarme contigo porque estás hermosa! vamos por un helado.

MAMÁ: Vamos.

*(Se retiran y a la vez entra Juan jugando con su pelota mientras entra la abuela a guardar la olla en su cocina)*

ABUELA: Juan.

JUAN: *(Distraído con su pelota)*

ABUELA: Juan.

JUAN: *(Todavía sigue distraído con su pelota)*

ABUELA: ¡Juan!

JUAN: Que manda abuela.

ABUELA: ¿Tu mamá?

JUAN: Allá afuera está.

ABUELA: ¿Y ésta pelota?

JUAN: Me la compré yo.

ABUELA: Y ¿Con qué dinero?

JUAN: Me lo dio un hombre.

ABUELA: ¿Qué hombre?

JUAN: *(mira a su abuela con miedo y no le dice nada)*

ABUELA: A ver Juan contéstame.

JUAN: *(lo dice disimuladamente sin entender)*

ABUELA: ¿Qué dijiste? *(no lo entiende)*

JUAN: *(lo dice otra vez disimuladamente sin entender)*

ABUELA: ¡No te entiendo!

JUAN: ¡El novio de mi mamá! *(se tapa la boca después)*

ABUELA: *(Sorprende y exhala)* ¡Rodolfo!

RODOLFO: Que manda mamá.

ABUELA: Ve a cerrar el portón de la casa.

RODOLFO: Muy bien. *(se retira a cerrar el portón y se regresa nuevamente)* Ya mamá. *(Se retira nuevamente)*

ABUELA: Mira Juan, aquí en esta casa hay reglas y hay que obedecerlas. El portón se cierra a las ocho y media, y todos tienen que estar adentro. Después de esa hora, ustedes miren que hacen porque yo no me levantaré a abrirle a nadie. Por muy fuerte que uno de ustedes o alguien llame a la puerta, me da igual y me hago la sorda. Y tampoco que nadie vaya a abrir.

JUAN: Si abuela.

*(Se va Juan a dormir solo en la cama. Amanece el siguiente día, antes de que cante el gallo, ése todavía sigue durmiendo mientras la abuela sale con la olla a vender el atol y de repente aparecen la mamá y el padrastro entrando a la habitación)*

MAMÁ: *(al padrastro que está en la puerta de la habitación)* ¿Qué haces ahí?

PADRASTRO: Aquí vigilando.

MAMÁ: No hombre, venid a ayudarme.

PADRASTRO: Está bien.

*(Despiertan a Juan y se llevan la cama)*

MAMÁ: Juan, despierta.

JUAN: ¡Mamá!

MAMÁ: ¡Sh! *(Susurra fuerte)* Cállate. Solo quítate de la cama.

PADRASTRO: Apúrate.

JUAN: ¿Qué van hacer con la cama mamá?

MAMÁ: Tu quédate ahí quieto y callado ¿si?

*(Se retiran ellos con la cama y canta el gallo)*

JUAN: *(Se queda llorando)*

ABUELA: *(Entra a la casa nuevamente y ve a Juan llorando)* ¿Qué haces ahí paradote?

JUAN: *(Sigue llorando y no dice nada)*

ABUELA: *(Regañando)* Salúdame.

JUAN: Buenos días abuela.

ABUELA: ¡Jum! ¿Por qué estás llorando?

JUAN: Mi mamá.

ABUELA: ¿Ya vino tu mamá?

JUAN: Si abuela pero vino a llevarse la cama con el novio.

ABUELA: *(Seria)* Así que ahora no tienes cama. *(Se va a la cocina)*

JUAN: *(Llorando)* Abuela, ¿Me puedo dormir contigo?

ABUELA: No mijo.

JUAN: Pero ¿por qué?

ABUELA: Porque pateas.

JUAN: Yo no doy patadas abuela.

ABUELA: Eso dices tú ahora, pero cuando estés dormido darás patadas. ¡Aj! Demasiado tiempo he tenido que dormir con niños y los niños patean. *(Exhala)* Bueno, tengo que trabajar muchísimo y necesito descansar. *(Luego ve a su nieto que va a empezar a llorar otra vez)* Espera un momento Juan. Vamos a prepararte algo.

*(La abuela jala unos costales de arroz y los coloca en el suelo)*

ABUELA: Aquí dormirás mijo.

JUAN: Gracias abuela.

*(La abuela se retira y Juan decide irse a buscar a su mamá. Llega al pueblo preguntando a varias personas preguntando por su mamá)*

JUAN: ¿Ha visto a mi mamá?

VENDEDOR: *(Señala)* Por allá está, en esa casa celeste.

*(Ése llega a la casa del padrastro)*

JUAN: *(Toca la puerta)*

MAMÁ: *(Abre la puerta y sorprende)* Juan, ¿Qué haces aquí? Entra rápido.

JUAN: Hola mamá

MAMÁ: ¿Cómo llegaste hasta aquí? ¿Cómo me encontraste? ¿Qué haces aquí Juan?

JUAN: Pregunté a alguien en el pueblo, me dijeron que estabas aquí y la verdad yo sólo quería verte.

MAMÁ: No Juan, no tenía que venir. Va venir tu padrastro y no quiero que te vea por acá porque te va pegar.

*(Se escucha el ruido de la chapa de la puerta y ella esconde a Juan debajo de la cama con una alfombra del padrastro)*

MAMÁ: Juan, vete debajo de la cama. No hagas ruido *(Jala una alfombrita para no morir de frío)* Toma la alfombra.

PADRASTRO: *(Entra)* Ya vine mi amor.

MAMÁ: Hola mi amor, que bueno que viniste, ¿Cómo te fue? ¿Ya recuperaste tu dinero?

PADRASTRO: Si, el tipo ese apareció por fin y me pagó el dinero que me debía; así que mañana puedes ir a comprar las cosas que necesites.

MAMÁ: ¡Ah, muy bien! Ya puedo comprar más arroz, frijol, café, azúcarí y también la carne.

PADRASTRO: La vela se está acabando, es hora de echarse a dormir.

MAMÁ: Si mi amor, vamos a dormir.

*(Los dos llegan a la cama y el pobre Juan debajo de la cama con miedo)*

PADRASTRO: *(Busca su alfombrita)* ¿Dónde está la alfombrita?

MAMÁ: La he lavado, está fuera, aún no está seca.

PADRASTRO: Bueno, no importa.

*(Se duermen los tres. Más tarde la mamá se despierta y saca a Juan de la casa)*

MAMÁ: *(Susurro fuerte)* Acuérdate, ¡No debes volver aquí nunca más!

*(Juan se va corriendo, regresando a la casa de su abuela y de repente se aparece ella)*

ABUELA: ¿Dónde has estado? ¿De dónde vienes?

JUAN: De casa de mi mamá.

ABUELA: ¿Y qué ha pasado?

JUAN: Nada, sólo que no puedo volver allí nunca más.

ABUELA: *(Agarra la mano de Juan y se va)* Ven conmigo.

*(La abuela llega a la casa del padrastro y toca la puerta tres veces. La mamá abre la puerta y el padrastro se queda atrás de ella. Se ponen muy nerviosos)*

MAMÁ: *(Asombrada)* Hola mamá, ¿Cómo estás?

ABUELA: *(A su hija)* Yo estoy bien, como siempre, pero el ishto necesita una cama, y ustedes les toca conseguírsela, *(al padrastro)* y tu ¡Súbete el zíper! *(Se voltea con Juan y se retiran)*

*(Juan encuentra a su mamá embarazada, en el parque del pueblo)*

MAMÁ: Hola, Juan, ¿Cómo estás?

JUAN: Estoy bien.

MAMÁ: Que bien.

JUAN: *(Sorprende y señala a la panza de su mamá)* Y ¿éste?

MAMÁ: ¡Ah! Estoy esperando un niño.

*(De repente a la mamá se le rompe la fuente y llegan el padrastro con una enfermera a auxiliarla. Luego nace el bebé y Juan reacciona con mucho rencor)*

JUAN: *(al público)* Tengo un medio hermanoí Ni siquiera él sabe que yo existíaí ¡Lo odio!  
í ¿Por qué tiene a mi mamá?... Bueno, es sólo un niño pequeño, sé que él no tiene la culpa.

*(Sale la abuela y llama a Juan)*

ABUELA: Juan, ayúdame a vender arroz con leche en el mercado.

JUAN: Esta bien abuela.

*(Llegan al mercado y colocan la venta)*

ABUELA: Juan, quédate aquí vendiendo, ya regreso. No me tardo.

*(La abuela se va a la carpintería)*

ABUELA: Buenos días.

CARPINTERO: Buenos días señora. ¿En qué le puedo servir?

ABUELA: Quisiera saber si vende caja de lustre.

CARPINTERO: Si señora, aquí tengo varias cajas, de diferentes tamaños y diferentes precios.

ABUELA: La grande ¿Cuánto cuesta?

CARPINTERO: Ésta cuesta doscientos quetzales.

ABUELA: Ah, la mediana ¿Cuánto cuesta?

CARPINTERO: La mediana cuesta ciento cincuenta quetzales.

ABUELA: Yaí y la pequeña ¿Cuánto cuesta?

CARPINTERO: Cuesta ciento diez quetzales.

ABUELA: ¿No tiene más pequeña y barata?

CARPINTERO: Bueno, tengo una viejita pero de buen estado.

ABUELA: ¿Puedo verla?

CARPINTERO: Claro señora, con mucho gusto. Un momento *(Se va a buscarla y se la enseña)*  
Aquí está.

ABUELA: Ya veo ¿Cuánto vale ésta?

CARPINTERO: Para usted, setenta y cinco quetzales.

ABUELA: Mucho ¿Cuánto lo menos?

CARPINTERO: Cincuenta y cinco quetzales.

ABUELA: Tampoco así señor, muy caro.

CARPINTERO: ¿Cuánto dice usted?

ABUELA: Choca.

CARPINTERO: Ah no. Demasiado barato.

ABUELA: Bueno, deme a choca y le doy un arroz en leche ¿Le parece?

CARPINTERO: Esta bien.

ABUELA: Ahorita vengo.

*(Llega la abuela a la venta y le pide a Juan un vaso de arroz, apresurada)*

ABUELA: ¡Juan! Prepárame un vaso con arroz con leche. Un vaso grande, rápido mijo.

*(Juan lo prepara rápido y la abuela llega nuevamente a la carpintería)*

ABUELA: Aquí está señor, su vaso y el dinero.

CARPINTERO: Gracias señora.

ABUELA: Gracias a usted. Nos vemos.

*(La abuela llama a Juan)*

ABUELA: Juan, venite.

JUAN: Que manda abuela.

ABUELA: Mira Juan, ésta es una caja de lustre. Y con esto ganará unos centavos.

JUAN: ¿Cómo se usa?

ABUELA: Mira, ahorita te enseño cómo lustrar zapatos. *(Le enseña lustrar)*

*(Termina de enseñar, le advierte)*

ABUELA: ¿Ya entendiste?

JUAN: Sí abuela.

ABUELA: Muy bien, no te vas a olvidar que después de lustrar zapatos hay que cobrarles. Si son extranjeros esos canches y altos, cóbrales treinta quetzales. Si son desconocidos, cóbrales veinte, si son amigos de nosotros, pues cinco quetzales. ¿De acuerdo?

JUAN: Sí abuela

ABUELA: Nos vemos en la estatua de San Pablo a las cuatro de la tarde. Adiós mijo.

JUAN: Adiós abuela. *(Se va al parque, de repente mira a un extranjero y le ofrece el servicio)*  
¿Le lustro sus zapatos?

EXTRANJERO: *(es un argentino leyendo un periódico)* Por favor jovencito.

*(Empieza a lustrar zapatos del extranjero y después conversa con él)*

JUAN: Disculpe, ¿Qué dice ahí? *(Señala al periódico del extranjero)*

EXTRANJERO: ¿Dónde?, Ah, dice periódico.

JUAN: ¿Qué letra es ésta? ¿Y ésta? ¿Y ésta? *(Señalando a cada letra de la palabra PERIÓDICO)*

EXTRANJERO: Ésta es la letra P, ésta es la E *(y sigue hasta la última letra)* y se lee así, pe-rió-di-co.

JUAN: Pe-rió-di-co. Gracias señor. Ya terminé de lustrar sus zapatos.

EXTRANJERO: Ah, muchas gracias jovencito. ¿Cuánto es?

JUAN: treinta quetzales.

EXTRANJERO: *(saca el dinero de su bolsillo y se lo da)* Toma. *(se retira).*

*(Juan llega a la estatua de San Pablo a esperar a su abuela. De repente aparece la abuela cansada)*

JUAN: Hola abuela.

ABUELA: ¡Uf! Ayúdame a llevar la olla. A ver cuéntame, ¿Cómo te fue en el trabajo?

*(Caminan los dos alrededor del escenario mientras Juan le cuenta a su abuela de su trabajo, después de darle una vuelta al escenario llegan nuevamente donde está la estatua demostrando que es el siguiente día)*

ABUELA: Ya llegamos mijo. Otra vez aquí a las cuatro de la tarde, pórtate bien. Nos vemos en la tarde.

JUAN: Está bien abuela. *(Luego observa a todos los niños con cuadernos en las manos)* ¡Mire! Hay muchos niños en el parque. Ellos van a la escuela. Yo quiero estudiar y quiero ir a la escuela. Abueí *(Busca a su abuela)* ¡Abuela! *(y se va donde se encuentra su abuela)*

ABUELA: ¡Atol de elote! ¡Arroz en leche!

JUAN: Abuela.

ABUELA: *(Atendiendo a una persona y no pone atención a Juan)* Aquí está seño, no se preocupe.

JUAN: Abuela

ABUELA: Espérate.

JUAN: Abuela, mira a los niños.

ABUELA: ¿Qué pasa Juan? ¿Qué quieres?

JUAN: Abuela, yo quiero ir a la escuela a estudiar.

ABUELA: ¿A la escuela? *(asombrada)* No puedes ir.

JUAN: ¡Si puedo abuela! *(suplicándole)* Solo tienes que llevarme allá.

ABUELA: Hay mijo, eres muy pequeño todavía. Tienes cinco años.

JUAN: No, abuela ya no soy pequeño. Y no tengo cinco, tengo siete.

ABUELA: ¿Qué? ¿Cuándo cumpliste siete?

JUAN: Los cumplí hace seis meses.

ABUELA: ¿Y por qué no me lo has dicho hace seis meses? ¡Dejaste pasar todo ese tiempo sin decirme nada!

JUAN: Lo siento.

ABUELA: Bueno, no importa. *(Agarra la mano de Juan y se van)* Vamos, te llevo a la escuela.

JUAN: *(Contento)*.

*(La abuela y Juan llegan a la escuela y conversan con la maestra doña Irene y ésta se encuentra en su escritorio viendo unos papeles)*

ABUELA: Disculpe, buenos días maestra.

MAESTRA: Buenos días señora, ¿En qué le puedo ayudar?

ABUELA: Vengo aquí a decirle a usted que mi nieto quiere entrar en la escuela a estudiar.

MAESTRA: ¿Cuántos años tiene su nieto?

JUAN: Siete.

MAESTRA: *(a Juan)* Pues sí, ya tienes la edad. *(a la abuela)* Pero su nieto no puede empezar ahora. Entrará el próximo curso. *(Se despide con una sonrisa y se puso a mirar los papeles)*

ABUELA: Pero seño, mi nieto tiene grandes deseos de entrar en la escuela.

MAESTRA: *(Levanta los ojos educadamente y miró como para reprocharle)* Tiene un retraso de tres meses. Los otros niños están ya estudiando aritmética.

ABUELA: Mi nieto sabe aritmética.

MAESTRA: Los otros ya empiezan a leer un poco y él nunca podrá alcanzarlos.

ABUELA: *(Afirmando)* Mi nieto está preparado para entrar en la escuela, les alcanzará.

MAESTRA: No señora.

JUAN: ¡Yo sé leer! *(saca un pedazo de página de periódico de su bolsillo y empieza a leer en voz alta)*

MAESTRA: *(Sorprendida)* Buenoí te espero mañana a las ocho temprano.

JUAN: Si maestra, mañana vengo temprano.

ABUELA: Gracias seño.

*(Al día siguiente en la escuela)*

MAESTRA: Buenos días niños. Hoy vamos a verí



JUAN: *(En voz alta va diciendo lo que repasa en clases, a cada esquina del escenario) (En una esquina) A, E, I, O, U (En otra esquina) A, B, C, D, E, F, G (En otra esquina) Montañas, volcanes, ríos, lagos (En la última esquina) 1, 2, 3, 4, 5, 6.*

MAESTRA: *(Se acerca a Juan entregándole una carta) Juan.*

JUAN: Que manda maestra.

MAESTRA: Dele ésta carta a tu abuela por favor.

JUAN: Está bien maestra, nos vemos mañana.

*(En la casa de la abuela)*

ABUELA: Hola mijo, ¿Cómo te fue?

JUAN: Bien abuela. La maestra Irene te manda ésta carta.

ABUELA: *(recibe la carta, la abre y se asusta) ¡No!*

JUAN: ¿Qué pasó abuela?

ABUELA: ¡No sé leer!

JUAN: Yo te ayudo.

ABUELA: No, Juan. Yo creo que habla de ti, así que no eres tú el que debe leerla. ¡Llámame a tu tía Tina!

JUAN: ¡Tía Tina! Te llama mi abuela.

TINA: Que manda mamá.

ABUELA: Tina, léemela carta.

TINA: *(Lee la carta silenciosamente)*

ABUELA: Tina, ¿No la vas a leer?

TINA: Sí mamá, la estoy leyendo.

ABUELA: ¡Pero en voz alta Tina por dios! ¡Me pones nerviosa!

TINA: Apreciable señora, espero que usted se encuentre bien. Le informo que mis compañeros maestros de la escuela hemos estado conversando acerca de Juan y queríamos saber si a usted le parecía bien, pasarlo a segundo grado. Pues nunca habíamos tenido a un alumno como él que hubiera aprendido a leer solo antes de empezar a ir a la escuela. Sería una tragedia que un alumno como él tuviera que dejar los estudios, y que si en algún momento usted no pudiera seguir mandándolo a la escuela, nosotros los maestros le costearíamos sus estudios. Atentamente, doña Irene.

*(La tía Tina y la abuela se quedan bien sorprendidas mirando a Juan)*

ABUELA: *(Se va corriendo donde Juan a abrazarlo y llora diciendo) Cuando yo tenía siete años, los maestros iban de casa en casa para apuntar a los niños en la escuela, pero al llegar a mi casa no me vieron porque mis padres me habían escondido detrás de la leña. Yo miraba por entre las leñas y escuchaba a mis padres diciendo que no tenía ningún hijo en edad escolar. Lo hicieron porque temían que si yo iba a la escuela no aprendería a trabajar. Lo hicieron por mi bien, y yo no me quejé nunca, aunque siempre he sabido que fue un error de mis padres. (Suspira y mira fijamente a Juan) Mijo, yo te voy apoyar, quiero que sigas estudiando ¿sí? (se abrazan).*

JUAN: Gracias abuela.

ABUELA: Vamos a dar un paseo. ¿Quieres un helado?

*(Se van al parque y se quedan bajo la estatua de San Pablo)*

JUAN: Abuela, a lo mejor no soy siempre capaz de hacer algo fuera de lo corriente.

ABUELA: No tienes que hacer siempre cosas fuera de lo corriente; lo que tienes que hacer es hacerlo todo de la mejor manera que puedas, eso es todo. *(Mira a un heladero)* Ve Juan por el helado.

*(Después de que Juan compre el helado, se van pararse delante de una foto de San Pablo de la Oficina de Turismo y la abuela mira algo escrito debajo de la fotografía)*

ABUELA: ¿Qué dice aquí?

JUAN: El lugar más bonito del mundoí *(Reflexionando)* Abuela, ¿lo es?

ABUELA: ¿Es qué?

JUAN: ¿Es San Pablo el lugar más bonito del mundo?

ABUELA: El lugar más bonito del mundo puede ser cualquiera.

JUAN: ¿Cualquiera?

ABUELA: Cualquiera en el que puedas llevar la cabeza alta y en el que te puedas mostrar orgulloso de ti mismo.

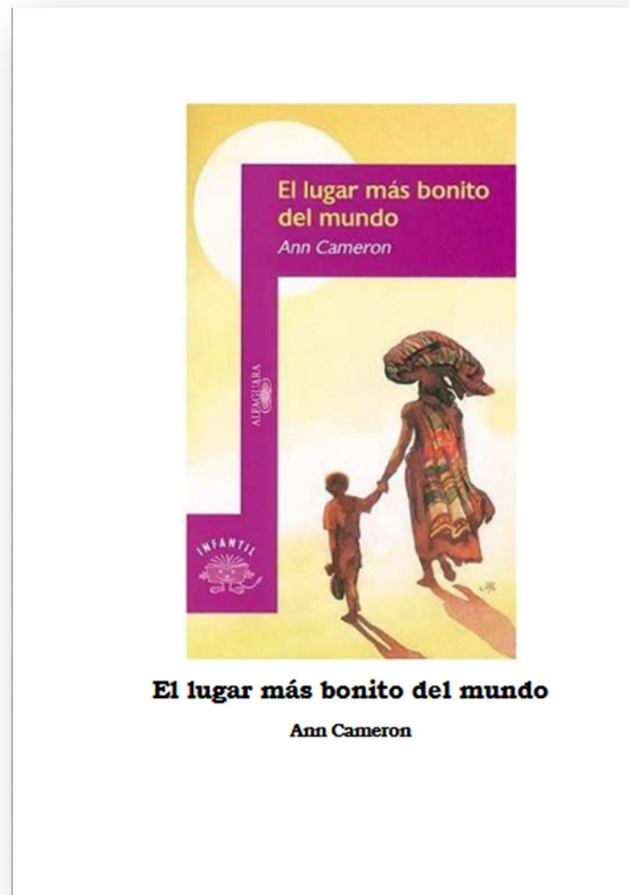
JUAN: *(Asiente)* Si. Donde hay alguien a quien se quiere mucho y donde hay alguien que nos quiere de veras, ése sí que es el lugar más bonito del mundo. *(Abraza a su abuela)*

FIN

## Anexos

### Anexo 1

Cuento original *El lugar más bonito del mundo* de Ann Cameron



Me llamo Juan y vivo en las montañas de Guatemala. Hay tres enormes volcanes cerca de mi pueblo, que se llama San Pablo y que está rodeado de montes escarpados. En las empinadas laderas hay campos muy verdes: son las plantaciones de maíz, ajos y cebollas.

En los valles, los frutos rojos de los cafetales maduran a la sombra de grandes árboles.

Hay muchas flores en mi pueblo y muchas aves: águilas, oropéndolas, búhos, picaflores y bandadas de loros que se lanzan desde los árboles para robar nuestro maíz parlotando en esa lengua suya que sólo ellos entienden.

San Pablo está al borde de un gran lago y hay otros siete pueblos en sus orillas, alrededor de él. La gente va de un pueblo a otro en lanchas con motor o en canoa. Hay una carretera, pero no es buena.

Nunca he ido a los otros pueblos, siempre he estado en San Pablo. En las noches tranquilas me gusta bajar hasta la orilla del lago y mirar las luces de las lanchas de los pescadores que se reflejan en las aguas oscuras.

Veo también las luces de los pueblos que están al otro lado del lago y los miles de estrellas que brillan allá arriba en el cielo. Y me parece como si cada una de estas luces me estuviera diciendo: «No estás solo» Nosotras estamos aquí contigo.

Fuente: Cameron y Rozarena (1996), p.1 y 2.

En San Pablo hay perros sin amo y polvo en las calles, muy pocos coches y sólo algunos autobuses que vienen de las grandes ciudades; hay unas pocas muías que acarrear leña desde las montañas y hay mucha gente que también acarrea cosas: cántaros de agua, grandes cestos de pan o de verduras colocados en la cabeza, niños sujetos a la espalda y, algunas veces, hasta pesadas vigas de madera llevadas al hombro. Todo lo que necesitan transportar. Como no hay muchos coches, si alguien quiere algo tiene que cargar con ello por muy pesado que sea.

Cuando llega la noche las gentes dejan de acarrear cosas; a esa hora salen de casa sólo para pasear por el pueblo, divertirse, contar historias y charlar con los amigos. Todo el mundo anda por las calles, por el centro de las calles, y si un coche llega cuando alguien está hablando de algo interesante o contando una buena historia, pues el coche tiene que esperar, porque nadie se apartará para dejarle paso hasta que la historia se termine.

Aquí las historias son importantes; los coches, no.

Junto a la playa hay algo que es de verdad muy, muy bonito: es una casa de un solo piso, pero muy grande, con muchas ventanas; está rodeada de flores y palmeras y tiene pavos reales andando por el césped y una puerta de hierro por la que se sale directamente al lago.

Allí nací yo. Bueno, la verdad es que yo nací en una casita que hay detrás de la casa grande. Mi padre era el guarda de la casa grande, y a él y a mi madre les habían dejado la casa pequeña para que vivieran. Después de nacer yo, mi padre quería salir por las noches con sus amigos, igual que lo hacía cuando todavía no estaba casado con mi madre, y mi madre le decía que no tenían suficiente dinero para eso, así que se pelearon y un día mi padre se marchó.

Me contaron que tomó el autobús y se fue a la capital, que no está muy lejos. Nunca volvió para ver a mi madre o a mí. La verdad es que yo me acuerdo más de los pavos reales que andaban por el césped de la casa donde vivíamos que de mi padre.

Cuando mi padre se marchó, los dueños de la casa grande contrataron a otro guarda y, claro, quisieron que viviera en nuestra casita, así que mi madre tuvo que marcharse. Sólo tenía diecisiete años y nada de dinero, ni sabía cómo iba a poder cuidar de mí, así que ella y yo nos fuimos a casa de mi abuela.

El abuelo se murió hace ya mucho tiempo, pero, por suerte, la abuela no es pobre. Tiene una casa hecha de bloques de cemento, las ventanas no tienen cristales, pero tienen puertecillas de madera que la abuela cierra por las noches o cuando llueve. La casa tiene cuatro habitaciones y en las

paredes de las cuatro cuelgan muchos cuadros que ha pintado mi tío Miguel; son muy bonitos y él dice que algún día los venderá.

En la parte de afuera, la abuela tiene muchas flores, así que la casa está muy bonita. Claro que lo mejor de todo es que la abuela es la dueña de la casa y del terreno donde está. Guarda los documentos que lo dicen en una caja de hierro debajo de su cama; sabe muy bien lo que dicen porque una persona de su confianza se los leyó, y nadie, gracias a Dios, puede quitarle a la abuela su casa ni el terreno que la rodea.

La casa de la abuela es grande, pero está bastante llena de gente, porque mis tres tíos que no están casados viven con nosotros, y también alguna de mis cinco tías casadas y sus hijos vienen a veces a quedarse durante un tiempo. Hasta los hijos de sus primos han vivido temporadas con nosotros.

La cosa es que si alguien de la familia se queda sin trabajo o se pone enfermo, o no se lleva bien con su marido, o tiene cualquier otro problema, se viene a vivir con la abuela. Ella se ocupa de todo el mundo hasta que el que sea puede arreglárselas por su cuenta. Aunque algunas veces se ve claramente que a ella le gustaría que la gente no tardase tanto en arreglar sus cosas y marcharse.

La abuela se gana la vida vendiendo arroz con leche en el mercado grande, donde la gente va cada día a comprar cosas

de comer. El arroz con leche que hace la abuela es especial: no se come con cuchara, se bebe caliente en un vaso. Es un líquido espeso y dulce, y le pone mucha canela. Nadie en el pueblo sabe hacer un arroz con leche como el de la abuela. Se levanta a las cinco de la mañana para empezar a hacerlo. Ha hecho esto mismo casi todos los días de su vida desde que tenía trece años.

Cuando nos vinimos a vivir con la abuela, yo dormía en la misma cama que mi madre y me despertaba cada mañana oyendo los ruidos que hacían los que se estaban levantando.

Oía a tío Miguel que murmuraba entre dientes:

— ¿Dónde está mi zapato, mi zapato, mi zapato...?

Y a mi tía María que regañaba a su hijo Carlitos:

— ¿Otra vez te has meado en la cama?

Y a Angélica, la regordeta hija pequeña de mi tía Tina, que lloraba porque no quería meterse en la ducha.

Y me llegaba el olor de la leña quemándose en la cocina, y el del arroz con leche hirviendo en el caldero grande y ahumado, y el de las tortillas que estaban haciéndose para el desayuno. Entonces mi madre y yo nos levantábamos y nos íbamos con nuestras toallas porque era nuestro turno de usar la ducha.

La abuela tiene agua corriente en su casa, pero la mayoría del pueblo no la tiene. Ella dice que la necesita para



mantener su negocio de hacer arroz con leche; pero en casa de la abuela no hay electricidad ni agua caliente. Dice que la electricidad y el agua caliente son cosas caras y no necesarias.

Así que mi madre y yo vivimos juntos en casa de la abuela durante un tiempo; mi madre ganaba un poco de dinero limpiando por las casas y lavando la ropa de gente del pueblo en el lavadero que hay detrás de la casa de la abuela.

Por las noches me llevaba con ella a dar un paseo por el pueblo y nos encontrábamos con sus amigos y hablábamos con todos y era divertido.

Una noche, cuando estábamos paseando, un hombre se acercó a mi madre, sonriendo muy alegre. Dijo:

— ¡Qué guapo es tu chico! ¡Se parece mucho a ti!

Y luego me compró un caramelo y se quedó hablando con mi madre un rato.

Al poco tiempo, cada vez que salíamos de paseo nos lo encontrábamos y se venía con nosotros. Después, una noche invitó a mi madre a un baile, y desde la noche del baile mi madre empezó a dejarme en casa cuando salía. Seguramente porque quería estar sola con él.

Y, de repente, un día me dijo que se iba a casar con aquel hombre que habíamos encontrado en la calle. Se iba a ir a vivir con él, pero yo no me podría ir con ella, porque él no quería. El

quería una familia, pero quería niños que fueran hijos suyos y, además, no tenía dinero para mantenerme a mí.

Y aquel mismo día, mi madre se fue de casa de la abuela para ir a vivir a casa de mi padrastro, que tenía una casa con una sola habitación. No tenía cama, así que él y mi madre entraron en casa de la abuela y desmontaron la cama en que habíamos dormido ella y yo y se la llevaron a su casa. La abuela no estaba en casa cuando ellos se llevaron la cama; es casi seguro que ella no les hubiera dejado que se la llevaran.

Cuando se estaban llevando la cama yo les seguí hasta la carretera, pero mi madre me dijo:

—Tú quédate ahí, Juan. Así que yo me volví a casa.

Después que se fueron, yo no supe qué hacer, así que anduve de acá para allá por la casa todo el día hasta que volvió la abuela y le enseñé la habitación en que había estado nuestra cama.

Se puso muy seria y dijo:

—Así que ahora no tienes cama.

Yo me eché a llorar. Ya es bastante malo no tener padre ni madre, pero no tener siquiera un sitio donde dormir es todavía peor.

Cuando dejé de llorar, le pedí a la abuela que me dejase dormir con ella, pero me dijo que no.

—Tengo que trabajar muchísimo —me dijo—. Y necesito descansar. Demasiado tiempo he tenido que dormir con niños. Los niños dan patadas.

—Yo no doy patadas —le dije.

—Eso dices tú ahora, pero cuando estés dormido darás patadas —dijo la abuela.

Vio que yo iba a empezar a llorar otra vez.

—Espera un momento —dijo—. Vamos a prepararte algo.

Anduvo rebuscando por la casa y encontró un montón de sacos de arroz vacíos, los puso amontonados junto a su cama y me dio una de sus mantas. Como a las cinco, antes de la hora de cenar, ya había terminado de preparármelo todo. Creo que ella se había dado cuenta de lo triste que yo estaba porque ya no tenía a mi madre y me sentía abandonado, y pensó que si por lo menos tenía un sitio donde dormir ya no estaría tan asustado.

Entonces me dijo:

—Bueno, nieto, puedes quedarte aquí, pero ya conoces la regla acerca del portón de entrada. Ya sabes que hay que obedecerla sin falta.

—Sí, abuela —le contesté.

Alrededor de la casa de la abuela hay una verja muy alta que tiene un portón de madera con una cerradura que ella cierra todas las noches. Los únicos que tienen llaves, además

de la abuela, son mis tíos. Todos los demás tenemos que entrar antes de las ocho y media.

Después de esa hora, la abuela no se levanta para abrir a nadie. Por muy fuerte que alguien llame a la puerta, da igual, ella se hace la sorda. Y tampoco deja que nadie vaya a abrir.

Yo le había dicho a mi abuela que había entendido muy bien lo del portón, pero como yo era muy niño entonces, probablemente no lo entendí muy bien del todo.

Después de la marcha de mi madre, empecé a salir solo cuando terminaba de cenar. Nadie se preocupaba por mí, así que yo hacía todo lo que quería.

Una noche, pocos días después de que mi madre se marchara, di un paseo muy largo hasta el lago. Para cuando volví a casa de la abuela hacía ya mucho tiempo que se había hecho de noche y el portón estaba cerrado.

No sabía qué hacer y, además, empezaba a tener frío. Yo sólo llevaba pantalones cortos y una camiseta, y, aunque por el día hace calor en San Pablo, por las noches hace frío, porque estamos a mucha altura y entre montañas.

Lo único que se me ocurrió fue ir en busca de mi madre. Yo sabía dónde estaba la casa de mi padrastro, así que decidí ir allá. Cuando llegué, vi a través de la ventana una vela encendida. Nadie se acuesta o sale dejando una vela

—Te puedes quedar aquí —me dijo mi madre—, pero si tu padrastro te ve cuando vuelva, se pondrá furioso y te pegará. Tienes que esconderte debajo de la cama y dormir ahí.

Así que me arrastré debajo de la cama bien pegado a la pared para que no se me viera, y mi madre sacudió la alfombrita para limpiarla un poco y me tapó con ella.

No podía dormirme, me daba miedo pensar en lo que podría ocurrir cuando mi padrastro volviera.

Después de un rato, sonó un golpe muy fuerte en la puerta y mi madre descorrió el cerrojo. Desde donde yo estaba lo único que pude ver fueron las piernas y los pies de mi padrastro entrando en la casa. Luego oí que besaba a mi madre.

—El tipo ese apareció por fin y me pagó el dinero que me debía —dijo mi padrastro—; así que mañana puedes ir a comprar las cosas que necesitas.

— ¡Ah, muy bien! —dijo mi madre.

Luego hablaron un poco sobre las cosas que iban a comprar para la casa.

—La vela se está acabando— dijo mi padrastro—, es hora de echarse a dormir.

Vi cómo sus pies se acercaban y se acercaban; la cama crujió cuando se sentó encima. Se quitó los zapatos y puso los pies descalzos sobre el suelo.

— ¿Dónde está la alfombrita? —preguntó.

—La he lavado, está fuera —contestó mi madre—. Aún no esta seca.

—Bueno, no importa —dijo mi padrastro, y los dos se acostaron.

Yo me dormí.

Por la mañana, mi madre me despertó muy temprano, antes de que se despertase mi padrastro. Salí arrastrándome de debajo de la cama sin decir nada y con todo cuidado para no hacer ningún ruido. Mi madre descorrió el cerrojo y yo caminé de puntillas hasta la puerta.

—Acuérdate —me dijo mi madre en un susurro—, ¡no debes volver aquí nunca más!

Cerró la puerta y yo me fui corriendo por la carretera hasta casa de mi abuela.

— ¿Dónde has estado? ¿De dónde vienes? —me preguntó la abuela.

—De casa de mi madre.

— ¿Y qué ha pasado? —quiso saber ella.

—Nada —le dije—, sólo que no puedo volver allí nunca más.

Y yo creía de verdad que nunca volvería; pero al llegar la noche mi abuela me agarró de la mano y me dijo:

—Ven conmigo. Y los dos fuimos hasta casa de mi madre.



La abuela llamó a la puerta, despacio, tres veces.

Mi madre abrió la puerta. Vimos a mi padrastro detrás de ella, sentado en la cama; se puso de pie en cuanto vio a la abuela.

—Hola, madre, ¿cómo estás? —dijo mi madre.

Ella y mi padrastro parecían muy nerviosos, pero la abuela estaba tan tranquila.

—Yo estoy bien, como siempre —dijo la abuela—, pero el chico necesita una cama, y a vosotros os toca conseguírsela.

Se dio la vuelta, me puso una mano en el hombro y nos fuimos.

Y me consiguieron una cama; a la semana siguiente, ellos mismos me la trajeron a casa de la abuela. Era de madera, estaba un poco coja porque las patas no eran igual de largas, pero mi tío Luis pidió prestada una sierra y me la arregló.

Después de eso yo sólo veía a mi madre algunas veces por casualidad en la calle. Ella me decía siempre:

—Hola, Juan, ¿cómo estás? —como si yo le importara algo.

Yo sólo le contestaba:

—Estoy bien, madre— y nada más.

Un día, cuando me la encontré, me di cuenta de que estaba esperando un niño, y unos pocos meses después el niño

nació. Así que tuve un medio hermano, claro que él ni siquiera se enteró de que yo existía.

Cuando le vi una vez jugando en un lado de la calle me entraron ganas de pegarle y tirarle al suelo y darle patadas, porque él tenía a mi madre y yo no la tenía; pero nunca le pegué. Era sólo un niño pequeño y yo sabía que él no tenía la culpa de nada.

Bueno, y de todas formas; mi vida no era tan mala. Jugaba al fútbol en la calle con mis primos y los otros chicos de la vecindad. Mi tío Rodolfo me enseñó a dar saltos mortales hacia adelante y hacia atrás y mi tío Miguel me dejaba algunas veces pintar con sus pinturas. Algunas pocas veces salía por las noches a pasear con mis tías como antes hacía con mi madre.

Y otra cosa que también hice fue ayudar a mi abuela a vender arroz con leche en el mercado. Aprendí a servirlo, a cobrarlo y a devolver el cambio, y también a vigilar que nadie se fuera sin pagar cuando la abuela estaba distraída.

Después que trabajé unos cuantos días, con la abuela ella me dijo que creía que ya estaba preparado para tener un negocio por mi cuenta. Me compró un equipo de limpiabotas y una banqueta para que se sentaran los clientes y me enseñó a lustrar zapatos. Entre los dos pensamos dónde me convendría instalarme para conseguir más trabajo, y decidimos que sería

junto a la Oficina de Turismo y la enorme foto de San Pablo que tenía cosas escritas debajo.

Los primeros días la abuela me vigilaba. Los zapatos de los dos primeros clientes los lustré muy bien, los del tercer cliente me quedaron un poco menos bien.

—Bueno, no importa —me dijo el hombre—, están bien así —y ya iba a pagarme.

Pero la abuela dijo:

—No, no están bien. Tiene que hacer un buen trabajo cada vez y todas las veces. Si no lo hace, no será capaz de ganarse la vida.

—Tiene usted razón —dijo el cliente.

Así que lustré sus zapatos hasta dejarlos perfectos.

—¿Serás capaz de hacerlo así siempre? —me preguntó la abuela.

Le dije que sí, y entonces ella se marchó otra vez al mercado a vender su arroz con leche.

Lustré muchísimos zapatos, y muy pronto ya me estaba ganando un dólar diario. Los hombres sólo ganan dos dólares al día, de modo que yo no lo estaba haciendo nada mal.

Mientras lustraba sus zapatos hablaba con mis clientes, les preguntaba que dónde vivían y lo que hacían, y si tenían hijos. Trabajar era divertido. Todo el dinero que ganaba se lo

entregaba a la abuela, y siempre que lo hacía ella me abrazaba sonriendo y me daba un beso y diez céntimos para mí.

Sólo había una cosa que, a veces, me hacía sentirme un poco triste, y era cuando veía que pasaban cerca de mí chicos que iban a la escuela. Yo me pasaba el día sentado entre el polvo, manchado de betún, y ellos iban limpios y bien peinados con sus lápices y sus cuadernos camino de sus clases.

Hay muchos chicos que no van a la escuela porque sus padres quieren que trabajen. La ley dice que todos los chicos tienen que ir a la escuela hasta que cumplan doce años; pero la verdad es que en la escuela no hay sitio para todos, así que nadie obliga a los chicos a ir.

La mayor parte de los chicos que trabajan lo hacen en el campo, en las plantaciones de cebollas, así que yo me sentía muy solo cuando veía pasar a los chicos que iban a la escuela.

Después de un tiempo, empecé a preguntarme por qué mi abuela no me habría mandado a mí a la escuela. Y se me ocurrió pensar en que si me quisiera de verdad me habría mandado a la escuela en vez de tenerme limpiando zapatos.

Quería pedirle que me dejara ir a la escuela, pero me daba miedo decírselo. Temía que me dijera que no. Porque entonces yo me daría cuenta de que no me quería por mí, sino porque estaba ganando dinero para ella.

¿Y si ella era como mi padre y mi madre y mi padrastro, que nunca se preocuparon por mí, y yo me daba cuenta de que no me quería y sólo estaba fingiéndolo?

Después acabé por decirme que mi abuela era buena; que ella no tenía la culpa de tener más necesidad de dinero que yo de escuela; al final decidí que no necesitaba la escuela para nada, que yo solo aprendería a leer.

Preguntaba a mis clientes qué letras eran las que aparecían en los letreros de los carteles; muy pronto ya pude leer: COCA-COLA, BANCO DE GUATEMALA, OFICINA DE TURISMO, y hasta lo que estaba escrito debajo de la foto de San Pablo.

Cuando se me acabaron los carteles de los alrededores, alguien me dio un periódico y los clientes me ayudaron.

Corté el periódico y siempre llevaba una página en el bolsillo de atrás de mi pantalón cuando iba a trabajar. Poco a poco empecé a ser capaz de leerlas casi todas. Cuando no estaba leyendo y estaba solo allí sentado esperando a los clientes me ponía a pensar en qué estarían haciendo los chicos en la escuela, y si mi abuela me querría de verdad, y era como si la vida se parase, porque todo eso era lo único en que podía pensar.

Y finalmente decidí que no tenía más remedio que hacerlo, quiero decir, preguntarle a mi abuela lo de ir a la escuela. Le pedí a un amigo mío, Roberto, un huérfano que vive

en la calle, que me guardase mi caja de limpiabotas, y me fui al mercado para hablar con la abuela.

Se quedó muy sorprendida cuando me vio porque creía que a aquella hora yo estaba trabajando.

—¿Qué pasa, Juan? —me preguntó.

Y yo le dije:

—Abuela, quiero ir a la escuela.

—¿A la escuela? —me dijo, tan asombrada como si yo le hubiera dicho que quería irme a Marte—. No puedes ir.

—¡Sí que puedo! —dije yo—. Todo lo que tienes que hacer es llevarme.

Yo había pensado que si ella me decía que no, yo lo aceptaría, pero no lo hice.

—Eres muy pequeño —me dijo—, sólo tienes cinco años.

—Abuela, no tengo cinco, ¡tengo siete!

Éramos tantos los que vivíamos con ella, que había perdido la cuenta de los años que yo tenía.

—¿Que tienes siete? ¿Y por qué no me lo has dicho antes? Sois muchos y no puedo acordarme de la edad que tiene cada uno; debiste habérmelo recordado en su momento. ¿Y cuánto tiempo hace que tienes siete años?

Y me lo preguntó como si sospechase que yo le había jugado una mala pasada cumpliendo siete años.

—Seis meses —le dije.



— ¡Y has dejado pasar todo ese tiempo sin decirme nada!

—Era tan importante para mí que no podía hablarte de ello.

— ¡Justamente porque es importante para ti es por lo que deberías haberme hablado de ello! —dijo la abuela—. Tienes que luchar por tus cosas, y no importa si pierdes. Lo que importa de veras es que no dejes nunca de batallar por conseguir lo que de verdad quieres. Desde luego —continuó—, hablo de cosas importantes, no de algo como agua caliente o electricidad. Bueno, y si es verdad que ya tienes siete años, debes ir a la escuela. Tendrías que haber estado yendo desde hace ya mucho tiempo.

A la mañana siguiente, cuando me vestí, no me puse mi ropa de limpiabotas, sino mi ropa más limpia, y, antes de que empezase la escuela, la abuela y yo fuimos a ver a la maestra de primero, doña Irene.

—Quiero entrar en la escuela —le dije.

— ¿Cuántos años tienes? —me preguntó.

—Siete y medio.

—Pues sí, ya tienes la edad, pero no puedes empezar ahora. Entrarás el próximo curso —dijo doña Irene.

Me despidió con una sonrisa y se puso a mirar unos papeles que tenía sobre la mesa.

Mi abuela no se movió.

—Tiene grandes deseos de entrar en la escuela —dijo.

Doña Irene levantó los ojos educadamente y la miró como para reprocharle que no se hubiese enterado de lo que había dicho y que no nos hubiéramos retirado ya.

—Tiene un retraso de tres meses. Los otros chicos están ya estudiando aritmética.

— ¡Mi nieto sabe aritmética, ha trabajado conmigo en el mercado!

—Los otros ya empiezan a leer un poco —dijo doña Irene—. Este chico nunca podrá alcanzarlos.

—Está preparado para entrar en la escuela, les alcanzará —afirmó mi abuela.

Doña Irene estaba seria y miraba a mi abuela fijamente, como para hacerle comprender que era ella y no mi abuela la que mandaba en la escuela.

—No —dijo doña Irene.

— ¡Yo sé leer! —dije.

Saqué una página de periódico de mi bolsillo de atrás y empecé a leer en voz alta.

Doña Irene me miró muy sorprendida

—Bueno, en ese caso... —dijo.

Así que me admitieron en primero. Iba a la escuela desde las ocho de la mañana hasta las dos de la tarde. Después limpiaba zapatos.

Tenía dinero para comprar libros y cuadernos y todo lo demás que necesitaba, porque la abuela había guardado para mí, en su caja de hierro, todo lo que había ganado como limpiabotas.

Al cabo de dos meses, doña Irene me dio una nota para que se la llevase a la abuela. Se la enseñé después de la cena y ella le pidió a mi tía Tina que se la leyese, aunque yo le había dicho que yo podría leérsela.

—No, Juan —me dijo la abuela—, habla de ti, así que no eres tú el que debe leerla.

La nota decía que los maestros querían, si a la abuela le parecía bien, pasarme a segundo. Doña Irene decía que nunca habían tenido un alumno como yo, que hubiera aprendido a leer solo antes de empezar a ir a la escuela. Decía que sería una tragedia que un alumno como yo tuviera que dejar los estudios, y que si en algún momento mi abuela no pudiera seguir mandándome a la escuela, los maestros me costearían los estudios.

Cuando mi tía Tina dejó de leer me miró como si antes no me hubiera visto bien en su vida y como si quisiera descubrir ahora qué era lo que yo tenía de especial y no pudiera verlo, así que se rindió.

—Bueno, pues en hora buena—dijo.

Pensé que la abuela también me iba a felicitar, pero lo que hizo fue echarse a llorar y abrazarme. Y dijo:

—Cuando yo tenía siete años, los maestros iban de casa en casa para apuntar a los niños en la escuela, pero al llegar a mi casa no me vieron porque mis padres me habían escondido en la leñera. Yo miraba por entre las rendijas de la madera y escuchaba. Mis padres dijeron a los maestros que no tenían ningún hijo en edad escolar, ninguno. Lo hicieron porque temían que si yo iba a la escuela no aprendería a trabajar. Lo hicieron por mi bien, y yo no me quejé nunca, aunque siempre he sabido que fue mi error.

Se secó los ojos y me aseguró que me ayudaría en mis estudios, incluso si yo llegaba a ir a la Universidad de la capital. Mientras ella viviese, me ayudaría, siempre que yo hiciera todo lo posible por mi parte.

Me miró como si yo ya fuera un hombre y me dijo que quizá a fuerza de estudiar llegaría yo algún día a descubrir por qué algunas personas eran pobres y otras ricas, y por qué algunos países eran ricos y otros pobres, porque ella había pensado mucho en ello y nunca había conseguido comprenderlo.

Me sentí muy orgulloso, pero también algo asustado, porque la verdad era que había llegado casi por casualidad a

aprender a leer yo solo, pero eso no significaba que yo fuera tan listo.

Le dije a la abuela:

—A lo mejor no soy siempre capaz de hacer algo fuera de lo corriente.

—No tienes que hacer siempre cosas fuera de lo corriente; lo que tienes que hacer es hacerlo todo de la mejor manera que puedas, eso es todo.

Estaba satisfecho de mí mismo, pero no estaba seguro de si me iba a gustar hacerlo todo siempre de la mejor manera posible. Se me ocurrió pensar que aquello podía llegar a ser bastante fastidioso. Si la gente empezaba a esperar demasiado de mí, iba yo a tener que trabajar más y más cada vez.

—Creo que me pides más que doña Irene y los otros maestros. Ellos no esperan tanto de mí —le dije.

La abuela me miró muy seria.

—Ellos no te quieren tanto como yo.

Luego añadió:

—Ven, vamos a dar un paseo.

Se puso su mejor rebozo y nos fuimos juntos a la calle. Ella caminaba como lo hace siempre, más alta y más derecha que nadie, y yo iba a su lado con mi brazo alrededor de su cintura.

Fuimos hasta la Oficina de Turismo. Allí nos paramos delante de la foto de San Pablo donde se veían las casas de nuestro pueblo, unas rosas, otras azul turquesa y algunas verde pálido, y detrás de ellas el lago azul y los volcanes y los escarpados montes.

La abuela miró lo que estaba escrito debajo de la fotografía, luego lo tocó con su mano.

—¿Qué pone aquí? —preguntó.

Se lo leí:

***El Lugar Más Bonito del Mundo.***

La abuela pareció sorprenderse.

Y yo empecé a pensar si de verdad San Pablo sería el lugar más bonito del mundo. No estaba seguro de si la abuela habría estado en algún otro lugar, pero aun así, pensé que ella sabría si lo era.

—Abuela, ¿lo es? —pregunté.

—¿Es qué?

—¿Es San Pablo el lugar más bonito del mundo?

La abuela me miró pensativa:

—El lugar más bonito del mundo puede ser cualquiera —me respondió.

—¿Cualquiera? —repetí.

—Cualquiera en el que puedas llevar la cabeza alta y en el que te puedas mostrar orgulloso de ti mismo.

—Sí —asentí.

Pero me quedé pensando que allí donde hay alguien a quien se quiere muchísimo y donde hay alguien que nos quiere de veras, ése sí que es el lugar más bonito del mundo.

Fuente: Cameron y Rozarena (1996), última p.25.



## Anexo 2

## Ficha de la primera opinión

## EL LUGAR MÁS BONITO DEL MUNDO

de Ann Camero

Dirección: AMILCAR GIRARD

MONTAJE 1: Martes 28 de agosto del 2018.

Excelente presentación! Las 2 actrices personificaron bastante bien los 5 personajes, que es algo muy interesante como transmitieron las emociones de cada personaje y dejando el hilo conductor de la historia bastante claro. En la parte de la escuela se sintió un poco más largo, pero no perdieron la esencia de la historia. Buena dirección, las actrices que escogiste estuvieron bien que siguen mejorando sus capacidades.

MONTAJE 2: Miércoles 29 de agosto del 2018.

Al compararlo con la presentación anterior, sí se diferenció la calidad de los actos. A esto le falta más dirección, más ~~af~~ facilidad de actuación, entre otros. Lo llamo afectó para escuchar bien. Utilizar más elementos para entretener, pero sí falta afinar a los actores.

Pero estuvo bien porque mantuvieron la emoción y actitud positiva, esforzándose bastante por transmitir los mensajes y emociones.

## COMPARACIÓN:

- Se vio diferencia entre los actos. Uno tiene estudio, otro no. - la dirección y actuación fue buena pero en el segundo montaje muy marcado. - los elementos fueron buenos para los dos tipos de actores.

Nombre: Ruby Girard



**Anexo 3***Ficha de la segunda opinión***EL LUGAR MÁS BONITO DEL MUNDO**

de Ann Carnero

Dirección: AMILCAR GIRARD

**MONTAJE 1:** Martes 28 de agosto del 2018.

Muy original el montaje porque con un solo elemento las actrices lograron que como público, imagináramos objetos, personas, lugares. Esta versión fue muy conmovedora. Las actrices tuvieron profesionalismo para expresarse y para personificar sus papeles, con pocos recursos, como una olla y sus voces y movimientos. Jugaron hasta con las voces, movimientos y luces, pero tanto, con la imaginación. La ubicación de las luces fue muy buena, así como la del escenario, muy original.

**MONTAJE 2:** Miércoles 29 de agosto del 2018.

Siempre usaron pocos elementos, pero fueron más que el montaje anterior. Los actores hicieron uso de todos sus recursos y lograron personificar la personalidad y el aspecto físico de las personas guatemaltecas. Hicieron un buen esfuerzo en presentar danzas, así como objetos dentro de la obra. Faltó más práctica en el manejo de la voz, aunque tuvieron una muy buena actitud a pesar de la lluvia y las improvisaciones.

**COMPARACIÓN:**

Se vio más naturalidad y práctica en el 1º grupo. Los 1ºs no necesitaban tantos elementos para expresarse y darse a entender; cantaron y bailaron. El 2º fue más sobreactuado, pero lograron contar bien la historia.

Nombre: Diana Girard

## Anexo 4

## Ficha de la tercera opinión

## EL LUGAR MÁS BONITO DEL MUNDO

de Ann Canero

Dirección: AMILCAR GIRARD

## MONTAJE 1: Martes 28 de agosto del 2018.

La representación de la obra estuvo a cargo de Andrea Hernandez y Jane Macario. En escena aparecieron diez personajes, cuya representación fue repartida entre las dos actrices. Como escenografía únicamente se utilizó un Cazo Colla a la que se le dio función según lo requiriera la situación. En el vestuario, únicamente se utilizó un color neutral, característico del teatro en Guatemala, el "Negro". El maquillaje se limitó a un delineado en los ojos y cejas recogido en un chongo. Las imágenes proyectadas al público en el transcurso de la obra fueron meramente trabajo actoral unido al texto pronunciado, por lo que puede decirse que la obra siguió la línea de la técnica de Grotowsky.

## MONTAJE 2: Miércoles 29 de agosto del 2018.

En este montaje, la representación estuvo a cargo de tres actrices y dos actores, todos ellos sin formación académica teatral previa. Sin embargo, la historia mantuvo su esencia y estructura. Se hizo uso de más utilería para apoyar a los actores y se musicalizó la obra. Entonces, aunque la forma fue distinta, el resultado fue el mismo.

## COMPARACIÓN:

La forma y estética de los dos montajes fueron totalmente distintos, sin embargo, el contenido fue el mismo y ambos transcurrieron de forma clara y concisa.

Nombre: Daniel Isaac Quij

**Anexo 5***Ficha de la cuarta opinión***EL LUGAR MÁS BONITO DEL MUNDO**

de Ann Carmo

Dirección: AMILCAR GIRARD

**MONTAJE 1:** Martes 28 de agosto del 2018.

En este montaje las actrices  
 Se aprecia la versatilidad de las  
 dos en interpretar todos los personajes

**MONTAJE 2:** Miércoles 29 de agosto del 2018.

En esta obra se aprecia mejor  
 el personaje por haber uno para cada  
 papel. Es más fácil entenderla pero  
 no hay que emplear mucho la  
 imaginación

**COMPARACIÓN:**

Las dos obras me gustaron lograron  
 llegar al público y a mi criterio fue  
 muy interesante al haber utilizado dos  
 técnicas diferentes

Nombre:

Jaime Marcía.

**Anexo 6***Ficha de la quinta opinión***EL LUGAR MÁS BONITO DEL MUNDO**

de Ann Cameron

Dirección: AMILCAR GIRARD

**MONTAJE 1:** Martes 28 de agosto del 2018.

Las 2 actrices lograron interpretar  
los 5 personajes y se dieron a  
entender.

**MONTAJE 2:** Miércoles 29 de agosto del 2018.

Fue más fácil la interpretación  
porque cada actor tenía su  
personaje

**COMPARACIÓN:**

A pesar de ser la misma obra, se  
dieron a entender los dos elencos.

Nombre: Carlos Marcía