





La cultura del posdrama en Ecuador y España: Desarrollo metodológico y estudio comparado

Postdrama culture in Ecuador and Spain: Methodological framework and comparative study

 Dr. Miguel-Ángel Orosa-Roldán es Profesor Agregado III de la Escuela de Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en Ibarra (Ecuador) (maorosa1@pucesi.edu.ec) (<http://orcid.org/0000-0002-8452-3372>)

 Dr. Paulo-Carlos López-López es Profesor Titular de la Escuela de Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en Ibarra (Ecuador) (pclopez@pucesi.edu.ec) (<http://orcid.org/0000-0002-8101-7976>)

RESUMEN

El presente trabajo parte de la teoría constructivista neo-funcionalista como aquella que permite entender que los procesos de diálogo y participación social son los que construyen cultura, asumiendo una visión dinámica y cívica de la misma, en contraposición a las visiones orgánicas y mucho más conservadoras. El objetivo principal es el de crear un panel de análisis de obras teatrales desde el punto de vista del drama (sentido) y del posdrama (sinsentido), introduciendo de forma transversal conceptos tales como identidad, interculturalidad y participación. El objetivo secundario, y como forma de validación de los paneles, es el de analizar de forma comparada las similitudes y diferencias de dos tipos de manifestaciones del post-teatro en lengua española, Europa y el teatro andino, particularmente en Ecuador. La investigación, con un marcado carácter descriptivo y con una visión cualitativa, ha utilizado el método analítico-sintético para abordar un total de siete obras con un modelo de análisis dramático y posdramático. Como resultado, se ve validada la utilidad de dichos paneles desarrollados para realizar este tipo de estudio sobre los elementos del orden y el caos, a la vez que para comprender la participación interna y externa. Como conclusión general, se observa que las obras ecuatorianas actuales responden a una cultura del posdrama que hace uso de elementos de la etapa dramática unitaria y de factores diferenciales de carácter indígena.

ABSTRACT

This paper is based on a neo-functional constructivist theory, allowing us to understand that dialogue processes and social participation build culture with a dynamic and civic vision, as opposed to organic and more conservative visions. The main objective is to create a panel analysis of plays, from the point of view of drama (sense) and post-drama (nonsense), introducing cross-cutting concepts such as identity, interculturality and participation. The second objective, as a way to validate these panels, is to comparatively analyze the similarities and differences of two types of post-theater expressions in the Spanish language, European and Andean theater, particularly in Ecuador. This descriptive and qualitative research applies the analytical-synthetic method to approach the study of seven plays, with a dramatic and postdramatic model. As a result, the usefulness of the panels developed for this study on the elements of order and chaos is validated, as well as the ability to understand internal and external participation. As a general conclusion, it is observed that current Ecuadorian plays respond to a post-drama culture that uses elements of the single dramatic stage and distinctive indigenous factors.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

Artivismo, participación, drama, posdrama, cultura andina, post-teatro, identidad, cultura indígena.
Artivism, participation, drama, postdrama, Andean culture, post-theater, identity, indigenous culture.



1. Introducción y estado de la cuestión

1.1. Industria cultural, cultura popular y cultura de masas

El desarrollo de las tecnologías de la información y del conocimiento ha modificado el concepto básico sobre el que se desarrollan las manifestaciones artísticas y culturales, permitiendo una presencia más poderosa de la ciudadanía en los procesos de creación. Esta fase participativa se sustenta en un concepto de cultura clásico (Ruano-López, 2006) en el cual cuentan de manera esencial las artes y las propias obras de creación (Williams, 1994). En la cosmovisión andina sobre la ancestralidad cultural, muy presente en Ecuador, cada manifestación artística es solo una forma a través de la cual podemos abrirnos a la realidad de la vida o a la ilusión de la vida (Oviedo-Freire, 2013), es decir, una forma de «Vivir mejor – Buen Vivir» o una vida para un «Convivir armonioso» («Sumakawsay-Vitalismo»).

Para la existencia de una verdadera cultura popular y en contraposición al paradigma estructural-funcional (de carácter conservador), es necesario asumir un segundo y más seguro paradigma, el llamado constructivista neo-funcionalista (Donati, 1995), que, en contraposición a la visión orgánica, asume un carácter cívico y participativo, es decir, una posición progresista. Sería a través de esta discusión donde emerge el concepto de democracia cultural en un contexto latinoamericano de un «modernismo exuberante con una modernización deficiente» (García-Canclini, 1989: 65), entendida como un lugar en donde la pluralidad puede convivir de una forma natural a través de sus distintas manifestaciones. Es por ello por lo que esta democracia cultural en su sentido más amplio se aleja de la contemplación para abrir espacios de participación (Salazar-Peralta, 2006). Ante la visión de que la realidad se transmite y se descubre, este concepto asume una posición de construcción, en tanto que los procesos de diálogo y participación de una sociedad, debidamente transmitidos, construyen cultura de forma permanente, permitiendo la introducción de grandes contingentes ciudadanos en los procesos creativos.

Una explicación de esta confrontación de paradigmas la describe la Escuela de Frankfurt, que tiene a Adorno y a Horkheimer como máximos referentes. Estos autores ponen de manifiesto cómo, hablando de la depredación de la cultura en el capitalismo avanzado, la creación de todo tipo de obra artística está caracterizada por tres elementos: por una parte, la degradación de los lenguajes, de la calidad y de la potencialidad emancipadora; en segundo término, por la imposibilidad de la participación de las clases populares al construirse sobre una base elitista y oligárquica; y en tercer lugar, por el mundo que avanza hacia una barbarie estética (Briceño-Liñares, 2010) y, de esta manera, la industria cultural sería un sector «armonizado en sí mismo y todos entre ellos» (Horkheimer & Adorno, 1998: 165). El ciudadano, lejos de poder asumir un rol protagónico, solo tiene una forma de relacionarse con la misma: en calidad de consumidor.

¿Qué elementos en común existen entre la Teoría Crítica expuesta por la Escuela de Frankfurt, su modelo de industria cultural, y el papel del individuo y la visión cultural de la posmodernidad? Ambas corrientes defienden una visión de carácter multiforme, el derecho de las personas a conformar sus propios relatos y a vivir de forma amplia el arte y el activismo de todo tipo, con una crítica muy profunda a la modernidad. Por el lado contrario, la principal diferencia, además de su visión temporal, tiene que ver con el propio sujeto: para la perspectiva posmoderna la creación y el arte tienen que estar centrados en el individuo; para los marxistas, el activismo social y la creación popular están orientados hacia la colectividad con un horizonte de emancipación (Seoane & Javier, 2000). En resumen, convergen en la crítica de la reducción de lo bello en el arte a lo adecuado: o sirve o no sirve en función de lo que dicta la industria cultural. Por otra parte, desde el punto de vista del llamado capital cultural (Ríos-Burga, 2016) de Pierre Bourdieu (con una visión, precisamente, constructivista), la propia configuración de la posmodernidad deshecha cualquier forma de acumulación de cultura de clase porque exige un orden que de base rechaza.

1.2. Cultura «glocal» y artivismo

En la actualidad, la construcción de una identidad cultural ya no se realiza a partir de los parámetros delimitados por el Estado-nación. De esta forma, los conceptos de aculturación, interculturalidad o transculturalidad se dan por superados por el llamado concepto de hibridación (García-Canclini, 2003), que en síntesis se entiende como una «fusión de elementos culturales en situación de contacto multicultural, una praxis sintetizadora (...) que crea un nuevo sentido y una nueva colectividad subcultural a partir de la transgresión» (Steingress, 2002). De esta forma, la cultura combinaría elementos que vienen de lo local y de lo global («glocal»), formando la desterritorialización de la cultura contemporánea (Power, 2003). Esta posición, no obstante, asume la lógica globalizadora como única posible, contexto en el que existe colisión entre las culturas populares y también la global, haciendo disminuir la relación entre la identidad y la cultura, ajustada al llamado modelo moderno. En el ámbito de América Latina, esta

modernidad y su creación estuvo ligada al concepto de Nación en su sentido más clásico, para pasar en los sesenta a la idea del desarrollo (Martin-Barbero, 1984) y en la actualidad a coexistir con la posmodernidad y sus representaciones.

Así, el concepto de cultura «glocal» se asume como la mejor expresión de una cultura comprometida. El concepto de «glocalización» (Siles-González, 2010) parte de la capacidad de pensar en función de los mecanismos e instrumentos de la cultura de masas a través de una mirada de la cultura popular. Si bien desde la perspectiva del paradigma cultural latinoamericano de la comunicación para el desarrollo (Salazar-Martínez, Portal-Moreno, & Fonseca-Valido, 2016) se dinamita la relación preconcebida entre popular y antisistema, así como la barrera entre cultura popular y de masas (Pereira, Bonilla, & Benavides, 1998), permitiendo procesos de hibridación y la introducción de reivindicaciones como el género, los derechos humanos o el indigenismo; es decir, existen las condiciones objetivas para el desarrollo de una verdadera democracia cultural que permita el activismo a través de la creación.

En esta situación de manifestaciones de carácter popular, y también en el ámbito de la creación (pos)teatral, el activismo, o el arte de carácter activista, es una mezcla o un híbrido del mundo del arte y también de la reivindicación política (Felshin, 1995). Una potencia que aplica unos «criterios de participación e involucramiento que desmienten la distancia entre creador y creación o entre público y acción» (Proaño-Gómez, 2017: 3). No solo se limita a la propia puesta en escena, sino que impregna de sus visiones teóricas e incluso estéticas con el objetivo de resignificar el espacio público (Delgado, 2013) en una perspectiva «pospolítica». Un ejemplo de ello lo utiliza el movimiento indígena para reclamar la visualización de su cosmovisión andina. A nivel estratégico, la apropiación de los medios, de las propias tecnologías y de ciertas herramientas se sitúan como elementos esenciales del activismo cultural y de conformación de redes de solidaridad incluso a nivel transnacional en sus más diversas manifestaciones (Salazar, 2002).

De esta forma, a través de un nuevo modelo de alfabetización ciudadana, se configura un arte y comunicación con voluntad de impacto, un activismo social comprometido que se reproduce en el ámbito del cine, del teatro, la literatura u otro tipo de expresiones artísticas, estandarizadas o espontáneas, dentro del espacio público. Esta forma de arte rompe con los modelos clásicos al, precisamente, dinamitar los moldes del orden y promover una cultura del caos. Así, la belleza se subordinaría a la propia reivindicación política (Colombres, 2005), en donde lo estético y sus técnicas se convierten figurativamente en meros instrumentos y no en un fin en sí mismo. El ciudadano es protagonista en el relato y a la vez partícipe de su creación, al verse representado en las situaciones de riesgo e injusticia social representada (Ortega-Centella, 2015).

2. Materiales y métodos

2.1. Justificación, objetivos y metodología

El presente trabajo, de paradigma cualitativo, tiene como objeto de estudio la organización posdramática, el pos-teatro, y su relevante manifestación en las obras «Gólgota Picnic», (2011) y «Muerte y reencarnación en un cowboy» (2009), de Rodrigo García; «Eldorado», de Marius Von Mayenburg (2014); «Barrio Caleidoscopio», de Carlos

El texto promueve el desarrollo del paradigma constructivista neo-funcionalista aplicado a la cultura, dentro de las Ciencias Sociales y Humanas, para incorporarlo al análisis del drama y del posdrama en el ámbito del (pos)teatro, creando un nuevo instrumento para recolectar e interpretar datos. Este se concreta en dos paneles que se aplican a determinadas obras teatrales españolas y ecuatorianas introduciendo de forma transversal conceptos tales como identidad y participación, propios de una nueva cultural global y comprometida.

Gallegos (2010): «Cucarachas», de Virgilio Valero y Cristian Cortez Galaecio (2014); «La fanesca», de la compañía Malayerba (1984) y «La flor de la Chukirawa» (2007), de Patricio Vallejo Aristizábal.

Esta selección se justifica por el interés que la comparación suscita dentro del posteatro en lengua española, en lo referente a sus creaciones en Ecuador, territorio andino, por una parte, o aquellas otras engendradas en España, más próxima culturalmente a Europa, por otra. Comparación a la que se une una obra de origen alemán, «Eldorado», por el marcado marchamo social de esta última que es también tópico de las piezas andinas que en esta lista se proponen. Se trata, por tanto, de ver cómo una y otra, la inspiración de Europa y la de Ecuador, española y andina para ser precisos, abordan diversas temáticas cruciales y determinantes y con qué actitudes estéticas y arquitectónicas.

Para ello, además de la pertinente revisión bibliográfica, se utilizará el método analítico-sintético: en primer lugar, existe una descomposición de las obras en varias de sus partes; posteriormente se sintetizan las características comunes, al igual que las divergencias, para poder extraer conclusiones. La presente investigación asume un carácter descriptivo, puesto que estudia un objeto concreto a través del desarrollo de dos modelos de análisis para señalar las características existentes.

En cumplimiento con los criterios de justificación de un trabajo investigativo, el presente artículo es relevante socialmente por analizar un ámbito determinante para las industrias culturales; tiene valor teórico, por trabajar con varios paradigmas de las Ciencias Sociales e incorporarlos a la concepción del drama y del posdrama; finalmente, es útil metodológicamente, porque crea un nuevo instrumento para recolectar datos, en este caso, para el análisis de obras (pos)teatrales. En congruencia con este último punto, el objetivo principal es el de crear un panel de análisis de obras teatrales desde el punto de vista del drama (sentido) y del posdrama (sinsentido), introduciendo de forma transversal conceptos como identidad y participación. El objetivo secundario es el de analizar de forma comparada las similitudes y diferencias de dos tipos de manifestaciones del posteatro en lengua española.

2.2. Análisis de contenido y ficha de observación

La técnica utilizada fue el análisis de contenido a través de la aplicación de dos modelos metodológicos: dramático y posdramático. El primero es el propio de toda la tradición occidental (la búsqueda de sentido) y llega hasta 1970; el posdramático, desde 1970 a nuestros días, parte de las ideas de yuxtaposición y parataxis, el «sinsentido» del sentido. El desarrollo de los paneles se ha realizado a través del diálogo con pares en el periodo 2015-17 en el seno del Grupo de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Estos dos modelos pertenecen al ámbito analítico del teatro y también del posteatro, al mundo del drama (Orosa, 2012) y al universo contemporáneo del posdrama (Orosa, 2017; 2018). Son cinco los segmentos en los que se divide el modelo dramático, a saber: herramientas propias de la trama, de la organización dramática, de la tensión del drama, factores narrativos que se insertan en la construcción dramática y, por último, la dimensión técnico-formal. Alrededor de estas herramientas se encuentra la identidad dramática más propia de Occidente en cuanto inspiración conceptual, la llamada cultura «glo-

Indicador	Componente	Categoría
1	Trama: giros dramáticos. Son puntos de giro en la historia. Proyecciones sentimentales: emociones. Selección de los hechos del argumento: no toda la vida o leyendas del héroe, sino solo los acontecimientos necesarios para contar el tema de la obra.	Argumento
2	Organización dramática.	Externa: bloques o actos. Media: temas, movimientos (exposición, conflicto, resolución). Unidad de acción (un protagonista que busca un objetivo).
3	Tensión dramática.	Conflicto o confrontación (obstáculos que separan al protagonista de su objetivo). Activación: personajes, discurso intelectual (temas de fondo en la obra), discurso estilístico (prosodia), discurso espectacular (el espectáculo o aparatos en escena), música. Discurso estilístico: ritmo, fonética, énfasis o isotopías, tono de voz, imágenes o ideas de apoyo, agón.
4	Organización narrativa dentro del drama: existente o inexistente. Tipo de organización narrativa.	Edificios u organizaciones narrativas incursos en el ámbito del drama (disposiciones propias de la "novela" que aparecen dentro del drama).

cal». No se trata de un modelo identitario estático, cerrado, sino de una serie de utensilios técnicos, modelo abierto, cuya sola presencia determina la identidad y esencia (participativa, resultado de una cultura popular de siglos) del modelo clásico. Por otra parte, el panel de análisis posdramático contiene aquellos patrones que se observan en el ámbito de las intuiciones e irracionalidad del caos, tan propio de nuestra época y fruto de la inspiración y mentalidad del momento.

A la hora de construir la trama (panel de análisis dramático), por ejemplo, nuestra propia identidad conceptual y emocional dramática hace de los giros o nudos, las proyecciones sentimentales o de la organización o selección de los hechos que de ella forman parte, elementos constantes. La selección de los hechos hace referencia a aquellos acontecimientos que el autor elige para contar la historia y que en esta se produzca el efecto por él deseado. Es bien sabido que los giros dramáticos son puntos de giro en la trama de la obra que lanzan la historia hacia delante. De igual manera, la acción dramática en términos de unidad (un protagonista en busca de un objetivo), los contextos de exposición, conflicto y resolución o la externa división en actos son variables más o menos definitivas en el ámbito de la organización dramática. La tensión dramática, a continuación, se asienta en esta etapa (y aún en nuestros días) sobre las dos columnas de la atención o interés que afecta al espectador, el conflicto y, por otra parte, la activación, esto es: personajes, discurso estilístico, discurso intelectual o, también, discurso del espectáculo y la música.

Las construcciones narrativas, y sus disposiciones organizativas, en cuarto lugar, forman parte asimismo de las arquitecturas del drama y también del posdrama (en este último de forma intensiva). Se refiere a aquellas disposiciones que han venido a organizar narrativamente la novela a lo largo de la historia y, también, las organizaciones de nuestros días. Y, por último, las arquitecturas formales o técnicas, que son las más abstractas de esta etapa de la tradición dramática (Orosa, 2012). El uso de estas herramientas conforma la existencia de esa identidad, un sentido conceptual que huye del caos, el Espacio Dramático Común Occidental. Es el orden de Occidente en busca de sentido dramático.

En los últimos treinta años del siglo XX y hasta nuestros días, esta concepción dramática se halla presente en las obras contemporáneas tan solo en cierta medida. El uso de algunas variables de este modelo (dramático) confiere orden a las obras del posdrama –allí donde lo haya– en un universo dominado por la yuxtaposición de marchamo constructivo o la parataxis (Orosa, 2017), como algunos denominan a este tipo arquitectónico ausente de sentido. Allí donde las herramientas del drama, en las cinco dimensiones que antes se señalaban, tendían a confluir hacia un proceso de composición o unidad orgánica, en la hora del posdrama, actualmente, esas herramientas compositivas y constructivas

solo se usan en cierta medida, usualmente mínima, para dar paso a unas manifestaciones no unívocas ni explícitas dominadas por el imaginario personal del autor o del público (también director/es). Estas se expresan en clave de dispersión expresiva, con disciplinas o signos centrífugos para los que la palabra (sin)sentido es solo un conglomerado de imá-

Tabla 2. Panel de análisis posdramático

Indicador	Componente	Categoría
1	Tiempo	Ausencia de tiempos cronológicos o lineales. Fragmentación temporal, de personajes, de arquitecturas. Tiempo kairós o de presente. Despreocupación o controversia sobre el concepto de "realidad". Puestas en condicional o acudir a futuribles.
2	Tema y texto	Autarquía textual (se niega el predominio del texto). Visualidad y multidisciplinariedad del espectáculo además del texto. Fragmentación temática o de acciones "dramáticas" en escena. Yuxtaposición de ideas frente a unidad orgánica. Irracionalidad aparente, autorreferencialidad. Collage. Multiplicidad y multiperspectivismo. Repetición de lo contrario de lo que parecía antes.
3	Personajes	Constitución de personajes tiende a la fragmentación o marionetas en manos del autor.
4	Escenas	Incoherencia de las disciplinas y acontecimientos y horizontalidad no jerárquica de temas o discursos. Comunicación sensorial con el espectador. Relaciones entre texto y escena no autárquicas ni interpretativas. Reiteraciones de escenas. Microescenas. Rutinas diarias y ausencia de macrorrelatos.
5	Diálogos y lenguaje	Organizaciones y disposiciones no lógicas. Se cuestiona la verdad y la exclusividad de la palabra. No a la lógica causal.
6	Participación y resultado	Comunicación sensitiva y emocional con el espectador Reflexión sobre el mundo.

genes, sonidos, textos, pantallas –tantas veces contradictorios–, a los que ocasionalmente pudieran añadirse elementos propios de la tradición occidental en busca de un tiempo perdido, de un cierto orden.

La identidad arquitectónica del posdrama radica y trae su origen de su cronotopo, ese lugar y tiempo desde el que se contempla la acción y desde el que se narra el proceso, que es una lente de raíz contemplativa y metasensible. El panel de análisis posdramático refleja algunas de las variables o patrones de ese modelo abierto que es el posdrama, a saber: la no causalidad de la acción, ausencia de jerarquías de cualquier tipo, la desaparición de elementos o signos autárquicos en la obra de arte –como el texto, por ejemplo–, la confrontación de las disciplinas en la escena –ausencia de armonía–, la autorreferencialidad, las microescenas en detrimento de los macrorrelatos, el collage de diversas escenas y otros tantos que pueden observarse arriba. Para acabar, y desde el punto de vista metodológico, el factor diferencial Ecuador/España ha de residir en si la nota andina es capital a la hora de diferenciar el posteatro de ambas culturas y cuáles son las variables esenciales de esta espiritualidad andina. Véase en este sentido Trentini (2013), Oviedo Freire (2013), Lajo y Ñan (2005) y De-la-Torre y Peralta (2004): en primer lugar, el concepto de «ayllu» (familia), que no incluye solo a los seres humanos sino también a todos los elementos naturales vivos. Otro principio es el de reciprocidad, los amigos y familiares comparten el trabajo en cada actividad productiva sin que esté previsto el uso del dinero (minga). Y, en tercer lugar, el concepto andino de desarrollo y calidad de vida. En este sentido, la acumulación de riqueza para el futuro tiene muy poca importancia frente a la posibilidad de vivir una buena vida en el presente («Sumak Kawsai»).

3. Resultados

Desde el punto de vista estético-arquitectónico y temático se establecen comparaciones y análisis entre las obras referenciadas para observar la presencia de elementos identitarios procedentes de la tradición dramática en lengua española, del mundo del posdrama y de la participación y la cultura global/cultura comprometida en estos trabajos artísticos.

En primer lugar, se pone de relieve una variable: la existencia de textos escritos en estas obras dentro del mundo de la tradición del drama. Las dimensiones de los textos europeos son de una mayor longitud que la de los correspondientes andinos, pero aun así hay que hacer notar que todas estas obras se basan en textos, lo que, en España, o en Europa, puede parecer algo bastante normal (cultura popular), dada la fuerza e intensidad de la escritura, pero no tanto en Ecuador o en otros países andinos, donde la cultura local no es tanto una ilustración escrita, al menos en tanta medida, cuanto una civilización visual. De hecho, la longitud de los textos ecuatorianos, en general, es significativamente menor a la de los europeos. Se considera que este factor sería y es importante a la hora de introducir orden, sentido, cierta jerarquía y composición en la producción del posteatro. No se quiere decir con esto, necesariamente, que en ambas culturas exista una autarquía textual, puesto que en este caso se estaría hablando de drama y no de posdrama; pero sí que la mera existencia de un texto nos sitúa en una actitud un tanto conservadora dentro del posdrama y, a la vez, también contribuye (la existencia de un texto) a establecer una pizca de orden o sentido en el ámbito de la creación artística.

Por lo que se refiere a la disposición de la trama y sus herramientas canónicas, esto es, las usadas de forma habitual y con carácter constructivo en Occidente (orden, composición), se observa que todas estas obras pretenden decir algo; la melodía, la existencia de un tema argumental suena a sentido, a orden, a logos propio del tronco común dramático en lengua española (del que participan ambas culturas). En la obra de «Gólgota Picnic», por ejemplo, o «Muerte y reencarnación en un cowboy», de Rodrigo García, la selección de los hechos temáticos pone como idea relevante en el texto la mentalidad post-postmoderna y su crítica al postmodernismo en manos de un Cristo tan inteligente y atractivo como heterodoxo que ha sido objeto de protestas y repulsas por parte de muchos grupos cristianos en varias partes del mundo. El texto de la «Reencarnación...» también aborda la problemática del amor, el sexo, la trivialidad del mundo en el que se vive, la traición, la rebeldía, en definitiva, temas reconocibles de siempre que forman parte de las cristalizaciones de la acción dramática, al estilo del drama occidental. Lo mismo se podría decir de «Eldorado», de Von Mayenburg (una obra social donde esta problemática política se afronta como pretexto de una construcción del posdrama que, fruto de la mentalidad posmoderna, huye siempre de un concepto unívoco de lo que sea la realidad). Y lo mismo para «Barrio Caleidoscopio»: la soledad, la integración, los demás, la diferencia o el miedo; «Cucarachas»: el problema de la inmigración ecuatoriana tratado de una manera demasiado realista para el posdrama europeo; «La fanesca», sobre temas tan tradicionales como la justicia, la convivencia de distintas etnias y culturas en Ecuador, la tristeza, la muerte, el racismo, la guerra; o «La flor de la Chukirawa», que aborda igualmente temas como los ya vistos, así la relación madre-hijo, la guerra, la pobreza, entre otros. Esta posición tra-

dicional, por la construcción y selección de los hechos y las herramientas usadas (textos, argumentos), nos habla también de artivismo, de la lucha política a la que se presta el arte a fin de servir a una causa mejor y más justa en la sociedad de nuestro tiempo. Los elementos dramáticos propios de la tensión poética y el discurso de estilo: ritmo, equilibrio fonético, isotopías, imágenes o ideas de apoyo, agón, siguen usándose en estas obras a fin de conseguir una pizca de sentido en el mundo desequilibrado y caótico del posdrama, que también baraja sus cartas arquitectónicas en estas obras. Por lo tanto, y en lo que se refiere a la trama, se observa en este capítulo argumental cómo los elementos usados en Ecuador y España pertenecen a la cultura popular de marchamo occidental a fin de dar sentido y orden a estas construcciones del posdrama, en su lucha social y política por un mundo mejor, la denuncia.

En cuanto a la organización y la tensión dramática, es constante el uso de elementos propios de la tradición del drama, a saber, el conflicto y aquellos propios de la activación, si bien el sentido con que se enuncia el empleo de estos elementos es distinto al propio de la cultura popular de cuño dramático. La confrontación, sobre todo, carece de ese sentido finalista o teleológico propio de la tradición para pasar a otro de marchamo más vitalista o existencial, pero conflicto, al fin, y uso de las herramientas propias de la tradición del drama como elemento constructivo de carácter compositivo (orden).

El uso de elementos narrativos, entendidos como organización, tanto en las obras españolas como también en las ecuatorianas, se inserta con profusión en el decurso del drama, especialmente en los textos de Rodrigo García, donde su discurso estilístico y los fluidos de conciencia resultan espectaculares por momentos. Las denuncias que disparan, narrativamente hablando, estos textos contra Occidente y sus políticas conservadoras son llamativas por la intensidad de sus gritos y las llamadas a la reflexión que sirvan o servirían para el logro de un mundo mejor. Artivismo, denuncia, política y uso de elementos propios de la cultura popular de carácter occidental atraviesan estas obras en su vertiente narrativa.

Hasta aquí, se ha podido observar cómo tanto las obras ecuatorianas como las europeas/españolas no desdeñan el empleo de elementos propios de la tradición dramática para hacer orden en sus obras, a la vez que utilizan como constante el artivismo y la inspiración en culturas populares de identidad occidental para dar cobertura a sus construcciones.

Si se echa una mirada detenida a los elementos propios del posdrama, que figuran en el segundo panel de análisis, se verá cómo las variables del caos (identitarias también de la cultura de nuestros días, tanto en Ecuador como en España) se hacen presentes en estas obras de manera sin duda alguna magistral: ruptura de tiempos lineales, elecciones de tiempo «kairós» o de presente, fragmentación de la construcción, de los personajes, diálogos sin logros clásico, aproximaciones a la realidad mostrando su extravagancia más que su marcado carácter realista (menos en algunas de las obras andinas), fragmentación temática, yuxtaposición, puestas en condicional, microescenas, rutinas diarias, collage, irracionalidad... Son muchos los elementos que muestran su identidad posdramática, que diferenciaría Ecuador de España solamente a causa de la cultura indígena y sus variables espirituales, factor diferencial y que estos artistas toman de la inspiración popular y proyectan a todo el orbe (cultura local con proyección global). Véase el ejemplo de «La Flor de la Chukirawa», cuyo ambiente pesante, litúrgico, místico, diríamos que greco-andino, es una constante irrespirable todo a lo largo de esta obra.

4. Discusión y conclusiones

La asunción en este trabajo del paradigma constructivista neo-funcionalista se ha mostrado como útil por tres motivos: en primer lugar, permite entender la cultura desde una perspectiva dinámica y no estática; en segundo

En estudios recientes y abiertos a futuras indagaciones –en el ámbito de América Latina–, siguiendo la ruta investigadora actual, se puede observar cómo en otras naciones que participan de la cultura andina, las notas comunes del drama y también del movimiento posdramático, así como las particularidades culturales de marchamo indígena, siguen apareciendo como una constante.

lugar, es el más indicado para analizar desde el punto de vista epistemológico las culturas globales bajo los principios de la identidad y de la participación; finalmente, permite bajo su paraguas el análisis de escuelas tan dispares como la marxista y la posmoderna para extraer conclusiones relevantes. En este sentido, el concepto de «glocalización» parte de la premisa, en el ámbito cultural, de la capacidad de pensar en función de los mecanismos e instrumentos de la cultura de masas a través de una mirada de la cultura popular. Así se observa cómo las obras objeto de estudio hacen uso de las culturas indígenas o bien de las llamadas metamodernas como culturas locales, para dar identidad a la escena y arrojar las producciones propias hacia un destino más amplio.

La aplicación de ambos modelos, dramático y posdramático, al análisis de las obras de Ecuador y España diagnostican la existencia de un tronco común de marchamo (pos)dramático (en lengua española), que hace uso de los elementos del orden, en algunos casos, y de las variables del caos y del «sinsentido», en otros, para expresar de forma popular las inquietudes y sentimientos de la cultura de nuestro tiempo. Como conclusión general, se observa que las obras ecuatorianas objeto de estudio responden a una cultura del posdrama que hace uso de elementos de la etapa dramática unitaria y de factores diferenciales de carácter indígena.

Tanto los textos andinos como también los españoles utilizan elementos propios de la tradición del drama y en forma profusa, lo que trae como resultado que ambas culturas, Ecuador y España, tratan de dar un cierto orden al caos cultural en el que estas se desarrollan. Es decir, si arquitectónicamente hablando el enlace de estas obras con la tradición del orden, del sentido, es más que patente a través del uso de unas herramientas que nos sitúan, aunque sea de forma leve, en la que denominaríamos etapa del drama, la temática argumental humana, social y también política hace uso de elementos clásico-dramáticos que también formarían parte de esta etapa cultural y de cuño tradicional.

Los elementos constructivos del posdrama también aparecen de forma intensa en los textos, lo que trae como resultado que la cultura contemporánea, en sus manifestaciones andinas o también metamodernas, se desenvuelve a su gusto en un mundo posdramático.

Dentro del tronco común de las tendencias del posdrama existen las manifestaciones metamodernas en España y las producciones en Ecuador, de cuño andino. Esta es la fundamental nota diferenciadora de ambos movimientos del posteatro en el ámbito de la lengua española: el andinismo de espiritualidad indígena, como movimiento místico, tiene una cosmovisión litúrgica basada en la armonía e integración del mundo, la solidaridad o el llamado «Buen Vivir» que apelan a la amistad, a la paz, a la convivencia en armonía, a la protección de la comunidad en familia; y si se presenta una ruptura del orden establecido también la mística y el universo andino se verán definitivamente comprometidos. Pues bien, este elemento diferenciador se hace patente en todas las obras seleccionadas presentes en Ecuador, fundamentalmente en «La flor de la Chukirawa» y en el espectáculo «La fanesca».

En estudios recientes y abiertos a futuras indagaciones –en el ámbito de América Latina–, siguiendo la ruta investigadora actual, se puede observar cómo en otras naciones que participan de la cultura andina, las notas comunes del drama y también del movimiento posdramático, así como las particularidades culturales de marchamo indígena, siguen apareciendo como una constante. Nos referimos a grupos tales como Yuyachkani o Maguey Teatro, en Perú; o compañías como Teatro de los Andes o Alto Teatro, en Bolivia.

Finalmente, se valida el uso y utilidad de los paneles desarrollados para extraer conclusiones relevantes, si bien se deja abierto a futuros investigadores su utilización para la validación plena. A través de los mismos se muestra cómo se pueden analizar conceptos tales como participación, identidad y metamodernidad o la canalización política de las artes con finalidad abiertamente social.

Apoyos

Este manuscrito es resultado del proyecto «Club de Teatro y Cine» de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Ibarra (L2EO5-E16P31).

Referencias

- Briceño-Liñares, Y. (2010). La escuela de Frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 16(3), 55-71. <https://bit.ly/2lx4JHT>
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- De-la-Torre, L.M., & Peralta, C.S. (2004). *La reciprocidad en el mundo andino: El caso del pueblo de Otavalo*. Runapura makipurarinamanta, otavalokunapak kawsaymanta. Quito: Abya Yala.
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 18(2), 68-80. <https://bit.ly/2rCNCKZ>

- Donati, P. (1995). Cultura y comunicación. Una perspectiva relacional. *Communication & Society* 8(1), 61-75. <https://bit.ly/2rDJFEW>
- Felshin, N. (1995). *But it is art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press.
- García, R. (2011). *Gólgota picnic*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- García, R. (2009). *Muerte y reencarnación en un cowboy*. Madrid: La Carnicería Teatro.
- García-Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalvo.
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans*, 7, 0. <https://bit.ly/2KbMzsj>
- Gallegos, C. (2010). *Barrio Caleidoscopio*. Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la lustración*. Madrid: Trotta
- Lajo, J., & Nan, K. (2005). *La ruta inka de sabiduría*. Lima: Amaro Runa Ediciones.
- Malayerba (1984). *La fanesca*. Quito: Teatro Malayerba.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Orosa, M.A. (2012). *El cambio dramático en el modelo televisual norteamericano*. Saarbrücken: Publicia.
- Orosa, M.A., López-Golán, M., Márquez-Domínguez, C., & Ramos-Gil, Y.T. (2017). El posdrama televisual norteamericano: poética y composición (Cómo entender el guion de las mejores series escritas para la televisión en los Estados Unidos). *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, 500-520. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2017-1176>
- Orosa M.A., & Romero-Ortega A. (2018). Ecuador, the non-communication: Postdrama or performance? In A., Rocha, & T. Guarda (Eds.), *Proceedings of the International Conference on Information Technology & Systems (ICITS 2018). Advances in Intelligent Systems and Computing*, 721, 1094-1102. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-73450-7_104
- Ortega-Centella, V. (2015). El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle14*, 10(15), 100-111. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2015.1.a08>
- Oviedo-Freire, A. (2013). *Buen vivir vs. Sumak Kawsay: Reforma capitalista y revolución alternativa*. Buenos Aires: CICCUS.
- Pereira, J.M; Bonilla, J.I., & Benavides, J.E. (1998). La comunicación en contextos de desarrollo: Balances y perspectivas. *Signo y Pensamiento*, 17(32), 119-138. <https://bit.ly/2wyPxoT>
- Proaño-Gómez, L. (2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: Cuerpos, memoria y espacio urbano. *Telonde fondo*, 13(26), 48-62. <https://bit.ly/2G9FvtJ>
- Power, K. (2003). *Descifrando la glocalización*. Mendoza: Huellas.
- Ríos-Burga, J.R. (2016). La teoría constructivista estructural de la reproducción de Pierre Bourdieu: Una reflexión introductoria. *Yuyaykusun*, 7, 123-140. <https://bit.ly/2KUOtPh>
- Ruano-López, S. (2006). Cultura y Medios. De la escuela de Frankfurt a la convergencia multimedia. *Ámbitos*, 15, 59-74. <https://bit.ly/2wvCD1Vq>
- Salazar, J.F. (2002). Activismo indígena en América Latina: estrategias para una construcción cultural de las tecnologías de información y comunicación. *Journal of Iberian and Latin American Research*, 8, 2, 61-80. <https://doi.org/10.1080/13260219.2002.10431783>
- Salazar-Peralta, A. (2006). La democracia cultural y los movimientos patrimonialistas en México. *Cuicuilco*, 13(38), 73-88. <https://bit.ly/2KTFvBK>
- Salazar-Martínez, R.A., Portal-Moreno, R., & Fonseca-Valido, R.A. (2016). Contribuciones del paradigma cultural latinoamericano a la comunicación para el desarrollo. Antecedentes, textos y contextos de una relación fecunda. *Anagramas*, 15(29), 33-50. <https://doi.org/10.22395/angr.v15n29a1>
- Seoane, J., & Javier, B. (2000). La Escuela de Frankfurt y los posmodernos: Un diálogo posible. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 6(2), 193-217. <https://bit.ly/2lx4JHT>
- Siles-González, J. (2010). La naturaleza histórica y dialéctica de los procesos de globalización-glocalización y su incidencia en la cultura de los cuidados. *Index de Enfermería*, 19(2-3), 162-166. <https://doi.org/10.4321/S1132-12962010000200020>
- Steingress, G. (2002). La cultura como dimensión de la globalización: Un nuevo reto para la sociología. *Revista Española de Sociología*, 2, 75-96. <https://bit.ly/2lylPol>
- Trentini, G. (2013). Identidad cultural contemporánea de los otavalo: Tradición, modernidad y cambios sociales. *Sarance*, 29, 42-57.
- Valero, V., & Cortez-Galaecio, C. (2014). *Cucarachas*. Quito: Teatro Gestus.
- Vallejo-Aristizábal, P. (2007). *La flor de la Chukirawa*. Quito: Contrael viento Teatro.
- Von-Mayenburg, M. (2014). *Eldorado*. Islington: Oberon Books.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.