



Adaptación de una leyenda a un texto teatral  
para el fomento de la tradición oral.



# El cura sin cabeza

AUTOR: LUIS GALLEGOS

DIRECTOR: MGST. JAIME GARRIDO.



# UNIVERSIDAD DEL AZUAY

UNIVERSIDAD DEL AZUAY.

FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTE

ESCUELA DE ARTE TEATRAL.

Adaptación de una leyenda a un texto teatral para el fomento de la tradición oral.

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN ARTE TEATRAL.**

AUTOR: LUIS GALLEGOS

DIRECTOR: MGST. JAIME GARRIDO.

CUENCA- ECUADOR

2021.

## Dedicatoria

---

A mis padres, Leticia y Guillermo, por todo el cariño y confianza, son los pilares fundamentales dentro de mi formación académica y personal. Mis hermanos, Sandra, Diego, Marco y José por enseñarme lo bonito que es vivir haciendo lo que te gusta. Mi cuñada Doris, por ser como una hermana más y apoyarme durante todos estos años.

A todas las personas que saben el valor que tiene el mundo artístico.

A las personas que ya no están con nosotros, pero a través del tiempo persisten y las llevamos en nuestros corazones.

## Agradecimientos

---

Dentro de mi vida estudiantil he pasado por muchos tipos de docentes, buenos y malos, y de cada uno de ellos he aprendido; les agradezco. De lo malo he aprendido que no hacer dentro de mi vida profesional.

Mis padres quienes han sido un ejemplo de vida, siempre enseñándome a vencer retos y no tener miedo de los problemas que se me presenten; al contrario, siempre con la frente en alto, y así saber responder cada obstáculo que se me presenta, gracias infinitas a ellos por saber cuidar de mí y nunca dejarme solo los amo con toda mi vida.





# Resumen

---

## **Leyenda El cura sin cabeza**

En esta investigación se abordó la creación de una obra de teatro de títeres a partir de la oralidad y la narrativa popular ecuatoriana. En los últimos años, debido al avance de las tecnologías de comunicación y el internet se ha podido notar la pérdida de la tradición del uso de la palabra viva para la transmisión de conocimientos. Por ello se plantea el uso del arte escénico para materializar y dar valor al imaginario popular del Ecuador por medio de la representación de leyendas del sur del país. Para este trabajo se toma como referente la leyenda El cura sin cabeza, en versiones del área rural de Cuenca y Loja. El resultado fue una obra de títeres para toda la familia.

### **Palabras Clave:**

Cultura popular, Patrimonio inmaterial, Teatro de títeres, Creación artística, Teatro ecuatoriano





# Abstract

---

## **Theatrical adaptation of the legend "The headless priest"**

In this research, the creation of a puppet theater based on orality and the Ecuadorian popular narrative was approached. In recent years, due to the advances in communication technologies and the internet, it has been noted that the tradition of using the living word for the transmission of knowledge is being lost. For this reason, the use of scenic art is proposed to value the popular imagination of Ecuador through the representation of legends from the south of the country. For this work, the legend "El cura sin cabeza" was taken as a reference, in versions of the rural area of Cuenca and Loja.

The result was a puppet show for the whole family

### **Keywords:**

**Popular culture, Intangible heritage, puppet theater, artistic creation, Ecuadorian theater**



## Índice

### CAPITULO 1 CONTEXTUALIZACION.

1.- Patrimonio de la cultura Inmaterial.....	1
1.1 ¿Qué es la oralidad? .....	2
1.2 ¿Qué es la narrativa? .....	3
1.3 Importancia del patrimonio de lo inmaterial en el Ecuador. ....	5
2. El convivio teatral .....	7
2.1 La base en el Convivio: remisión a una escala ancestral del hombre. ....	9
3.- Dramaturgia con base en la oralidad. ....	10
3.1 Leyendas Populares en el Ecuador.....	12
3.2 Versiones Cuencanas de El cura sin cabeza .....	13
4. El teatro de objeto en escena. ....	15

### CAPITULO 2 Montaje

Capítulo 2. Montaje .....	18
2.1. Dramaturgia. ....	18
2.1.1. Parámetros conceptuales .....	18
2.1.2. Sinopsis de la obra. ....	20
2.2. Entrenamiento. ....	20
2.2.1. Objetivo general. ....	20
2.2.2 Objetivos específicos. ....	20
2.2.3 Entrenamiento corporal. ....	21
2.2.4. Descripción de los entrenamientos .....	21
2.2.5 Entrenamientos con el títere. ....	24
2.2.6 Calentamiento vocal. ....	25
2.3. Creación del personaje .....	27
2.3.1. Sistema de interpretación actoral .....	27
2.3.2. Ejercicios actorales .....	28
2.4. Espacio escénico y utilería .....	30
2.4.1 Espacio ficticio. ....	30
2.5. Vestuario .....	31
2.5.1 Vestuario del Cura .....	31
2.5.2 Vestuario de Isabel .....	32
2.5.3 Vestuario de Manuel y José .....	33
2.5.4 Maquillaje .....	34

# Contenido

2.6 Objetos escénicos y utilería	35
2.7 Iluminación	36
2.8 Ambiente sonoro.	38

## Índice de ilustraciones

Imágen 1 Revisión de textos dramáticos	19
Imágen 2 Calentamiento corporal.	20
Imágen 3 Ejercicios caminar con las rodillas dobladas.	22
Imágen 4 Caminatas y movimientos a partir de la cadera.	22
Imágen 5 Empezar en posición encorvada, dar pequeños saltos hacia adelante para volver a la posición encorvada con las manos junto a los pies.	22
Imágen 6 Caminatas y desplazamientos en nivel bajo.	23
Imágen 7 Entrenamiento con el títere.	24
Imágen 8 Juego de caminata y exploración de voz.	25
Imágen 9 Juego de voz, y caminatas con el compañero.	25
Imágen 10 Caminata en el espacio de trabajo.	26
Imágen 11 Entrenamiento en nivel bajo.	26
Imágen 12 Trabajos de montaje	29
Imágen 13 Creación de personajes.	29
Imágen 14 Creacion de personajes puesta en escena.	30
Imágen 15 Ilustración de un reclinatorio.	30
Imágen 16 Ilustración de vestuario.	31
Imágen 17 Ilustración de vestuario del Padre Alejandro.	31
Imágen 18 Ilustración de la vestimenta de Isabela.	32
Imágen 19 Vestimenta de Isabela.	32
Imágen 20 Ilustración de la vestimenta de José.	33
Imágen 21 Vestimenta de José.	33
Imágen 22 Ilustración maquillaje de Isabel	34
Imágen 23 Prueba de maquillaje de Isabela	34
Imágen 24 Exploración Escénica.	35
Imágen 25 Rosario	36
Imágen 26 Montaje de la obra.	47
Imágen 27 Actores (Luis Gallegos)	48
Imágen 28 Actris (Paula Almeida)	49
Imágen 30 Ilustración de afiche técnico de iluminación.	52

# Contenido

## Índice de Anexos

Anexo 1 Ilustracion de un reclinatorio. _____	30
Anexo 2 Fotografia de Manuel Jesús Serrano _____	31
Anexo 3 Cromatica del vestuario (Cura) _____	31
Anexo 4 obreros y obreras de una fábrica. Fotografía Manuel Serrano _____	32
Anexo 5 jefes y obreros de una fábrica. Fotografía Manuel Serrano._____	33
Anexo 6 Cromatica de la vestimenta de José. _____	34
Anexo 7 Ejemplos de iluminación. _____	36
Anexo 8 Diseños para la creacion de afiche. _____	54
Anexo 9 Afiche de la obra. _____	55

# **CAPÍTULO 1**

## CONTEXTUALIZACIÓN

## CAPÍTULO 1

# CONTEXTUALIZACIÓN

### 1.- Patrimonio de la cultura Inmaterial.

De acuerdo a las investigaciones realizadas, el patrimonio cultural va mucho más allá de monumentos, colecciones de objetos o cosas que se puedan palpar. Es por eso que; el patrimonio de la cultura muestra que lo inmaterial también tiene mucho valor simbólico, siendo estas tradiciones vivas expresadas por los antepasados con la finalidad de que las futuras generaciones sigan transmitiendo a sus descendientes como; las tradiciones orales, rituales, actos festivos, saberes y técnicas vinculadas con la artesanía tradicional, lugares, plazas, mercados, etc. El patrimonio intangible se transmite, mediante el habla o mediante gestos, y se modifica a través de un proceso de recreación colectiva. (DeCarli, 2008,)

El patrimonio de lo inmaterial es una fuente muy importante para el mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización. Esto contribuye a un diálogo entre distintas culturas, promoviendo el respeto a los distintos tipos de vida que existen a nuestro alrededor. En términos generales, el casi nulo conocimiento y técnicas las cuales se transmiten en cada generación, no es muy conveniente para la transmisión de un valor social o económico para los distintos grupos sociales minoritarios o mayoritarios del estado al que pertenecen. Es por eso que, al hablar de patrimonio, se habla de una dimensión que se debe tomar en cuenta, ya que es importante para el entorno. En algunos casos la oralidad no ha tenido una debida relevancia, debido a que

en algunos lugares olvidan la importancia de ella. En otros casos recuerdan aquello que es vital para la construcción de la comunidad y sí mismos, mediante la herencia oral. La comunidad es la responsable de la preservación de su patrimonio al ser fundamentalmente local, todo patrimonio (cultural, natural, tangible o intangible) depende para su transmisión y preservación en primera instancia de la comunidad en donde tuvo origen, o la cual estuvo de alguna manera en su desarrollo.

El patrimonio funciona y se manifiesta de forma integral, por lo tanto, lo entendemos como “...el conjunto de bienes, culturales y naturales, tangibles e intangibles generados localmente y que una generación la hereda y la transmite con el propósito de preservar continuar y acrecentar dicha herencia.” (DeCarli, 2007,) La comunidad siempre será responsable de preservar, cuidar y sacar adelante al patrimonio, así mismo proporcionar y mantener la herencia del mismo.

Dentro de la convención para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas no se especifica directamente a los responsables de asignar tareas a los grupos de las distintas comunidades en campos de educación, ciencia y cultura. Los individuos, los expertos, los centros de competencia y los institutos de investigación procederán para que las aquellas comunidades tengan un carácter abierto sin estar vinculadas directamente a algunos territorios. (UNESCO, 2010)

## 1.1 ¿Qué es la oralidad?

La oralidad es un tema relevante pues su uso es habitual y hace referencia a un repertorio cultural y lingüístico. En términos de antigüedad, la oralidad es un tema tan viejo como la humanidad misma. La UNESCO en el año 1977 realizó una reunión en Marruecos-África donde expuso temas importantes con referencia a la oralidad, llegando a un acuerdo para la valoración de las obras maestras del patrimonio oral dentro de cada país.

Walter J. Ong entiende sobre la oralidad y la escritura como formas de materialización del lenguaje distintos "... la escritura en un tema secundario, pero con la misma importancia que el lenguaje oral, si no ninguna de esta pudiera existir. Ambas son bases fundamentales de la otra, se complementan". A su vez Lucia Barrera hace una detallada descripción de las diferencias que puede haber entre la oralidad y la escritura:

En la lengua oral están presentes estrategias de carácter suprasegmental, que no se dan en la escrita, salvo en la descripción explícita del escritor. En contrapartida, la escritura neutraliza las diferencias dialectales.

La relación emisor-texto receptor varía entre los discursos orales y los escritos dados, fundamentalmente a la ausencia física del emisor en la situación de lectura, que le confiere entre otras cosas una autonomía al lector que no tiene el oyente. El productor de un texto escrito puede planificar cuidadosamente la construcción del mismo, una ventaja que no tiene quien produce un texto oral.

En cuanto al proceso de adquisición y

desarrollo en la lengua oral está sujeto a una serie de factores de la maduración del individuo, o cognoscitivos, que exigen la consolidación de todas las etapas del proceso, dentro de un lapso restringido de la vida humana.

En el caso de la lengua escrita parece limitado solamente al hecho de haberse alcanzado un estado neuro-lingüístico específico, entre los cuatro y seis años, que queda abierto por un largo período. Si la oralidad es específica de la especie humana, la escritura parece ser un sistema artificial creado por el hombre para representar a la primera. (Barrera, 1999)

La oralidad no es solo la acción de hablar con alguien, va mucho más allá. Es el acto de poder saber a quién comunicar, y cómo comunicar, siempre en nuestro entorno, existirá la cotidianidad de poder contar algo que ocurrió en el transcurso del día, algún malestar, esto va a ser el acto de poder conversar con alguien cada día de nuestras vidas.

Lo interesante de la oralidad es que siempre va a ser inventora dentro de nuestra imaginación, aún sin haber estado presentes en el espacio, y el tiempo donde se dio el hecho contado, esto quedaría abierto a creatividad y pensamiento de cada persona.

La conversación, la narración oral en la vida cotidiana, y la narración oral son el camino natural a la lectura y a otros ámbitos de sensibilidad y progreso.

El término oralidad no siempre va a ser un término de comunicación propiamente oral, si no también se puede expresar con el cuerpo, transmitiendo la emoción con la que se habla o se expresa algo. La oralidad siempre va a ser potenciada de acuerdo a cómo se muestra corporalmente a los demás. (Garzón Céspedes, 1995)

## 1.2 ¿Qué es la narrativa?

La narrativa es la descripción oral o escrita de un acontecimiento, este puede ser real o ficticio. Siempre vamos a encontrarnos con un tiempo y espacio, de acuerdo a como lo plantee el autor, es decir quien narra el acontecimiento.

La creatividad del narrador tiene que ser muy grande ya que él o ella serán los encargados de que las personas sigan el hilo de la historia, cuya narración provocará interés o desinterés en los receptores del mensaje.

Los narradores tienen un rol importante dentro de la escena teatral; en el diccionario del teatro, la dramaturgia, la estética, y la semiología de Patrice Pavis, no realiza ningún tipo de mención a los narradores orales, dejando de lado la importancia de la oralidad en las tradiciones antiguas del habla en el mundo, dejando de lado este arte como cualquier otra rama artística, la pintura, la danza, la música, etc. (Anónimo, 2016, AEDA)

Para Jerome Bruner, psicólogo estadounidense, resalta la importancia que tiene la narrativa en el campo del aprendizaje:

Somos fabricantes de historias, narramos para darle sentido a nuestras vidas, para comprender lo extraño de nuestra condición humana, los relatos nos

ayudan a dominar los errores y las sorpresas, vuelven menos extraordinarios los sucesos imprevistos al derivarlos al mundo habitual. (Mimenza, 2019.)

Bruner demuestra con esto que la narrativa no sólo es útil dentro del mundo del espectáculo, sino que también en el educativo, ayudando a desarrollar las mentes de las nuevas generaciones de un modo muy práctico y para generar capacidades de desenvolvimiento en cualquier carrera profesional.

Dentro del arte de la narración, la persona quien narra el suceso, no siempre lo va a hacer solo con el habla, su cuerpo va a potenciar lo que se está afirmando, mediante la expresión corporal. La narración oral se introduce en el mundo del performance, neologismo que adquiere cada vez una más grande aceptación en distintos ámbitos culturales, con esta definición de performance los movimientos del cuerpo y la voz son un medio de expresión artística. “El cuentista enriquece la práctica teatral y a la vez se aprovecha de muchos de los milagros del escenario.” (Pavis, s.f., pp.106-107).

Héctor Urien, 2016, en una entrevista para la Asociación de profesionales de la Narración oral de España dice:

La escena es un lugar, sí, pero un lugar el cual va a ser creado por el mismo artista y

el público con límites a veces definidos solo tácitamente.” Con esta frase Urien nos explica que el espacio escénico es un lugar lleno de magia el cual el artista es quien pone límites, es el lugar donde todo lo simple se puede crear como algo fantástico. (Carmelo trad.Pita, 2016)

Crear cosas tan sencillas que se encuentran en casa, maravillosas herramientas las cuales transportan a otras dimensiones dentro de su interpretación. Esto nos demuestra que el arte escénico es una manifestación donde se plasman mediante lo real algo imaginario con los diferentes recursos plásticos, sonoros y lingüísticos; demostrando el porqué del narrador.

En escena será él quien enganche a las personas demostrando la creatividad con la que él puede transformar un palo de escoba o en un cohete. Lo que se ve en escena no siempre va a ser lo que se ve, puede demostrar algo más allá de lo tangible.

Con el pasar de los años, narradores y cuenteros ha sido olvidados poco a poco, y estos fueron reemplazados por elementos tecnológicos, dejando como consecuencia el tema de la narrativa de cada sector, dejando que las personas se trasladen al territorio de lo fantástico, llevándolos a épocas de su infancia y haciendo despertar nuevamente su credulidad y anhelo por lo fantástico. (Anónimo, 2016, AEDA)



### 1.3 Importancia del patrimonio de lo inmaterial en el Ecuador.

En Latinoamérica, Ecuador consta como miembro fundador del Centro Regional para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de América latina bajo los auspicios de la UNESCO y CRESPIAL, junto a países cercanos como: Bolivia, Colombia, Perú y Brasil. Ecuador a través del INPC, adopta la responsabilidad de ejercer la presidencia de este organismo en los periodos, y ha participado activamente en varias de las actividades; las cuales son convocadas por este organismo.

El CRESPIAL es un centro de categoría 2, con el auspicio de la UNESCO, para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (PCI) y la promoción de la diversidad cultural, el desarrollo sostenible y la gobernanza cultural.

La importancia del patrimonio cultural inmaterial, no estriba en la manifestación cultural misma, si no en el haber de técnicas y conocimientos que se transmiten en cada nueva generación.

El patrimonio inmaterial no solo habla de tradiciones del pasado, sino también del uso y técnica de técnicas tanto rurales como urbanas mostrando lo característico que existe en los diversos grupos culturales, es por ello que para

poder tener un apego de la cultura dentro del sistema nacional de cultura, el ministerio de cultura y patrimonio realizó distintos lineamientos de política pública para poder cumplir con la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, dando como resultado un proceso en el cual se realizaron a través de mesas de diálogo, talleres y distintos encuentro a nivel nacional.

En el año 2003, la UNESCO, mediante el artículo 334, habla sobre el compromiso de resguardar y conservar las distintas expresiones folclóricas. El artículo hace referencia al compromiso comunicacional de no distorsionar la realidad cultural del país, con la supervisión y el control de distintos representantes o expositores.

Cabe recalcar que el patrimonio en ningún momento realiza una mención al patrimonio cultural intangible o inmaterial, sin embargo, en el artículo 33 dice, “resguardar y conservar las expresiones folclóricas”, pues para el comité gubernamental, el término folklore se refiere a “el lenguaje, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los rituales, las creencias, las costumbre, las artesanías entre otras artes las mismas que son manifestaciones de su identidad” (UNESCO, 1982). Como resultado se dio un proceso de tres líneas básicas en la política.

**1.** Fortalecer la participación de las comunidades, grupos e individuos en los procesos de salvaguardia.

**2.** Generar procesos de sensibilización, investigación, transmisión, educación, promoción y reconocimiento del patrimonio inmaterial

**3.** Integrar la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la planificación nacional y local. (Patrimonio inmaterial del Ecuador)

Estos artículos de la ley de patrimonio son algunos de los que permitieron realizar acuerdos ministeriales, o resoluciones administrativas, que formaron parte de los expedientes de declaratoria como patrimonio cultural inmaterial del estado. Al inicio del año 2007 se crea simultáneamente el Ministerio de Cultura y el Ministerio Coordinador de Patrimonio de Cultura creado mediante el decreto ejecutivo número 5 del 15 de enero de 2007. Más adelante para el año 2008, con la nueva Constitución Nacional, se visualiza un cambio sustancial, definiendo a nuestro país con un estado de derecho donde la cultura es considerada como parte fundamental del desarrollo, con la finalidad del buen vivir (Sumak Kawsay). (Guerrero, et al., 2020)

La formulación de políticas públicas en los países de la Región, a partir de la

identificación, valoración y difusión de su cultura viva, acciones que redundará en el enriquecimiento de la diversidad cultural de Latinoamérica, y que están conformes con el espíritu de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. (CRESPIAL, 2013)

Una de las tareas más importantes de la INPC es la ejecución de registro e inventarios, con la finalidad de generar una línea base de las diversas manifestaciones culturales, así como una herramienta que permite considerar el inventario patrimonial a nivel nacional.

Dentro de las funciones que desempeña INPC, es absolutamente necesario el poder establecer medios los cuales sean de capacitación y difusión de los procesos y metodologías desarrolladas para el proceso de la salvaguardia y la gestión patrimonial.

Es por eso que se crean varios recursos los cuales faciliten el acceso a distintos materiales los que se ofrecen para llevar a cabo una línea base para emprender la investigación, como es la creación de 5 fichas de inventario específicas una por cada ámbito con sus respectivos manuales de uso. (INPC, 2011)



## 2. El convivio teatral

Convivio teatral es un término acuñado por el dramaturgo, docente y director teatral líder de la escuela de espectadores de argentina, Jorge Dubatti. Dicho término refiere a la reunión de artistas y espectadores en un territorio; sala, calle, bar, casa etc. Dentro de un tiempo real).

Sin ningún tipo de aparato tecnológico alrededor que intervenga en el encuentro de estos cuerpos en los distintos puntos dichos (Dubatti, 2015). Como la vida, el teatro, no está encerrado en una estructura in vitro, no puede ser atado, el teatro no se enlata, como se puede hacer en grabaciones, registros fílmicos o en transmisiones de internet. Lo opuesto al convivio es el tecno vivió, una cultura des territorializada por medio de la tecnología.

El tecnovivio interactivo está en nuestro día a día sin que nosotros nos percatemos; celulares, chats, mensajes de texto, juegos en línea, videoconferencia; y refiere a la conexión virtual entre dos o más personas. El tecnovivio mono activo en el que se da un diálogo, en el que están las ideas de ida y de regreso, pero todo esto a través de una máquina, dejando así de lado la ausencia del espacio y el tiempo entre las personas. Este tipo de tecnovivio es el

que proponen las tecnologías del cine, la televisión o la radio. Dubatti en los años 2007, 2010, 2014 habla sobre el convivio, reconociéndolo como una manifestación ancestral de las culturas vivientes, a diferencia del cine, la televisión, la radio, el Skype y los diferentes medios de comunicación.

El teatro exige la presencia viva real en el momento del cuerpo, artistas o la reunión de técnicos o espectadores de la misma manera en la que se realizaba el banquete o el simposio griego.

De esta manera Dubatti nos puede afirmar que, en el teatro, gracias al convivio, siempre regresa el espesor ontológico del acontecimiento (Dubatti, 2015.) por lo que la función ontológica también promueve la memoria cultural. Estar en un teatro, observar este tipo de convivio produciendo o espectando, es recordar el espesor ontológico al que asiste lo real, la realidad, la poiesis, etc.

El convivio se trata de ver entre pórticos, recordarlos con nuestra realidad cotidiana, recordar, la existencia/presencia de lo real en cuerpos vivientes. El convivio en el teatro también permite percibir esa región de infancia en los adultos en la vida cotidiana, como dice Giorgio Agamben.

Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la infancia, y su problema central debería

formularse así: ¿existe algo que sea una infancia del hombre? ¿Cómo es posible la infancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico.

Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía infante, eso es la experiencia. Lo inefable es en realidad la infancia. La experiencia es el misterio que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia. (Agamben, 2001, pp.70 -71)

De este modo el convivio ayuda a recordar al actor, al técnico, incluso al mismo espectador, que todavía es un infante así haya crecido. Esto es solo una pequeña parte de una evolución la cual todos pasamos físicamente, pero en el subconsciente, muy al fondo se tiene la creatividad e imaginación de un niño, solo que ya no se la explota de la misma manera en la cual se usa. Es por ello que el convivio ayuda mucho, desde los más grandes hasta a los más chicos, sin convivio el teatro no existiría.

En el año 2013, en Buenos Aires, Argentina, se realizó una presentación en el centro cultural San Martín, donde se presentó una rara escena teatral, llamada neo-tecnológica (Sassone, 2005, pp. 49-59) donde 4 actrices virtuales,

realizaron una presentación en vivo desde diferentes ciudades: Marina Bellati estaba en Buenos Aires, Marie Piemontese estaba en Francia, Paris, April Sweeney en la ciudad de New York y Anne Webwe desde Hamburgo. Estas 4 mujeres realizan un trabajo que para algunos es extraño, pero, sin más conexión alguna entre ellas, ellas demuestran cómo es vivir lejos de sus parejas por múltiples circunstancias de la vida. (Dubatti, 2015)

## **2.1 La base en el Convivio: remisión a una escala ancestral del hombre.**

El teatro en siglos pasados llegó a formar parte de una genética relacionada por tres sub-acontecimientos, el convivio, la poesía, la expectación.

Convivio es aquella reunión de distintos cuerpos presentes, sin ningún medio electrónico que sea un obstáculo para el espectador, técnicos o artistas, en una encrucijada por el espacio y el tiempo en el que se encuentran. El convivio va mucho más allá del solo estar, es un acto de dar y recibir entre quienes realizan un diálogo. Al platicar de una estimulación para poder hablar sobre la compañía, ya que el carácter y estado de ánimo cambia cuando se pasa tiempo con amigos o familiares; estableciendo así vínculos conviviales. En un teatro con muchas otras personas, sin saber quiénes son, se

genera un vínculo en común, Dubatti en el texto Convivio y Tecnovivio defiende que teatro hace diferencia de la lectura, que no existe teatro craneal, solipsista, más bien se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto. (Dubatti.2015)

Para poder relacionar el convivio con la poiesis, primero, entender que la poiesis es un término de creación, el cual nos ayuda en la división del trabajo, dentro de esto un grupo de espectadores en las presentaciones no son alejadas de lo que pasa en el espectáculo, ya que ellos son responsables de la creación de poiesis, ya sean físicas verbales al trabajo o muestra en la que están presentes. La poiesis no solo se encuentra en los espectadores, al momento de crear las distintas obras para el público también se dan nuevas creaciones entre los artistas, o los mismos técnicos, buscando una manera la cual la obra llegue al espectador.

En nuestro medio se usa la palabra poiesis con el mismo sentido restrictivo de la poética aristotélica. (Dubatti, 2019) incluyendo de esta manera las distintas ramas del arte como lo son la danza, la música, la plástica, refiriéndose de esta manera a las distintas creaciones y a los objetos artísticos en general.

Cabe recalcar que, “la poiesis también es

traducida como una producción, ya que encierra estos dos aspectos: producción es el hacer y lo hecho” (Dubatti, 2019) con todo esto podemos decir que la poiesis en el mundo no solo va a estar como función primaria en la comunicación, también se conocerá una parte muy importante en la instauración ontológica

### **3.- Dramaturgia con base en la oralidad.**

Para entender el tema sobre la escritura teatral, se debe observar las formas que se engloban dichas prácticas de la oralidad, entender que el “autor” de la obra no es quien hace toda la escritura teatral. Para la creación del texto, existen muchas personas detrás quienes ayudan a dar base a un argumento teatral, Dubatti en su texto “Otro concepto de Dramaturgia”, dice que; el resultado final dramático se basa en estos tres conceptos: el convival, el lingüístico, y el espectral.

El momento que la literatura se convierte en parte del teatro, este pasa de ser un texto base, a un texto físico verbal, “El teatro sólo es literatura, cuando lo verbal acontece en el cuerpo en acción”. Dubatti, 2009, Dubatti en su texto Otro concepto de Dramaturgia cita; “luego de varios siglos podemos considerar que la narración oral es realidad un teatro de relato” (p. ) para la creación de un texto e incluso para poder contar el mismo texto

en una presentación teatral, es muy importante el cómo narrar la historia, el cómo contar la historia y sobre todo, el saber la historia que lleva detrás el texto dramático.

El convivio es una parte muy importante para la creación del texto, para poder escuchar por fuentes confiables, la forma en la que se debe contar una historia o relato, además de, aprender más sobre la cultura obteniendo así un beneficio de aprendizaje para transmitir mediante la oralidad las diversas culturas que existen alrededor del mundo.

En conclusión, la teatralidad es una escritura dramática, que se vuelve teatral cuando tiene incluida una dimensión teatral, es por ello que Dubatti distingue diferentes textos dramáticos según la relación que esta tenga con la escena. A estos textos los diferenciamos de la siguiente manera:

Texto pre- escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito a priori, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la “puesta en escena”.

Texto escénico: clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica. Texto efímero de cada función sólo

registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión). Texto post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal hetero-estructurado. Texto pre-escénico (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente. (Dubatti, 2009,p. )

Al adaptar una tradición se debe tener presente varios puntos que son de importancia fundamental, ya que estos pueden generar confusiones en medio de la escritura para entender muchas cosas dentro de la cultura que se está estudiando, así también como la estructura narrativa y dramática.

Tener en cuenta que, el análisis de una leyenda implica mucho más que fragmentarlo en un componente, supone también la clasificación de estos elementos principales y secundarios, además de la relación que va a existir entre los unos y los otros.

Dentro de esta creación es interesante el modo en el cual se puede crear la leyenda, una nueva versión, realizando preguntas específicas, por ejemplo; ¿Cómo sería la leyenda, con otro final?, o

¿cómo sería la estética de esa leyenda en otros países, cuales sus personajes?

Luego de entender algunos de estos aspectos demuestra que un libro o algún manuscrito se transforman en una cultura viviente, cuando son compartidos a una estructura convivial por medio de la oralidad directa, la oralidad y la escritura son la matriz de la teatralidad (Villena, 2017).

Según Alan Duran en el texto Otro concepto de dramaturgia, de Dubatti, “El término oralidad describe una condición de la sociedad en la cual hablar y escuchar forman un canal único o principal por el cual se produce la comunicación lingüística.”

Cuando hablamos de oralidad y escritura, Jack Goody junto a Ian Watt dicen que; estos se pueden dividir en dos “Tecnología del intelecto”, la cultura oral (el habla) y la caligrafía o tipografía (escritura en general), ya que en la sociedad contemporánea el habla y la escritura se cruzan (Dubatti, 2009).

### 3.1 Leyendas Populares en el Ecuador.

La palabra leyenda proviene del latín *legenda*, que quiere decir “lo que debe ser leído”, Es por esto que en la edad media pasaban las historias de vida de santos por escrito, y las contaban frente a las personas creyentes con la finalidad de movilizar a las personas quienes la escuchaban. Por lo general cuando se habla de una leyenda siempre lo ven como un relato de algo maravilloso.

Al hablar de una leyenda se hace énfasis en una creación literaria colectiva, ya que en lugares y culturas distintas existen diferentes versiones y muchas de estas versiones han llegado a ser escuchadas incluso en la actualidad.

Dentro de la leyenda se encuentran situaciones no muy lejanas a lo que pasa en nuestro alrededor; la vida, las enfermedades, la misma muerte de la presencia de seres del más allá.

Ellas recalcan sobre lo bueno y lo malo que existe en este mundo. Dentro del mundo de la leyenda, la religión en la vida diaria del hombre es la base de la creación de estos relatos, narrando así milagros por ángeles, vírgenes y cristos los cuales siempre van a estar para ayudar en la vida diaria.

Para la Real Academia de la Lengua

Española, la leyenda hace referencia a la acción de leer, una obra que se lee, “historia o relación de vida de uno o más santos”.

La leyenda en su género literario que forma parte del género épico siendo parte de la epopeya, la fábula y el cuento.

Según el folclorista Arnold Van Gennep, “la leyenda indica con precisión el lugar, determina correctamente a los personajes y sus fundamentos parecen un tanto históricos, pero con su cualidad heroica. ” Aun sabiendo que la leyenda tiene varios significados, la leyenda es adaptable a los distintos géneros, adaptable a un mito, un cuento teniendo una similitud muy grande como, por ejemplo, los matices legendarios.

Ernesto Valenzuela dice que “la estructura en la leyenda es frecuente la combinación de varios elementos reales como elementos que también son falsos, y que por lo general las leyendas no sostienen un solo tema”

En un inicio las leyendas estaban consideradas para así poder mantener la tradición oral de cada pueblo o comunidad, pero hoy en día, las leyendas cambian, se transforman, se vuelven híbridas, mezclando elementos tradicionales con elementos modernos.

En la actualidad cuentan con varias versiones de distintas leyendas, las cuales hablan de momentos históricos hasta los momentos más modernos.

### **3.2 Versiones Cuencanas de El cura sin cabeza**

La leyenda por lo general siempre se encuadra con una familia de palabras las cuales hacen presencia en las lenguas vulgares occidentales durante la edad media.

Efraín Morote expresa comenta “la esencia de la leyenda, el mito y el cuento estriba en la historia relatada generalmente de acontecimientos pasados que desde ese instante se constituye en una estructura permanente, la cual facilita la posibilidad de pensar en el interior de una relación precisa entre individuo y lenguaje.”

Por ello el concepto de leyenda, no se puede separar de la narración oral y mucho menos de los narradores populares.

Las leyendas son de suma importancia en una sociedad, ya que estas ayudan en la transmisión de mensajes y valores los cuales son inculcados desde nuestros antepasados y aun algo que es de mucho más valor, la identidad y la cultura de su pueblo.

Dentro de la sociedad la leyenda Cura sin cabeza se ha extendido en distintas versiones contándoles de una forma más urbana.

Se realizaron distintas investigaciones de dicha leyenda, pero algo aún más importante es el escuchar las leyendas desde las personas mayores; tomar apreciación de la forma en la que ellos narran, para entonces poder interpretarlas de la forma en la que han sido recibidas y poder llamar la atención del espectador.

En medio de la calma en que vivía la ciudad de Cuenca, comenzó a suscitarse un hecho interesante.

Tan pronto en la iglesia mayor sonaban las doce campanadas que marcaban el filo de la media noche, se escuchaba el ruido producido por los cascos de un caballo que salía a todo galope y se perdía por las calles periféricas de la ciudad.

Pese a la rapidez con la que cabalgaba el jinete, pero como la escena se repetía diariamente, los curiosos aseguran que no tenía cabeza.

Un día la sociedad lojana concurrió a una fiesta en donde los convidados comieron, bebieron y bailaron hasta momentos antes de la medianoche, hora en la cual todos procuraron retornar

apresuradamente a sus hogares precisamente por temor a un fatídico encuentro con el misterioso personaje. Pero un pequeño grupo de jóvenes que habían bebido más de la cuenta quisieron desafiar al temido fantasma.

Sonaron las doce campanadas de la medianoche y salieron llenos de euforia para darle la cara al fantasma, pero cuando llegaron a la esquina sólo vieron al extraño jinete marcharse a todo galope. No se dieron por vencidos y fueron a proveerse de lo necesario para esperar su retorno, pues se comentaba que solía hacerlo cuando comenzaban a disiparse las sombras de la noche.

Los jóvenes fueron a apostarse a los dos costados de la calle y clavaron fuertes estacas entre las cuales templaron una cuerda para cuando llegara el caballo, derriben a su jinete. Y así sucedió, sobre él se abalanzaron y lo sostuvieron fuertemente y le prometieron dejarlo marchar solamente después de que le hubiera contado las razones de su extraña actitud.

Él aceptó y les dijo que desde niño se enamoró de su prima María Rosa, y al cumplir su mayoría de edad quisieron casarse, pero sus padres se opusieron, y a ella como castigo la mandaron a un convento de Loja. Al despedirse de su amado, ella le prometió que lo esperaría

hasta que fuera a rescatarla.

Él por su parte, juró que así lo haría. Poco tiempo después se presentó en el Convento de Santo Domingo de la ciudad de Loja solicitando se lo admitiera como un huésped y después como un aspirante a la Orden.

El Superior del Convento lo acogió y comenzó a confiarle pequeñas tareas que lo ayudarían a sentirse cómodo dentro de su nuevo lugar de residencia. Llegó a ser ayudante en la sacristía, y para su sorpresa su amada estaba ahí.

Una noche ella le citó en la parte posterior del convento, y ahí planearon su fuga para el día siguiente después de la misa, pero a diario hubo algo que hacía que su plan fracasara. “Te vamos a dar la última oportunidad de convertirte en el cura sin cabeza para que puedas fugarte mañana con tu amada, de lo contrario irás a parar en la cárcel con caballo y todo” le dijo uno de los jóvenes.

Nunca se supo cómo y cuándo lograron, pero después de algún tiempo se recibió en el correo central una extraña postal que decía: “A los buenos amigos que me ayudaron a escapar y a conseguir mi felicidad” (Merino et al., 2017, pp. 45)



#### **4. El teatro de objeto en escena.**

Para poder partir y hablar sobre el tema de los objetos, se debe entender el significado de “lo que es fabricado”, este objeto viene de un largo proceso de la materia estandarizada, normalizada, sometida así a varios procesos de fabricación y calidad.

En la actualidad el objeto es característico por el consumo de las personas, siendo distintos tipos de objetos, desde relojes, platos, billeteras, hasta los mismos celulares y medios tecnológicos en la actualidad.

Cuando escuchamos acerca de un objeto siempre se asocia con su función o servicio, por ejemplo, al hablar de una escoba, rápidamente se viene a la cabeza el hecho de barrer o de limpiar; al escuchar de una cobija, la mente humana lo asocia con una cama o con el poder descansar.

Al hablar de un objeto se expresa un signo dejando de lado la característica de necesidad. (Saenz, 2015)

El teatro de objetos habla de un teatro en el cual no se encontrará únicamente una figura humana; como actor, actriz, títere o alguna otra representación.

Este tipo de representación teatral,

predominada por lo visual, mostrando de una forma más grande las artes figurativas que con las distintas formas conocidas del teatro. (Saenz, 2015)

Al hablar de un actor o una actriz en el espacio escénico no hablamos necesariamente representan un personaje.

El ser humano que se muestra en escena puede llegar a ser reducido de una manera muy notable a un objeto el cual adquiere su propia existencia por medio de lo artístico; máscaras, figuras, construcciones corporales, telones etc.

Dentro de la historia del teatro, dentro de todas las épocas y las distintas culturas expusieron varios ejemplos de objetos en puestas escénicas con una función simbólica, esté o no escrita dentro de la dramaturgia.

(Saenz, 2015) Estos elementos no representaban para nada el estatus del personaje, la puesta en escena quien se encarga de configurar cada elemento dentro del espectáculo.

Los objetos se aproximaban a los actores y estos se convertirían en elementos de suma importancia para poder dar más sentido a la representación teatral.

Por medio de los objetos vemos que este

puede llegar a ser un medio de transmisión, entre la acción y el hombre, mostrando desde una perspectiva comunicativa el objeto mantiene una relación constante entre percepción de un imaginario colectivo y el uso también de objetos cotidianos.

Desde ese momento ya debemos de tener muy en cuenta lo importante que llega a ser el objeto con el ser humano para poder dar el mensaje.

Para Marcel Duchamp (1912) con las distintas técnicas tradicionales de la expresión artística, nos muestra su inconformidad centrando todo su interés por “las energías perdidas” que son los elemento que están en escena, pero siempre pasan desapercibidos, haciendo así evidencia en su obra “la rueda de la bicicleta” al tomar un objeto de nuestro diario vivir y mostrarlo en un espacio totalmente distinto o habitual al que pertenece.

Los varios objetos hallados alrededor, son empleado de una manera muy distinta a lo que normalmente sería su uso habitual, dando así lugar a la presencia del personaje, de esta manera la transformación del objeto en escena, transformándose en algo completamente nuevo, pasando de ser objetos comunes y corrientes, a unos objetos virtuosos y poéticos. (Barrera,

2018).

Sin embargo, para poder demostrar toda la teatralización completa al usar un objeto no solo para algo que vague por la cabeza.

Se puede usar ese objeto para algo más que su uso común, se busca su contenido poético y metafórico.

De ese modo puede mostrarse su forma, color, textura y muchas otras caracterizaciones externas y poner así una historia donde todos los elementos tengan una lógica particular y se pueda mostrar a las intencionalidades propuestas.



# CAPÍTULO 2

MONTAJE

## CAPÍTULO 2

# 2.1. DRAMATURGIA.

### 2.1.1. Parámetros conceptuales

Para la creación del texto dramático, se tomó como referencia la tesis *3 Leyendas Urbanas en la ciudad de Loja para la reinterpretación en 3 libros de artista*, escrita por Ariana Ninhoska Luna Merino, en el año 2017 en la ciudad de Loja.

Para el nuevo texto se realiza una investigación bibliográfica, y también una investigación de campo, recopilando así una cantidad de información desde leyendas urbanas en la ciudad, hasta distintos textos los cuales nos ayudan a entender mucho mejor a dicha leyenda.

Las entrevistas se realizaron en distintas parroquias urbanas y rurales de la ciudad de Cuenca, donde personas adultas cuentan su experiencia con estas leyendas o memorias del suceso en sí, manifestando la creación de estos personajes fantásticos en un ámbito real.

Dentro de esta investigación, se tiene presente un tema muy importante, los bienes inmateriales del país; expresados en cuentos, mitos y leyendas que existen dentro y fuera de la ciudad y exponiendo así la falta de conocimiento de estos

medios tan importantes para la cultura.

De acuerdo a las versiones encontradas, se realizó una escaleta, la cual ayudó en el planteamiento de cada escena, fue de mucha ayuda en el momento de organizar toda la escritura dramática, en el orden de ideas hubo mucho que tomar en cuenta y eso es lo importante, el hecho de poder jugar con las versiones escuchadas, ser parte de la leyenda y cuestionar el cómo pasaron las leyendas si hubieran tomado un curso distinto a lo que cuentan, por ejemplo, ¿Qué hubiera pasado si el cura sin cabeza era un espíritu, el cual no podía descansar en paz?, o ¿qué hubiera pasado si no era un cura, sino más bien un espíritu maligno o una mala persona que caminaba armada o cosas similares? “Si el trabajo del poeta es ver una multitud de seres alados que vuelan a su alrededor, el trabajo del dramaturgo es además el de convertirse en ellos”. (Nietzsche, 1875, p. )

Lo importante dentro de la dramaturgia en las leyendas, es el hecho de dejar que nuestras mentes vuelen, que nuestra imaginación sea un puente muy importante para poder llevar a cabo todo lo que nos dicen, poder ver y formar parte de ese momento exacto, y es lo que se quiere dentro de la obra, hacer que el espectador sea parte de la leyenda, hacer que sea más allá de un espectador, que juegue, que piense y sobre todo que lo

vea con la misma imaginación de cuando era un niño y olvidarse por un momento de lo que pasa alrededor.

## Personajes

### Manuel.

Es un anciano muy molesto, pícaro por naturaleza, todos en el barrio le conocen por sus cuentos, y las cosas que le han pasado.

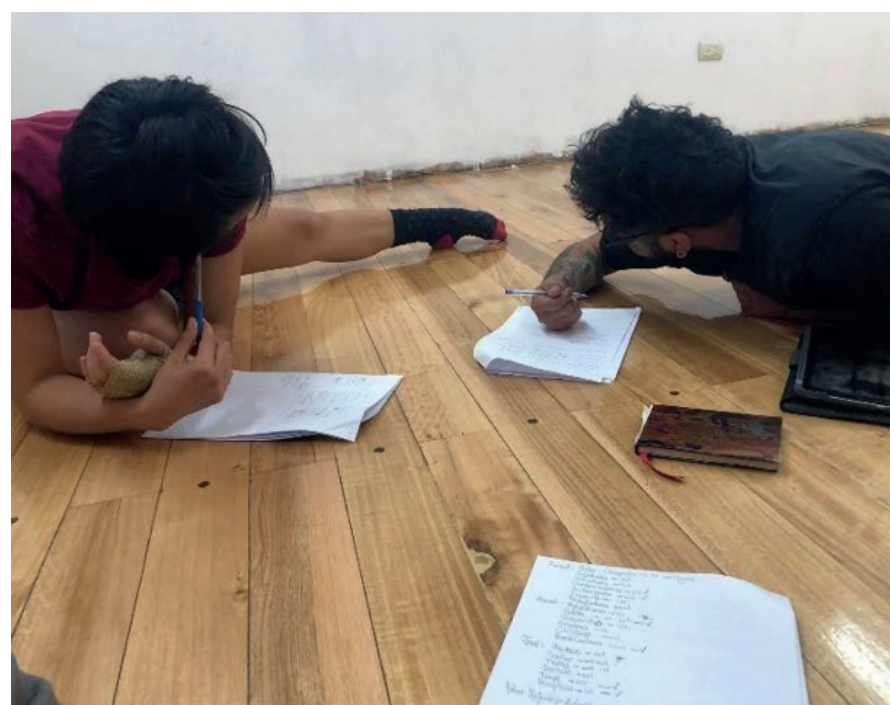
Esa noche Manuel es llevado frente a varias personas, turistas que llegan a conocer sobre las tradiciones del pueblo.

Manuel a pesar de en principio ser molesto, cuando varias personas lo rodean empieza a relatar una anécdota que le ocurrió de niño.

### Isabela y José.

Son dos jóvenes que vivían por el barrio de Manuel, sin embargo, se llevaban muy bien.

Cuando ellos le contaron a Manuel lo que vivió en carne propia Joaquín, hermano de Isabela, no les creyó y pensó que era una broma, pero cuando empezó el rumor por todo el barrio, la curiosidad de Manuel quiso averiguar un poco más.



**Imagen 1** Revisión de textos dramáticos

### **2.1.2. Sinopsis de la obra.**

Manuel, es un hombre anciano, y muy sabio, por naturaleza le gusta contar sus leyendas para que las personas vean lo bueno y lo malo que pasa en la vida.

En una noche muy triste aparece Manuel, como de costumbre riendo y molestando a todo el que se aparece, y se sienta un momento a recordar cómo fue su vida de niño a comparación de las nuevas generaciones, y en medio de toda esta narración empieza a contar que en su infancia había rumores de un hombre sin cabeza que recorría la plazoleta de su barrio.

Manuel narra de una manera muy interesante y risueña todo lo acontecido aquella vez con los vecinos; quienes tuvieron el susto por casi una semana. Al final se enteraron que la persona que menos esperaban les jugó una broma pesada.

### **2.2. Entrenamiento**

Dentro del montaje de la obra es muy importante el entrenamiento actoral, el cuerpo del actor en escena y la presencia que se necesita en una obra de teatro, es por esto que el entrenamiento debe ser muy constante y disciplinado, al igual que el entrenamiento vocal, logrando de esta manera un encuentro con nuestra

agilidad, concentración, disciplina, etc.

#### **2.2.1. Objetivo general.**

Desenvolver la conciencia corporal de los cuerpos en escena.

#### **2.2.2 Objetivos específicos.**

- Descubrir nuestras capacidades con la voz.
- Explorar el cuerpo del títere en escena.
- Lograr un rendimiento adecuado en los entrenamientos de los actores.



**Imagen 2** Calentamiento Corporal

### 2.2.3 Entrenamiento corporal.

En el entrenamiento corporal, no solo se trabajará el acondicionamiento físico, más bien se trabaja sobre la conciencia de uno mismo dentro del espacio, recordar qué hacemos en escena.

Esto va a ser de suma importancia el momento del montaje, ayuda en todo sentido, recordando que desde el momento del ensayo tenemos un objetivo al cual estamos llegando al espacio de trabajo. Esto será de mucha ayuda para así poder mantener la energía durante la presentación de la obra teatral.

Dentro del trabajo vocal va a ser muy importante saber el uso de la proyección y modulación de la voz entre actores; buscar el modo de trabajar la voz para el títere también, ya que dentro de estos trabajos hay un grupo de falencias muy comunes en la obra, de esta manera se va a poder dar un trabajo más eficiente.

Muchas de las veces en los trabajos de entrenamiento físico se dejan de lado el trabajo vocal con el que se debe construir el personaje.

### 2.2.4. Descripción de los entrenamientos

Es muy importante el entrenamiento

físico, para ello cada uno de los intérpretes estirara su cuerpo como necesite, teniendo conciencia hasta donde se puede llegar y con el respectivo cuidado de no llegar a sufrir lesiones.

Luego de esto se realizan calentamientos en conjunto, teniendo en cuenta que estamos trabajando juntos, y debemos ser solidarios con las personas que están a nuestro alrededor en el espacio. Calentamos, cabeza, hombros, plexo, brazos, codos, muñecas, dedos, cadera, piernas, pies, tobillos, etc. Todo esto ayudará a poner en disposición al cuerpo en el espacio de trabajo.

Con la finalidad de rendir con un acondicionamiento óptimo de cada intérprete se trabajará con ejercicios propuestos por Jerzy Grotowsky. Para que así el actor logre una habilidad creativa enraizada en su imaginación y en sus asociaciones personales. (Grotowski, 1970)

- Caminar con las rodillas dobladas
- Caminar en cuclillas y las manos en las caderas.
- Caminar con las piernas rígidas y estiradas como si tirasen de ellas cuerdas imaginarias sostenidas por las manos.
- Adoptar una posición de descanso, en cuclillas, con la cabeza caída hacia delante y los brazos sueltos hacia atrás.
- En posición de pie, echar el cuerpo hacia atrás para formar un puente.

- Adoptar una posición de descanso, en cuclillas, con la cabeza caída hacia delante y los brazos sueltos hacia atrás.
- En posición de pie, doblar el cuerpo hacia delante lentamente hasta tocar las rodillas con la cabeza.
- Rotación del tronco hacia los lados lentamente.
- En posición de pie, echar el cuerpo hacia atrás para formar un puente.
- Empezar en posición encorvada, dar pequeños saltos hacia adelante para volver a la posición encorvada con las manos junto a los pies.
- Rotación del tronco hacia los lados lentamente.



**Imagen 3** Ejercicios caminar con las rodillas dobladas.



**Imagen 4** Caminatas y movimientos a partir de la cadera.



**Imágen 5** Empezar en posición encorvada, dar pequeños saltos hacia adelante para volver a la posición encorvada con las manos junto a los pies.



**Imagen 6** Caminatas y desplazamientos en nivel bajo.

Con estos entrenamientos aportamos a que nuestro cuerpo sea una parte fundamental de la puesta en escena, y ayuda en poder adaptar y tener una conciencia propia en las cosas que están pasando en nuestro entorno.

Dentro de los trabajos aplicados en el entrenamiento, fue el poder conocer la energía de cada uno, encontrar los niveles en los cuales nuestro cuerpo

trabaja mejor, saliendo de la zona de confort.

Las caminatas en el espacio también ayudan mucho en el poder desplazarse por el espacio, y tener conciencia de no caminar en los mismos lugares si no en buscar cosas nuevas y poder desplazarnos en distintas formas.

### 2.2.5 Entrenamientos con el títere.

Para poder trabajar con el títere, es muy importante saber todo lo que nuestro cuerpo es capaz de hacer.

En escena, nosotros vamos a realizar un trabajo corporal, pero el títere va a realizar algo que nuestro cuerpo no podrá, algo extrahumano como desprender su cabeza y mover los bigotes “La magia es importante no por sí misma, sino porque cuando ocurre algo en escena se convierte en una puerta abierta al inconsciente.” (Elvira, 2016).

Para el trabajo con el títere, debemos de tener en cuenta que lo visual es lo que más va a aportar. Como entrenamiento se realizaron, antes de empezar a manejar el títere, distintos juegos con varios objetos que encontramos en casa: una funda, un palo de escoba, inclusive una casaca.

Debemos tener en cuenta que el objeto ya no es algo externo, al contrario, se

vuelve importante en relación a nuestro cuerpo; como una mano, un pie. Debemos tener en cuenta que este objeto entra en escena y no debemos dejarlo caer escénicamente, porque se vuelve solo un objeto sin importancia.

En cambio, el títere no tiene que bajar la presencia, al contrario, es un actor más dentro del espectáculo.

Otro ejercicio en el que nos basamos es ponernos frente a frente con nuestro compañero, el uno debe cerrar los ojos, y el otro debe manipularlo como si fuera un títere, viendo y dándose cuenta cuales son las posibilidades del otro cuerpo, aquí también influye mucho el trabajo de la confianza en el grupo de trabajo.



Imagen 7 Entrenamiento con el títere.



## 2.2.6 Calentamiento vocal.

La exploración ha sido una parte muy importante en este trabajo, y cuando uno explora conoce cosas las cuales uno no piensa que sea capaz de hacerlo, es por eso que se jugó con la voz, llevando a nuevas formas de modulación vocal, desde una voz muy fina, llegando a chillona, hasta una voz muy gruesa.

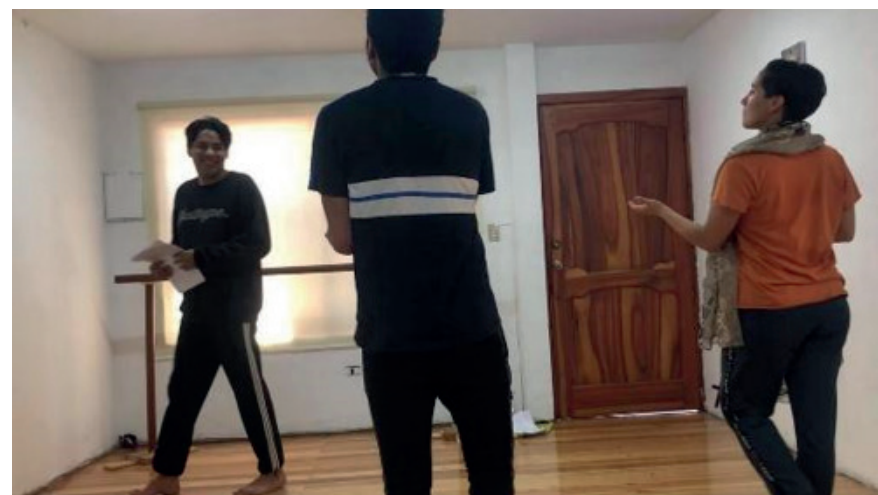
Además de poder jugar con la voz, fueron muy interesantes las propuestas de lugares que el director propuso, por ejemplo: imaginar un bosque, una escuela, una guardería, o pedirnos imitar animales.

De acuerdo a esa exploración comenzaron a surgir propuestas de vos. Quisiera recalcar un juego donde uno cerraba los ojos y poder jugar con su voz, y el compañero en escena se movía y movía el cuerpo del otro compañero como si fuera un títere, poniendo de esta manera en disposición cuerpo y mente.

Estos son algunos ejercicios que se han ido realizando para el calentamiento de voz: Con la boca cerrada, realizar el sonido de MMM. Trabajo de respiración (inhala, exhala)

Con la boca cerrada mover la lengua en distintas direcciones.

Pronunciar las vocales abriendo muy bien la boca y gesticulando.



**Imagen 8** Juego de caminata y exploración de voz.



**Imagen 9** Juego de voz, y caminatas con el compañero.



**Imagen 10** Caminata en el espacio de trabajo.

Luego de calentar el cuerpo, no se para el trabajo, al contrario, mientras el cuerpo está aún en movimiento emitimos sonidos, y según los sonidos nuestros cuerpos tomaban una corporalidad.

Dentro del trabajo actoral, también debemos de tener en cuenta, el concientizar el cuerpo ya que la respiración es fundamental, siempre tener eso en mente y no quedarnos sin aire, mientras se dice un texto para ellos se debe tener calma y tener escucha, ser muy atentos con el cuerpo del compañero, ya que lo que él nos da debemos recibirlo y viceversa; no debemos soltar el trabajo que se realizó durante los calentamientos.

Para esto en el texto Hacia un teatro pobre de Jersey Grotowsky propone un ejercicio de respiración; el cual consiste en estar acostado en el suelo con la

columna recta, una mano en el pecho y la otra mano sobre el abdomen, el momento de inspirar la mano que está sobre el abdomen se levanta primero y luego lentamente levantamos la otra mano, con un movimiento suave y continuo.



**Imágen 11** Entrenamiento en nivel bajo.

**-Los alcances que se espera obtener son:**

Romper la cotidianidad que existe en el cuerpo de los intérpretes.

Encontrar nuevas formas de desplazamiento que se puedan acoplar a los personajes.

Definir el desplazamiento en escena. Lograr una familiarización entre el títere y los espectadores.

Mantener un nivel alto de energía continua durante la obra.



## **2.3. Creación del personaje**

### **2.3.1. Sistema de interpretación actoral**

Para el trabajo actoral se están realizando, procesos de observación, tomando en cuenta que desde niños nosotros tenemos células espejo que nos permiten aprender lo que miramos.

Es muy interesante este accionar y mucho más aún para la creación de un personaje titiritéscico.

Tomando muy en cuenta como es la persona a la cual queremos imitar, y no es un mal sentido, sino más bien encontrar un tic y en base a eso poder hacerlo algo más notorio de lo que ya es.

El crear un personaje es el poder dar vida a un ser fantástico, con cosas que nos gusten o algunas que no tanto, darle rasgos para poder trabajar en base a improvisaciones con el cuerpo, por ejemplo, teniendo en cuenta un animal como un oso; y su particularidad, como si este oso fuera una persona como sería la caminata, como actuaría ante la sociedad.

Ante la creación de estos personajes, debemos tener en cuenta que no debemos alejarnos mucho de nuestra realidad, traer un recuerdo que sea útil para crear este personaje, hacerlo

melancólico, alegre, aburrido, pero tener en mente lo que se busca. Esto es de mucha ayuda porque un olor, una tela o un cambio pequeño en escena pueden traer recuerdos específicos que ayuden a mantener al personaje.

William Layton nos habla de lo fundamental que es para un actor el vivir realmente lo que sucede en escena, comprender hasta la médula que, para serle fiel a la técnica, hay que ser fiel a uno mismo, a lo que realmente nos impulsa.

Aquí formas de lograrlos: Realizar actividades que nos trasladen al momento que estamos recordando, usar recuerdos fotográficos, canciones, sensaciones que nos produce el caminar en distintos tipos de suelo: tierra, flores, zapatos grandes, entre otros.

Con base en esto nos hacemos la pregunta “si me pasara esto a mí, ¿cómo reaccionaría?” nos ponemos en el lugar del personaje, sin embargo, reaccionamos desde nosotros mismos.

Intentamos imitar ese pequeño gesto haciéndolo más grande y notorio, en la última etapa ya tenemos mucho más claro los objetivos y deseos que mueven al personaje.

A partir de esto empezamos a improvisar

desde el texto, usando las palabras desde el texto dramático.

Con estos trabajos en escena, nos damos cuenta que solo el cuerpo no es suficiente, siempre vamos a necesitar de un objeto, así sea uno pequeño, pero nos va a ayudar dentro del espacio. Los objetos que vamos a utilizar en escena son un rosario para el padre, una silla con un reclinador, para que el padre pueda rezar, una funda con almohadas adentro, un gorro, una chalina.

Estos objetos son importantes porque siempre van a ayudar a encontrar emociones dentro del actor en escena.

### **2.3.2. Ejercicios actorales**

En esta parte de los ejercicios debemos poner en marcha lo observado en cada persona la cual creemos que sería un apoyo para nuestro personaje, ser consciente en lo que hacemos y estar atentos si es posible hasta en la forma en la cual respira esa persona para poder llevarlo en marcha al personaje.

Con esto podemos empezar a preguntarnos, cómo sería esta persona en la leyenda.



**Imagen 12** Trabajos de montaje

Se realizarán ejercicios en los que la intérprete se ponga en lugar del personaje, escarbando en su subconsciente y sacando a relucir la verdad de sus intenciones, procurando que siempre sea honesta consigo misma, puede que mienta a los demás,

que oculte sus intenciones, más esto no quiere decir que ella no las tiene claras.

Con estos ejercicios es que el actor logra incorporarse conjuntamente con el personaje, resolviendo las dudas sobre él mismo, pero, sobre todo, dentro de la puesta en escena para poder brindar una interpretación honesta; para sí y para el público.

Si ella logra llegar a tal nivel de honestidad, llegará también a los espectadores y causará la identificación esperada.



**Imagen 14** Creación de personajes puesta en escena.

## 2.4. Espacio escénico y utilería

La propuesta escénica tiene la intención de poder hallar ese lugar íntimo con recuerdos de infancia. Esta experiencia artística del intérprete con el espectador se realizará en la sala Alfonso Carrasco de la ciudad de Cuenca.

El público se ubicará de manera frontal, en una sola banda para visualizar la obra. El uso de una sola banda se debe a que el intérprete debe dar uso a los objetos escénicos puesto que, estos necesitan de ciertos trucos para poder ocultarse del espectador.

### 2.4.1 Espacio ficticio.

El espacio donde se desarrollará la primera escena de la obra, será en la plazoleta del barrio de Isabela, luego estará andando por las calles hasta llegar donde José, quien saldrá en ayuda de Isabela y entre los dos llegará a la iglesia del barrio, donde empezarán a ocurrir las diferentes cosas que nos cuenta Manuel.

Esta versión de la leyenda El cura sin cabeza, utiliza como elemento escenográfico una silla pequeña, la cual estará en escena desde el principio y será fundamental, ya que en cada escena los intérpretes cambiarán de

espacio, y esta silla los ayudará a cambiar de la plazoleta a la iglesia.

El cura utilizará esta silla como banca reclinador para poder rezar. Isabela y José lo utilizarán para poder mostrar que están en la plazoleta.



**Anexo 1** Ilustración de un reclinador.



**Imagen 15** Ilustración de un reclinador.

## 2.5.1 Vestuario del Cura

Se tomará muy en cuenta los estatus sociales, ya que cuando hablamos de la economía en esos tiempos, podemos decir que la gente trabajaba para el día, y eran muy pocos quienes podían tener una buena calidad de vida.

Dejando en claro que el cura tiene un nivel social mucho más alto que los habitantes del pueblo.

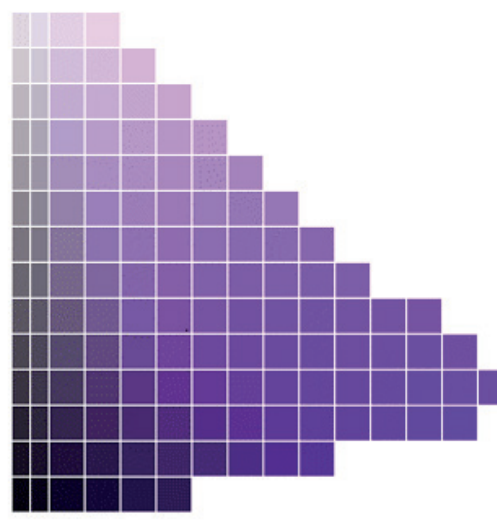
En aquellos tiempos cuando se hablaba de la política y de la religión eran temas muy parecidos, por este motivo es que tanto el maquillaje como el vestuario escénico tendrán un tinte mucho más realista en el montaje, apoyándose mucho más en lenguajes artísticos como la iluminación y la interpretación en sí.



**Fotografía** de Manuel Jesús Serrano



**Imagen 17** Ilustración de vestuario del Padre Alejandro.



**Anexo 3** Cromática del vestuario (Cura)

La cromática del vestuario del cura, el color morado hace referencia, al luto, el respeto a los muertos.

## 2.5.2 Vestuario de Isabel

Para el diseño del vestuario de Isabel, el enfoque que se dio pretende mostrar ese lado humilde, pero de carácter fuerte, presentar a las personas cuyo trabajo es muy cansado, pero aun así da lo mejor de ella.

Por esto se plantea ropa bastante realista, siendo la caracterización principal de este personaje, acorde con la fábrica de obreros donde trabajaba Isabel, donde busca la manera de salir adelante con su vida.

Para la realización del vestuario de este personaje se tomaron como referentes las fotografías del álbum Libro Serrano, del fotógrafo cuencano Manuel Jesús Serrano.



**Anexo 4** obreros y obreras de una fábrica. Fotografía Manuel Serrano.



**Imagen 18** Ilustración de la vestimenta de Isabel.



**Imagen 19** Vestimenta de Isabel.

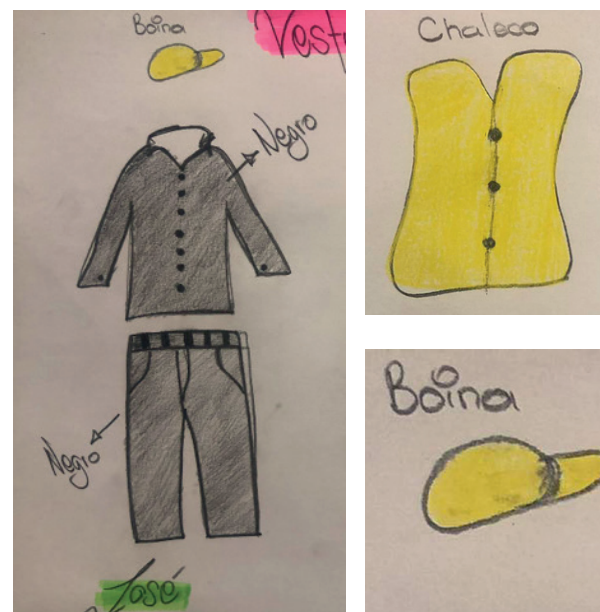
### 2.5.3 Vestuario de Manuel y José

Manuel y José van a llevar una vestimenta, la cual representa un estrato social medio bajo, gente trabajadora y humilde, se plantea trabajar con vestuarios, que no se alejen mucho de lo cotidiano de la época, la idea es usar una cromática de colores oscuros, pantalones color negro o colores azules oscuros.

Pero a su vez queremos demostrar algo que se pueda distinguir en escena y lograr explotar ese vestuario con colores fuertes..



**Anexo 5** jefes y obreros de una fábrica. Fotografía Manuel Serrano.



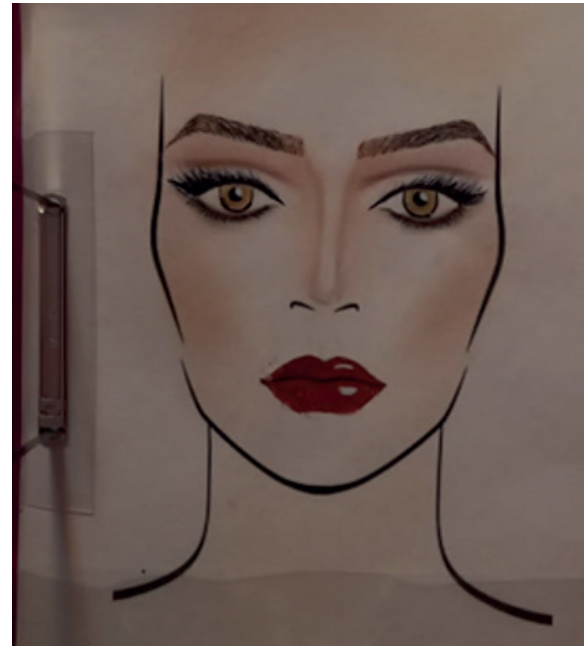
**Imagen 20** Ilustración de la vestimenta de José.



**Imagen 21** Vestimenta de José.



**Anexo 6** Cromática de la vestimenta de José.



**Imagen 22** Ilustración maquillaje de Isabel

#### 2.5.4 Maquillaje

Para el maquillaje de los personajes se plantea algo natural, se utilizarán elementos básicos como, la base (de acuerdo al tono de piel) corrector, contornos, iluminador, poma de cejas, labial.

Estos elementos serán útiles para poder resaltar un poco más el rostro y hacer que no se pierda en escena.

Sin embargo, debemos tener conciencia de las edades de cada personaje y además el vestuario que cada uno lleva y trabajando con rasgos sencillos.



**Imagen 23** Prueba de maquillaje de Isabela

## 2.6 Objetos escénicos y utilería

El uso de los objetos dentro de un espacio escénico, en su mayoría de veces son mezclados con una presencia poco clara; es un trabajo muy complicado donde se buscan formas de romper el estatismo.

Es por esto que la manipulación de títeres u objetos dentro del teatro son sumamente importantes, ya que estos son de gran ayuda para el actor como para la escena misma, mostrando cosas que muchas de las veces se complica para un actor.

Lo importante dentro de este trabajo es el saber trabajar con el objeto y el cuerpo a la vez. Esto deja de enseñanza la necesidad de conciencia de lo que se hace: cómo me muevo, la presencia en escena, tanto del títere como del cuerpo mismo.

En la exploración que se tiene con el títere, es importante reconocer que no es un objeto para rellenar la escena, es un personaje.

El títere que será parte del elenco es un títere híbrido, el cual está construido con tubo termoplástico, el negativo de una cabeza, espuma de poliuretano, estos son materiales que ayudan mucho en moldear la cabeza del títere y a

mantenerlo con un peso el cual se puede trabajar durante la obra. Y la mitad del cuerpo está trabajado con esponja, con el cual también le hace de un peso más ligero, de esta manera ayuda al actor en escena a poder trabajar de una manera más precisa con el títere.

o lleva y trabajando con rasgos sencillos.



**Imagen 24** Exploración Escénica



**Imagen 25** Rosario

## El Rosario:

El rosario en escena es muy importante debido a que Isabela es una mujer muy creyente la fe de ella es muy grande y para ella lo que más importa es ser apegada en la iglesia.

En la actualidad podemos ver a muchas mujeres de edad avanzada las cuales van todos los domingos a misa, y siempre de su cuello cuelga un rosario, entonces la idea del rosario es mostrar al público que existe gente la cual tiene tanta creencia a un objeto y no ayudan o ven por el bienestar de la gente que los rodea.

## 2.7 Iluminación

La iluminación dentro de una obra teatral, implica tener todo el montaje terminado, y así poder tener una opinión técnica con las ideas que se tiene, y con las formas en las que se puede llevar a cabo; como las ideas principales surgieron de la dramaturgia la iluminación tendrá el propósito de jugar con las sombras, y resaltar los rasgos corporales de los personajes. Es por eso que este plano de iluminación tendrá como requisitos luces de calles, black light, cenitales y ambientales.

Es importante plantear ciertos tonos de luces para distinguir los espacios propuestos para esta obra



**Anexo 7** Ejemplos de iluminación.

ESCENA	ILUMINACIÓN
<p>Escena 1</p> <p>Manuel entra a escena a contar su experiencia.</p>	<p>Luz ambiental en color blanco se prende cuando el hombre llega a la mitad del escenario, luego una luz cenital. Al momento de salir nuevamente se va apagando poco a poco dejando todo nuevamente en oscuridad.</p>
<p>Escena 2</p> <p>Aparece un hombre en escena, este hombre está cantando y se sienta en mitad del escenario.</p>	<p>Una luz ambiental de color azul, cuando el hombre se sienta en la mitad, junto a la luz ambiental, una luz cenital dando protagonismo al interprete.</p> <p>Mientras es atacado se va a producir un black light.</p>
<p>Escena 3</p> <p>Entra una mujer desesperada en busca de ayuda de su vecino.</p>	<p>Se prenden luces laterales color amarillo con blanco dando la apariencia de estar en la luz de la luna.</p>
<p>Escena 4</p> <p>Llegan a la iglesia a contar lo ocurrido.</p>	<p>Se prenden las luces laterales en color amarillo.</p>
<p>Escena 5</p> <p>Entra Manuel, el narrador a contar un poco más de las cosas que pasaban en ese entonces.</p>	<p>Luz ambiental en color blanco, cenital para la silla donde va a estar narrando la historia.</p>
<p>Escena 6</p> <p>Entran los dos personajes (José e Isabela), nuevamente a investigar qué es lo que pasó con el hombre atacado.</p>	<p>Se prenden luces laterales color amarillo con blanco dando la apariencia de estar en la luz de la luna.</p>

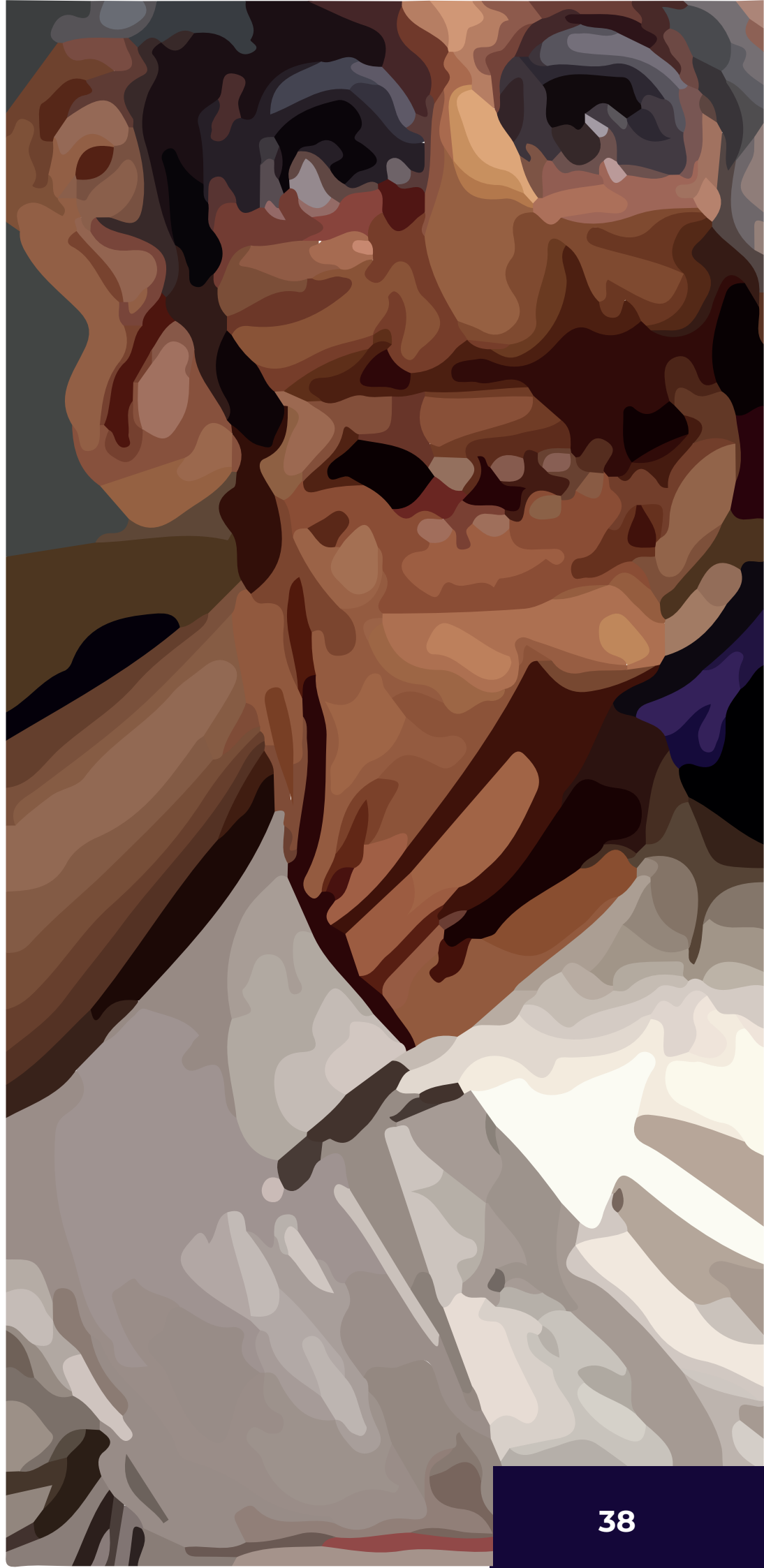
## 2.8 Ambiente sonoro.

El ambiente sonoro ayuda al personaje a narrar la historia. Manuel al ser un hombre muy molesto, le llama la atención la música de su tierra, le trae recuerdos y le permiten contar todo lo ocurrido.

El pasacalle es muy tradicional en nuestro país, y tiene varias adaptaciones en las distintas regiones; es un ritmo vivo que llama la atención de la gente. Su nombre surge de los artistas que cantan en la calle, por eso el nombre de pasacalle. Esta música ayudará a enganchar al público por la sonoridad.

El narrador será quien cante, y en cada escena cantará porque es un personaje feliz, que, aunque haya pasado por una vida dura, él siempre va a llegar con un gran ánimo y una gran sonrisa a contar sus historias.

Para que nadie lo olvide y sobre todo para que estos elementos del Patrimonio Inmaterial de nuestro país queden en la mente de las personas y las tradiciones se mantengan.



ESCENA	SONIDO	AUTOR
Escena 2 Aparece un hombre en escena, este hombre está cantando y se sienta en mitad del escenario.	<u>Que culpa tengo de amarte así</u>	Hermanas Badillo.  <a href="https://www.youtube.com/watch?v=td7n_LYCou0">https://www.youtube.com/watch?v=td7n_LYCou0</a>
Escena 2 todo queda en silencio y se observa la silueta de alguien atrás de este hombre.	Sonidos de viento.	Videochistes:  <a href="https://www.youtube.com/watch?v=YacoyjpyXTM">https://www.youtube.com/watch?v=YacoyjpyXTM</a>
Escena 4 llegan a la iglesia a contar lo ocurrido	Música gregoriana	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=p_shhU_H5Z0">https://www.youtube.com/watch?v=p_shhU_H5Z0</a>

# **CAPÍTULO 3**

## PRE PRODUCCIÓN



## CAPÍTULO 3

# GESTIÓN Y PRODUCCIÓN

### 3.1 Producción

Para este trabajo se desarrollará un plan para la obra teatral El cura sin cabeza, la misma que consta de tres partes; la preproducción, la producción y la postproducción.

A continuación, se detallará cada una de las etapas para poder entender el plan de montaje a realizar.

### 3.2 Preproducción

En este proceso se realizará el montaje de la obra; es necesario poder tener listos los recursos humanos, planificaciones y el financiamiento el cual se vaya a utilizar para así poder llegar a cumplir los objetivos necesarios para la obra.

### 3.3 Recursos humanos

Dentro de este punto lo necesario es contar con el equipo creativo para las diferentes áreas dentro del montaje de la obra. El equipo será conformado por:

Nombre	Cargo	Actividad
David Matute	Director	Encargado de la dirección del montaje
Paula Almeida  Luis Gallegos	Actores	Interpretación
Luis Gallegos	Escenografía	Construcción de la escenografía
Mauricio  Pesantez  Luis Gallegos	Títere	Diseño y construcción de la marioneta.
Angélica Galarza	Vestuario	Diseño y confección del vestuario.
José Tapia  Luis Gallegos	Registro audiovisual	Registro de los ensayos, pre- estreno y estreno de la obra.
Carlos Chicaiza	Diseñador gráfico	Diseñador de contenido y publicidad.
David Matute	Técnico de luces	Diseñador del plano de luces

### 3.4 Recursos financieros

El financiamiento está basado en los gastos que se den a partir del montaje, pagos a equipos creativos y a los distintos recursos humanos.

Cargo	Costos
Director	\$200
Actores	\$400
Escenografía	\$100
Títere	\$150
Vestuario	\$100
Registro audiovisual	\$80
Diseñador gráfico	\$80
Técnico de luces	\$50
<b>Total</b>	<b>\$1.160</b>



### **3.5 Análisis de socios estratégicos**

En la obra El cura sin cabeza la idea es potenciar el proyecto en cuanto a sus objetivos para así poder llamar la atención de distintas entidades y que ellas apoyen de distintas formas a la propuesta escénica.

Este proyecto se vincula con la educación y muestra al público en general el valor del arte; el patrimonio y la cultura de lo inmaterial del Ecuador.

Por medio de las leyendas potenciamos la tradición oral y la narrativa que existe en nuestro país, y esto nos ayuda a poder seguir conociendo las distintas culturas y entidades las cuales aún existen en medios rurales.

### 3.6 Tabla socios Estratégicos

SOCIO ESTRATÉGICO	PRE – PRODUCCIÓN	PRODUCCIÓN	POST-PRODUCCIÓN	LO QUE DESEO DE LA INSTITUCIÓN.	QUE PUEDO OFRECER.
GAD Parroquial El Valle		X	X	Publicidad en sectores rurales.	Talleres de mascara y títeres para jóvenes
Museo Banco Central		X	x	Espacio de ensayo, para futuras presentaciones.  Lugar donde poder presentar la obra	Realizar presentaciones para mostrar las culturas en el país.
Mimesis vestuarios		X	X	Vestuario para los personajes.	Publicidad del local.
MERAKI- Estudio de Diseño Gráfico.		X	X	Volantes y entradas de la obra.	Publicidad para el negocio
Hotel "SELINA"		X	X	Publicidad para los huéspedes del hotel.	Una presentación, recordando la historia del Hotel Crespo.

### 3.7 Dossier

#### 1. Portada

- Artista: Luis Guillermo Gallegos Villa
- Título de la obra o el proyecto: El Cura Sin cabeza
- Subtítulo o slogan del proyecto:

#### 2. Contacto:

- Correo: guimo-94@hotmail.com
- Telf.:0990218262

#### 3. Enlaces a web y redes sociales

- Facebook e Instagram: Memo Gallegos.
- <https://www.facebook.com/luis.gallegos.52643/>
- memogallegos57
- <https://www.instagram.com/memogallegos57/>

#### 3.8 Statement o descripción del proyecto

El cura sin cabeza se convierte en obra teatral con la finalidad que se pueda ver en familia, desde los 7 años en adelante. El trabajo es realizado para poder enseñar a través de una puesta en escena, y de este modo poder aprender sobre culturas diversas y otro tipo de narrativas.

Al recibir arte de otros lugares del mundo y de diferentes grupos sociales nuestra imaginación se expande, nuestra creatividad de niños se enciende y nos lleva a relacionar aquel evento con recuerdos propios que atravesamos en algún momento de nuestra vida.

De este modo aprendemos a con nosotros mismos y con las personas que nos rodean.

#### 3.9 FICHA ARTÍSTICA

**Dirección:** David Matute

**Actuación:** Paula Almeida, Luis Gallegos

**Dramaturgia:** Luis Gallegos

**Escenografía y Objetos:** Luis Gallegos

**Vestuario:** Angelica Galarza

**Maquillaje:** Lesly Cumbe, Milena Montaña

**Diseño de Iluminación:** David Matute

**Diseño e ilustración:** Carlos Chicaiza - Rafael Jimenez

**Obra**

**Duración:** 40 minutos

**Género:** comedia

**Estilo:** Teatro clown y Teatro de títeres.

**Clasificación:** Todo público

**Espacio Escénico:** Salas y teatros convencionales.

### 3.10 Archivos: videos, fotos, audios y textos

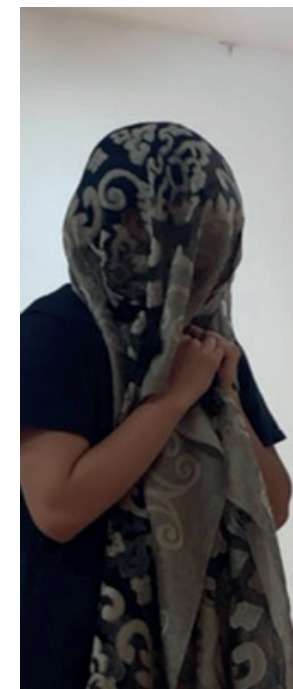


Imagen 26 Montaje de la obra

## 1.11 Biografía



### Imágen 27 Actores (Luis Gallegos)

Luis Gallegos, de la ciudad de Cuenca-Ecuador, estudió en la escuela Bertrand Russell, graduado en el colegio como bachiller en Instalaciones de equipos y máquinas eléctricas, en el colegio Guillermo Mensi.

Trabajo como actor en el Colectivo Eidyllion. Ha participado en Uróboros, la batalla por el destino empieza. (2019), Creación Colectiva, Obra teatral El Tigre, Estudio de baile El Danzón, Adaptación bailable del cuento Hansel y Gretel (2019) Compañía de Teatro. Un cuento de Navidad (2019) Compañía de Danza Universidad del Azuay y Alfonsina en el estudio de baile El Danzón.

Cómo te digo adiós en 2020, dentro del Desfile Virtual Escenarios del Mundo junto a Milena Montañó y Kelly Toral. Además, intervino en el video musical Mantra de Moondo Films Video Musical y en Punto Final y Family dentro del estudio Audiovisual 3700.

## 1.11 Biografía



### Imagen 28 Actriz (Paula Almeida)

Paula Almeida, de la ciudad de Cuenca-Ecuador estudió en la escuela y colegio en La Asunción graduada en física y matemática.

Cursa sus primeros estudios en danza en el Conservatorio José María Rodríguez, posteriormente trabaja como profesora en distintas academias como Ballet Escuela de Danza, Avant Ballet y Pianfort. Además, realiza varios cursos con agrupaciones y compañías como Teatro de la Vuelta, Teatro del Cielo, en Ningún lugar, entre otros.

Recientemente finaliza sus estudios en teatro en la Universidad del Azuay donde formó parte de la compañía de danza y teatro, presentando obras como La Casa de Bernarda Alba en el Festival Escenarios del Mundo. Actualmente se desenvuelve como profesora de danza y teatro para niños y adolescentes, además de seguir incursionando como artista independiente. Sus trabajos más recientes son Todo sería diferente (videodanza), y Sueños de oficina (obra de clown).



## Imagen 29 David Matute

David Matute, de la ciudad de Cuenca - Ecuador estudió en la escuela Los Andes, graduado en el colegio como bachiller en Ciencias Básicas, en el Colegio Sudamericano.

Actor, técnico de iluminación y bailarín cuencano. Licenciado en Arte Teatral de la Universidad del Azuay (2020).

Ha participado en obras de teatro como: Uróboros la batalla por el destino empieza (2019) y Sueños de oficina desde 2019. Se mantiene en formación continua en los talleres de clown (blancos y augustos) con Carlos Gallegos y taller Introdutorio de Iluminación Escénica Entendiendo la Luz con Daniel Zalamea. Ha trabajado en la iluminación de las obras El mejor vino del mundo de la Compañía de teatro de la Universidad del Azuay; Chinaku de teatro infinito Salamandra y en la obra Ausencias de Teatro Pie. Como bailarín ha formado parte de la obra Hansel y Gretel (2019) en colaboración con el Danzón Estudio de Danza y junto a la Compañía de Danza de la UDA participó en el Festival de danza Osmara de León (2019).

### 3.12 Logros

Luis Gallegos: certificado de participación en el vigésimo tercer encuentro de teatro universitario ENTUPE 2019

Paula Almeida: Universidad del Azuay. Manzaneidad 2019

David Alejandro Matute: certificado de participación en el vigésimo tercer encuentro de teatro universitario ENTUPE 2019

### 3.13 Calendario de presentaciones

fecha	Espacio	Lugar	Contacto	Requisitos	Estado.	
12/06/2021	Alfonso Carrasco	Cuenca		oficio	Aprobado	
10/07/2021	Gad Parroquial "El Valle"	Cuenca	Sr. Fabian Carrión	Oficio	Aprobado	
20/08/2021	Museo Banco Central	Cuenca	-	Oficio	En proceso	
21/08/2021	Hotel Selina	Cuenca	Ing. Felipe Ochoa	Oficio	En proceso	
10/09/2021	Parque de la madre	Cuenca	-	-		

### 3.14 Riders (Requerimientos técnicos)

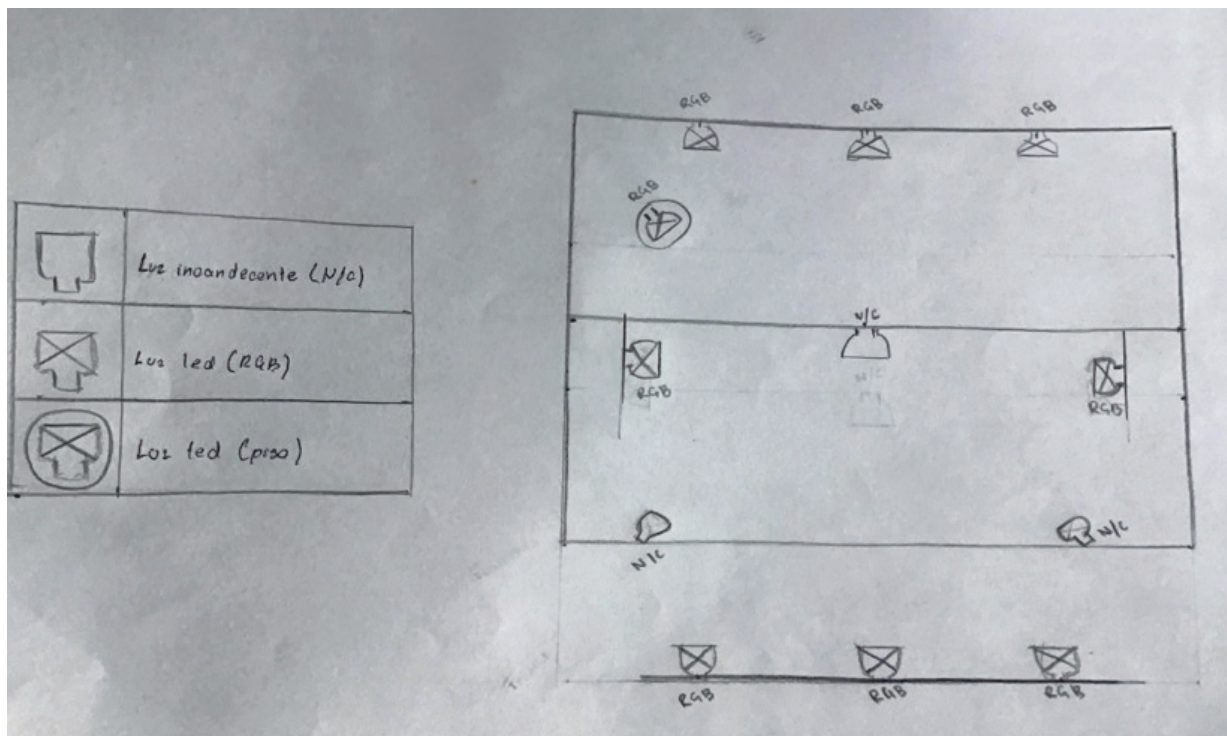


Imagen 30 Ilustración de afiche técnico de iluminación.

### Requerimientos de sonido

ESCENA	SONIDO	AUTOR
Escena 2 Aparece un hombre en escena, este hombre está cantando y se sienta en mitad del escenario.	Sin ti, instrumental	Los Panchos : <a href="https://www.youtube.com/watch?v=aMUbB087PJ0">https://www.youtube.com/watch?v=aMUbB087PJ0</a>
Escena 2 todo queda en silencio y se observa la silueta de alguien atrás de este hombre.	Sonidos de viento.	Videochistes: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=YacoyjpyXTM">https://www.youtube.com/watch?v=YacoyjpyXTM</a>
Escena 4 llegan a la iglesia a contar lo ocurrido		

## Brief de Diseño

### 3.15 Producto final

Las leyendas en estas épocas han perdido mucho protagonismo. La pandemia mundial del COVID 19, dio mucha rienda a olvidar una parte fundamental de nuestro medio como lo es la oralidad; estamos pasando por tiempos en los cuales la tecnología está siendo una prioridad en nuestro día a día.

Por esta razón distintos artistas locales hemos tenido la necesidad de intervenir a través del arte para fomentar la cultura inmaterial, y poder recuperar nuestras tradiciones. La pertinencia de este proyecto lleva consigo una gran responsabilidad; por ello, he realizado una investigación para poder entender más sobre las leyendas y la rica variedad de cultura mediante la oralidad.

Además, la propuesta experimenta diversos lenguajes como el teatro de títeres, para una enseñanza integral.

Con el fin de fortalecer esta propuesta es oportuno la intervención mediante entrevistas a titiriteros locales que se han desarrollado con distintas técnicas escénicas.

### 3.16 Objetivo

Promover la leyenda popular, "El cura sin cabeza" por medio de un plan de

publicidad mediante redes sociales y dando a un costo razonable creando de esta manera una audiencia fiel.

### 3.17 Objetivos Específicos.

Generar una audiencia fiel para la obra El cura sin cabeza.

Realizar distintas funciones dentro y fuera de la ciudad.

### 3.18 Target

El público objetivo de esta obra está conformado por niños desde los 7 hasta los 13 años y adultos de 15 hasta los 30 años de edad

### 3.19 Mensajes clave

Valorar la cultura.

Valor del patrimonio inmaterial.

Conocimiento sobre la oralidad y la narrativa.

### 3.20 Tono de comunicación

Para poder llegar a nuestro público buscamos mostrar que una obra teatral no es solo una representación, es poder llevar al espectador a una experiencia en la cual se sientan parte de la teatralización, y a la vez dejando como enseñanza una parte de la cultura, de nuestras tradiciones, y así poder mostrar una experiencia en la cual se disfrute, pero también se pueda aprender.

### 3.20.1 Estilo

Popular, andino y festivo



Anexo 8 Diseños para la creación de afiche.

### 3.21 Imagen de Afiche



## **Anexo 9 Afiche de la obra.**

### **3.22 Sección de medios de comunicación**

#### **Plan de comunicación**

##### **3.22.1 Estrategias para la difusión del espectáculo**

Para el proyecto lo que se trata es implementar estrategias para poder obtener una buena difusión de la obra de teatro, la idea principal es poder traer un nuevo público al teatro, realizar una pequeña intervención en la calle del artista o en dos mercados donde llegue una gran diversidad de gente, mercado 10 de agosto, mercado 12 de abril, con esto podemos invitar a las personas a futuras funciones que se realicen. Promociones para familias, o en dos entradas por el valor de una.

### **3.23 Publicidad**

#### **3.23.1 Plan de medios**

Los medios más tradicionales en la actualidad son las redes sociales, y esto nos ayuda con un plan de mercadeo para poder llegar a muchos otros lugares dentro del país.

- o Redes sociales: facebook, instagram

- o Entrevistas a diferentes radios online de la ciudad.

- o Entrevistas en canales televisivos de la ciudad.

### **3.24 Costos y financiamiento**

En este cuadro se intenta plantear los costos generales de todo el procedimiento para la puesta en escena de la obra.

Etapa	Descripción	Cantidad.	Tiempo	Valor Unitario	Monto Total
<b>Preproducción</b>					
	-----	-----	-----	-----	-----
				-	--
<b>Producción</b>					
Montaje	Director	1	3 meses	150	150
	Actores	2	3 meses	200	400
	Escenógrafo	1	1 mes	100	100
	Diseño Confección Vestuarista	1	1 mes	100	100
	Maquillista	1		15	45
	Títeres	1		150	150
	Música	1		30	30
Iluminación					
	Diseño Y ejecución Plano de luces	1	1	50	50
Publicidad					
	Flyers	300		0.50	150

## Conclusiones

La oralidad es un tema que no debemos dejar perder de nuestro medio, la tecnología avanza, pero nosotros no debemos depender de ella, nuestra narrativa es parte de la cultura inmaterial, importante para el desarrollo integral de los individuos.

Es por ello que se busca la forma en la cual se puede llamar la atención de las personas a conocer más de lo que está en nuestro entorno, y no dejar perder nuestra inmaterialidad, nuestra mayor fuente de riqueza, siendo esta fundamental en nuestro país.

Como parte importante en la leyenda El cura sin cabeza se muestra nuestra cultura, lo que vale; y así enseñar a nuestras generaciones que la cultura no es algo que está solo en cuadros o cosas las cuales podemos ver o sentir, si no también escuchar e imaginar.

Trabajar un tema muy importante de la cultura con el teatro permite abordar temas complejos para los niños; de este modo vuelve accesible el enseñar de una manera muy factible el conocer sobre nuestro país.

Es por esto que usando varias técnicas en actuación y manipulación con títeres podemos mostrar y ayudar a la sociedad.



## Bibliografía

- AEDA (2016) Recuperado de:  
<https://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/1172-la-narracion-oral-profesional-una-arte-escenica> Madrid, España.
- Bruner, J. (2018). Teoría del Aprendizaje. Estados Unidos.
- Crespial. (2013) Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Quito, Ecuador.
- DeCarli. (2007) Un museo Sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio. San José: UNESCO
- Dubatti, J. (2015) Convivio y Tecnovivio. El Teatro entre infancia y Babelismo. Colombia.
- Dubatti, J. (2015) Ovejas Muertas. Buenos Aires, Argentina.
- Grotowsky, J. (1970) Hacia un Teatro Pobre. Madrid, España
- Ninoshka, A. (2017) Tres leyendas urbanas de la ciudad de Loja. Loja Ecuador
- Martinez, Y. (2012) La fascinante expedición Alexandre. Cuba.
- Ong, W. J. (1997) Razón y palabra. México.
- Pavis, P. (1998) Diccionario del Teatro. México
- Serrano, M. (2015) Rostros y Lugares de entonces. Quito, Ecuador.
- UNESCO. (2010) Aplicación de la convención para la salvaguardia de patrimonio cultural inmaterial. París, Francia.
- UNESCO. (2007) Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural de lo inmaterial. París, Francia.

**OBRA:**

[https://docs.google.com/document/d/1AsY\\_q\\_OWbBbOkIT0YYdndqKGgK4CxSV5pI31tDCW0HA/edit?usp=sharing](https://docs.google.com/document/d/1AsY_q_OWbBbOkIT0YYdndqKGgK4CxSV5pI31tDCW0HA/edit?usp=sharing)

**PROTOCOLO APROVADO:**

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1KX9wnHKE8X8VLd44kVvwrAnaYciNnK4HwaATw3dYwQ/edit?usp=sharing>

**FOTOGRAFIAS:**

<https://docs.google.com/document/d/1PXUgqULNy0tmpH-YyTBOL8cK8xZA1Jd-WVXd-b0kH4I/edit?usp=sharing>

**VIDEOS DE LA OBRA:**

<https://www.youtube.com/watch?v=iRGPovCFJYg>

