

Creación de un personaje en base al estudio de una mariposa

Aplicado al montaje de una obra teatral

Jefferson Castillo

Autor

John Alarcón Morales

Tutor

Cuenca - Ecuador

2017



Autor:

Jefferson Castillo

Tutor:

Jhon Alarcón Morales

Fotografía e ilustraciones:

Realizadas por el autor excluyendo las que se encuentran con su respectiva cita.

Diseño y diagramación:

Mario Ramos Pareja

Julio 2017**Cuenca - Ecuador**

Dedicatoria

A mi madre y a mi padre, aquí empieza una nueva vida mientras otra ya se marchita, y a Fabiola León, la gran maestra que nos inspira a hacer arte a todos quienes la conocimos.

Agradecimientos

Cómo gran lección de este proceso he podido concluir que el teatro es una trabajo en equipo, se trata de construir un nuevo mundo entre varias mentes y corazones que pueda compartirse con varias mentes y corazones. Así, quiero agradecer a todos quienes fueron parte de una u otra manera del proceso.

A mis compañeros, Jordi, Jhonatan, Anahí y Pablo, por todos los dramas y todas las veces que nos dijimos sí se puede.

A mis tutores, Jaime, Silvana y Jhonn por centrarme siempre, ponerme los pies sobre la tierra y sobre todo por acompañarnos en los altos y los bajos de nuestras investigaciones.

A quiénes se han involucrado en el proceso del montaje Belén Ochoa, José Coronel, Paul Zaruma, Mario Ramos, Hilda Valdez y Gaby Yunga, hemos sido un equipo de trabajo improvisado que trabaja orgánicamente, y estoy orgulloso de lo que hemos logrado.

Y a la vida, por sus finales, por esa cualidad finita suya que se nos presenta siempre con nostalgia, porque así, en la incertidumbre de lo que se viene es donde mi alma se encuentra tranquila.

Índice de imágenes

Imagen 1:
https://scontent.fgye1-1.fna.fbcdn.net/v/t31.0-8/11845049_973716112691699_7544082734056117581_o.jpg?oh=7d01b7e7178cb8cad9dc30be4fa-77b77&oe=59DC78F4

Imagen 2:
https://scontent.fgye1-1.fna.fbcdn.net/v/t31.0-8/17016035_737743229727163_8100161535036408706_o.jpg?oh=f9c13ce46ba8af6d26967946b-ba6cf40&oe=5A0EDA96

Imagen 3:
https://scontent.fgye1-1.fna.fbcdn.net/v/t31.0-8/12698633_1012652482174950_6656497352194955111_o.jpg?oh=927b6d3923dfb454e0ed4065e-3faad26&oe=59DB3513

Imagen 4:
<http://unfauteuilpourlorchestre.com/wp-content/uploads/2010/05/Voyageurs-Immobi-les-Rond-Point-1.jpg>

Imagen 5:
http://1.bp.blogspot.com/_Xemlrh76sw8/TI9gnWJOVtI/AAAAAAAAABRc/yLjMYDzWbIE/s1600/libro+de+los+libros.jpg

Imagen 6:
<http://teatro.eidos1.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2016/10/la-verita3.jpg>

Imagen 7:
http://finzipasca.com/wp-content/uploads/2012/03/icaro_6.jpg

Imagen 8:
<http://epdlp.com/fotos/varo3.jpg>

Imagen 12:
http://www.eltiempo.com.ec/media/k2/items/cache/ac29722eb11d6f52913ae970ddf78461_XL.jpg

Imagen 14:
https://static.wixstatic.com/media/7a7f13_9cba3eb91a044072aa5bd65be01ccf09.jpg/v1/fi-ll/w_378,h_541,al_c,q_80,usm_0.66_1.00_0.01/7a7f13_9cba3eb91a044072aa5bd65be01ccf09.webp

Índice

Capítulo 1: Contextualización		Aceptación	37
		1.1.2. Estética de la metamorfosis	38
		1.1.2.1. SURREALISMO: El inconsciente hecho carne	38
		Principios del surrealismo	39
		Surrealismo onírico	39
		Técnicas aplicadas	39
		Cadaver exquisito	39
		Escritura automática	39
		Referencias tomadas de la pintura	40
		Los libros y el prado	40
		Estilos y formas	40
		La verdad escondida en los juegos con la realidad	41
		1.1.2.2. TEATRO DE LA CARICIA: Un cuento	
		pasa como una brisa por el corazón.	41
		La sutileza	42
		El virtuosismo	42
		El clown o cuentacuentos	43
		1.1.2.3. DRAMATURGIA: La muerte y la belleza se convierten	
		en poesía	44
		“El Maleficio de la Mariposa”	44
		Elementos simbólicos dentro de la obra	45
		Cucarachas	45
		Mariposa	45
		Aldea	45
		Rocío	45
		Muerte	45
		1.1.2.4. DIRECCIÓN: El cuento y la realidad se mezclan	46
		Proceso teórico	46
		Proceso de montaje	47
		Escena	47
		1.1.2.5. ACTUACIÓN: El personaje vuela sobre el cuento.	48
		Creación del personaje	48
		Vivencia	49
		Narrador	49
		Títeres	50
		1.2. Desarrollo metodológico	51
		1.2.1. Teatro	52
		1.2.1.1. Libro de artista	52
		Ideas de montaje	52
		Información teórica	52
		Bocetos	53
		1.2.1.2. Cacho Gallegos	54
		1.2.2. Animal	55
		1.2.2.1. Observación directa	55
		1.2.2.2. Sebastián Padrón	56
		1.2.2.3. Pablo Sempértegui	57
		1.2.3. Muerte	58
		1.2.3.1. Ximena Pesántez	
1.1.	Marco Teórico		15
1.1.1.	Referentes estéticos		15
1.1.1.1.	Solo, solo, solo		15
1.1.1.2.	La muerte		16
1.1.1.3.	La cantante calva		16
1.1.1.3.	Voyageurs immobiles		17
1.1.2.	EL TEATRO: Un espacio de transformación.		18
1.1.2.1.	EL ORIGEN: Breve historia del teatro		19
1.1.2.2.	EL PROCESO: El teatro como crisálida		21
	La improvisación		22
	El marcaje		22
	La escena		22
1.1.2.3.	MIMESIS EN EL TEATRO:		
	La escena imita a la Naturaleza		23
1.1.2.4.	ACTUACIÓN: El arte de la acción y reacción infinita		25
1.1.2.5.	TÉCNICA ACTORAL DE JACQUES LECOQ:		
	El cuerpo poético		26
1.1.2.5.	CREACIÓN DE PERSONAJES: La metamorfosis del actor		27
1.1.3.	LA ANIMALIDAD: Un encuentro		28
	con la profundidad del ser.		28
1.1.3.1.	ANIMALIDAD EN EL SER HUMANO:		
	El ser animal detrás del humano		29
	Instinto		30
	El insecto		30
	La Mariposa		31
	Anatomía		31
	Conducta		31
	Reproducción		32
	Metamorfosis		32
	La simbología de la mariposa		32
	La Cucaracha		33
	Anatomía		33
	Conducta		33
	La Cucaracha en la Cultura		33
1.1.4.	LA MUERTE: La máxima exaltación de la vida.		34
1.1.4.1.	LA MUERTE BIOLÓGICA: Fin de la homeostasis.		34
1.1.4.2.	LA MUERTE ESPIRITUAL: Filosófica, religiosa y cultural		35
	La muerte: prisión o vacaciones del alma		35
	Muerte cómo exaltación de la vida		35
	Los rituales mortuorios		36
1.1.4.2.	EL LUTO: La muerte del yo en el otro.		37
	Etapas del luto		37
	Negación		37
	Ira		37
	Negociación		37
	Depresión		37

Capítulo 2: Conceptualización

2.1. Dramaturgia narrativa	61
2.1.1. El cuento	61
2.1.2. El cuentero	62
2.1.3. Proceso de adaptación	62
2.1.4. Conflicto	63
2.1.4.1. Acción inicial	63
2.1.4.2. Acción secundaria	63
2.1.4.2. Nudo	63
2.1.4.2. Clímax	63
2.1.4.2. Desenlace	63
2.1.4.2. Moraleja	63
2.1.5. Análisis de escenas	64
2.1.6. Análisis de personaje	66
2.2. Dramaturgia de acción	67
2.2.1. Procesos de montaje	67
2.2.1.1. Entrenamiento	68
2.2.1.2. Creación de personaje	69
2.2.1.3. Improvisación y montaje	70
2.2.1.4. Ensayos	71
2.2.1.4. Tiempo	71
Escénico	71
Dramático	71
2.2.1.4. Lugar	72
Escénico	72
Dramático	72
2.3. Aspectos formales	73
2.3.1. Cromática	73
2.3.2. Escenografía	74
2.3.3. Vestuario	75
2.3.4. Objetos/títeres	76
2.3.4.1. Boina/Cucarachito	76
2.3.4.2. Zapato izquierdo/ Doña Cucaracha	77
2.3.4.3. Zapato derecho/ Cucaracha Bruja	77
2.3.4.4. Cuchara/Cucarachita Silvia	77
2.3.4.5. Globo terráqueo/Cucaracha Santa y Cucaracha	78
2.3.4.6. Vela y esfero/gusanos de luz	78
2.3.4.7. Libro/mariposa	79
2.3.5. Maquillaje	80
2.3.6. Iluminación	80
2.3.7. Música	81
2.3.8. Niveles emocionales	81
2.3.8.1. Sorpresa	81
2.3.8.2. Diversión	81
2.3.8.3. Intriga	81
2.3.8.4. Tristeza	81
2.3.8.5. Liberación	81

Capítulo 3: Producción

3.1. Preproducción	85
3.1.1. Procesos de investigación	85
3.1.1.1. Recopilación bibliográfica	85
3.1.1.2. Entrevistas	86
3.1.1.3. Observación directa	86
3.1.1.4. Libro de artista	87
3.1.2. La obra	87
3.1.2.1.Público objetivo	88
Perfil demográfico	88
3.1.3. Planificación	88
3.1.3.1. Equipo de trabajo	88
Perfil psicográfico	88
3.1.3.2. Cronograma	89
Actividades	89
3.1.4. Recursos	89
3.1.3.2. Equipos y aspectos formales	90
3.2. Producción	91
3.2.1. Contratación del personal	91
3.2.2. Trabajo de mesa	92
3.2.3. Montaje	92
3.2.3.1. Elaboración de objetos	93
3.2.3.3. Construcción de la escenografía	93
3.2.3.4. Ensayos	93
3.2.3.2. Confección del vestuario	93
3.3. Post-Producción	95
3.3.1. Características técnicas de la obra	95
3.3.2. Plan de promoción	95
3.3.2.1. Brief	95
3.3.2.2. Descripción de la obra	95
3.3.2.3. Sinopsis	95
3.3.2.4. Escenario estratégico	96
3.3.2.5. Consumidor	96
3.3.2.6. Posicionamiento	96
3.3.2.7. Riesgo	96
3.3.2.8. Promesa	97
3.3.2.9. Evidencias	97
3.3.2.10. Tono de comunicación	97
3.3.2.12. Plaza	97
3.3.2.11. Medios a usar	97
3.3.2.12. Fecha de estreno	97
3.3.3. Concepto de comunicación	98
3.3.3.1.Plan de medios	99
3.3.3.2. Afiche	100
3.3.3.3. Dossier	101
3.3.3.4. Evaluación	102
3.4. Conclusiones	103
3.5. Recomendaciones	104
Tabla de ilustraciones	105
Bibliografía	106
Anexos	107

Resumen

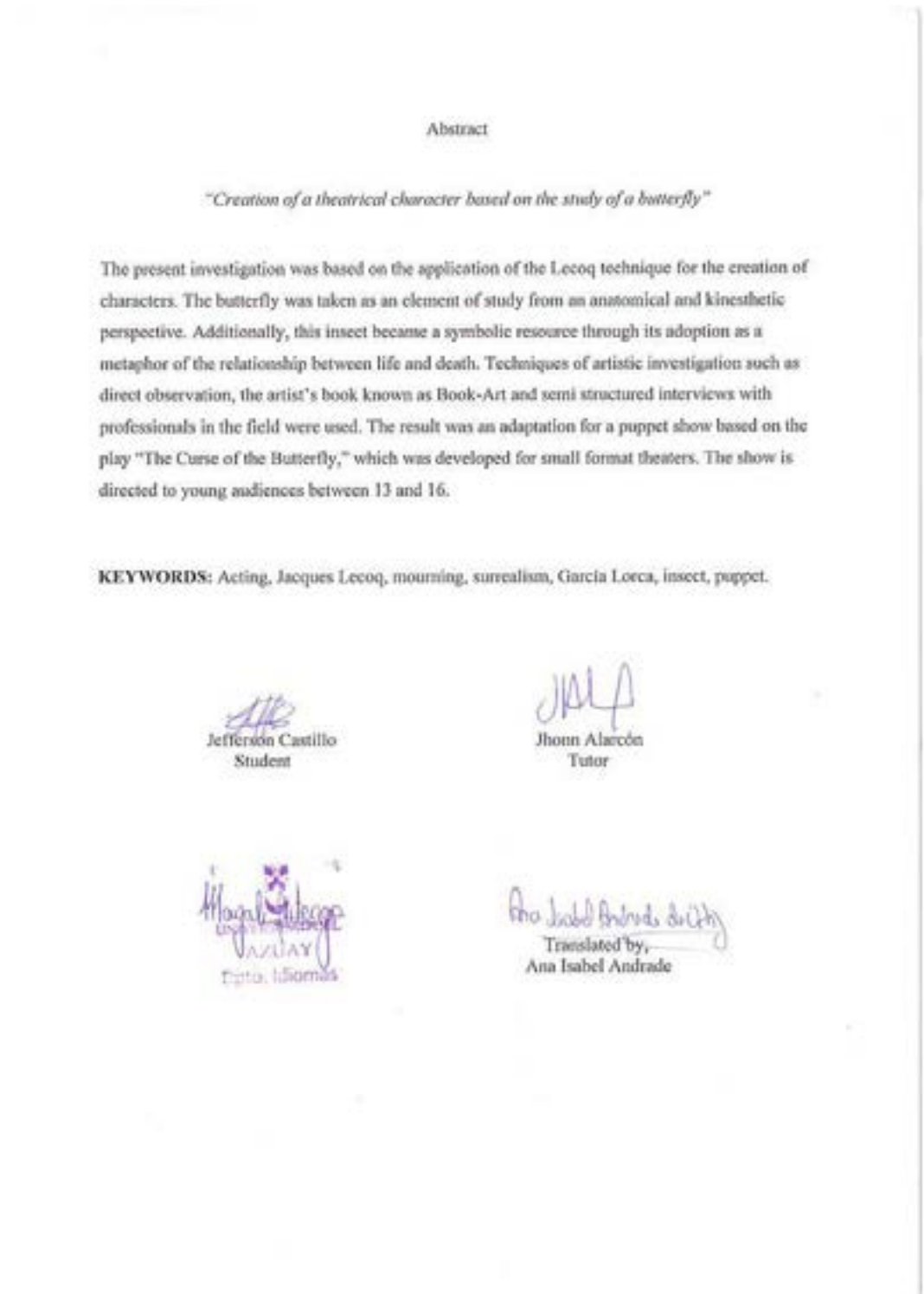
La presente investigación se basó en la aplicación de la técnica de Lecoq para la creación de personajes. Se tomó a la mariposa como elemento de estudio tanto desde un punto de vista anatómico como kinestésico. Además, este insecto se convirtió en un recurso simbólico al asumirlo como una metáfora de la relación entre la vida y la muerte.

Se utilizaron técnicas de investigación artística como: la observación directa, el libro de artista y entrevistas semiestructuradas a profesionales de las ramas respectivas. El resultado fue una adaptación para títeres de la obra “El Maleficio de la Mariposa” para salas de pequeño formato, dirigido a un público joven de 13 a 16 años.

Palabras clave:

Actuación, Jacques Lecoq, luto, surrealismo, García Lorca, insecto, títere.

Abstract



Introducción

El presente trabajo es resultado de una investigación teórica y escénica de un montaje de la obra en el que se trataría el tema de la muerte. Se han observado por lo tanto desde la parte teórica, práctica y vivencial a las mariposas y a la muerte. Con estos resultados se realizó un montaje de una obra teatral que derivó en la adaptación del texto “El Maleficio de la Mariposa de Federico García Lorca.

Aquí se reflejan los resultados de la investigación y cómo se logró crear una metáfora entre la metamorfosis de una mariposa con la muerte de un ser humano, lo cual permite a la muerte cómo un paso más en el proceso de la vida y quitar su denotación negativa de final inhumano.

Otro tema que surgió entonces fue la capacidad de aplicar una técnica actoral para la creación de un personaje llegando a la conclusión de que las técnicas siempre son personales, aunque hayan sido aprendidas de un maestro, siempre se adaptarán a cada ser humano.

Capítulo 1

Contextualización

1.1. Marco Teórico

1.1.1. Referentes estéticos

El presente trabajo es resultado de una investigación teórica y escénica de un montaje de la obra en el que se trataría el tema de la muerte. Se han observado por lo tanto desde la parte teórica, práctica y vivencial a las mariposas y a la muerte. Con estos resultados se realizó un montaje de una obra teatral que derivó en la adaptación del texto “El Maleficio de la Mariposa de Federico García Lorca.

Aquí se reflejan los resultados de la investigación y cómo se logró crear una metáfora entre la metamorfosis de una mariposa con la muerte de un ser humano, lo cual permite a la muerte cómo un paso más en el proceso de la vida y quitar su denotación negativa de final inhumano.

Otro tema que surgió entonces fue la capacidad de aplicar una técnica actoral para la creación de un personaje llegando a la conclusión de que las técnicas siempre son personales, aunque hayan sido aprendidas de un maestro, siempre se adaptarán a cada ser humano.

1.1.1.1. Solo, solo, solo

Esta obra de Cacho Gallegos retrata la vida de un hombre que no ha logrado deshacerse del recuerdo sus padres, busca siempre revivirlos y revivir sus historias. Se ha decidido tomar esta obra como referente debido a su temática, pero también a la manera en la que aborda el tema de la soledad en escena.

Todos los elementos que en la obra se ocupan son virtuosos y bastante simples, consistiendo básicamente en el cuerpo del actor y en los recursos escénicos usados de manera poco comunes.



ILUSTRACIÓN 1: CACHO GALLEGOS - SOLO, SOLO, SOLO

1.1.1.2. La muerte

Esta obra de Cacho Gallegos retrata la vida de un hombre que no ha logrado deshacerse del recuerdo sus padres, busca siempre revivirlos y revivir sus historias. Se ha decidido tomar esta obra como referente debido a su temática, pero también a la manera en la que aborda el tema de la soledad en escena. Todos los elementos que en la obra se ocupan son virtuosos y bastante simples, consistiendo básicamente en el cuerpo del actor y en los recursos escénicos usados de manera poco comunes.

La Muerte es una obra de teatro del grupo Clowndestinos. En ella se puede ver a un grupo de payasos en un funeral, durante toda la obra se muestra el dolor, pero también la ironía de la muerte cómo una gran despedida que una a todos a la vida. Al final se devela que a quién están velando es al mundo que ya ha muerto.

Esta obra se ha tomado por la forma en la que se aborda este tema, que no simplemente se deja cómo una tragedia, sino se le encuentra todas las posibilidades que la muerte da a la vida, y cómo a pesar de ser un evento triste, sobretodo trae consciencia y esperanza a quienes permanecen vivos.



ILUSTRACIÓN 2: CLOWNDESTINOS - LA MUERTE

1.1.1.3. Voyageurs immobiles

Esta obra de Cacho Gallegos retrata la vida de un hombre que no ha logrado deshacerse del recuerdo sus padres, busca siempre revivirlos y revivir sus historias. Se ha decidido tomar esta obra como referente debido a su temática, pero también a la manera en la que aborda el tema de la soledad en escena. Todos los elementos que en la obra se ocupan son virtuosos y bastante simples, consistiendo básicamente en el cuerpo del actor y en los recursos escénicos usados de manera poco comunes.

La Muerte es una obra de teatro del grupo Clowndestinos. En ella se puede ver a un grupo de payasos en un funeral, durante toda la obra se muestra el dolor, pero también la ironía de la muerte cómo una gran despedida que una a todos a la vida. Al final se devela que a quién están velando es al mundo que ya ha muerto.

Esta obra se ha tomado por la forma en la que se aborda este tema, que no simplemente se deja cómo una tragedia, sino se le encuentra todas las posibilidades que la muerte da a la vida, y cómo a pesar de ser un evento triste, sobretodo trae consciencia y esperanza a quienes permanecen vivos.



ILUSTRACIÓN 4: COMPAÑÍA DE PHILLIPS GENTY - VOYAGEURS IMMOBILES



ILUSTRACIÓN 3: COMPAÑÍA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DEL AZUAY - LA CANTANTE CALVA

1.1.1.3. La cantante calva

La Cantante Calva fue una producción de la Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay. Bajo la dirección de Santiago Baculima se realizó un montaje del texto de Ionesco en el que los personajes se convertían en caricaturas de los personajes burgueses de la sociedad. Las rutinas de las personas se vieron puestas en evidencia con este montaje.

Debido a la cercanía que hubo con este proceso, se toma como referencia la manera de creación de personajes a partir de un animal que ayude a darle más dimensiones y concreción al personaje. La diferencia con esta propuesta es que en “La Cantante Calva” los personajes fueron caricaturizaciones de animales, mientras que en “El Maleficio de la Mariposa” el personaje toma pequeños elementos del animal para integrarlos en su composición sutilmente.

1.1.2. EL TEATRO: Un espacio de transformación.

Las ideas que surgen alrededor del término teatro son variadas y difusas, este puede referirse tanto al espacio arquitectónico que alberga las representaciones dramáticas como a los sobreactuados melodramas realizados por aficionados.

Así se demuestra cuán borrosa es la definición de dicho arte y que tan fácil es llamar teatro a cualquier acto presentado sobre un escenario. Por supuesto, al tratarse de una expresión artística su interpretación siempre será subjetiva, pero al igual que todo arte tiene sus técnicas y formas propias. El objetivo del presente apartado es ahondar en ellas para encontrar la esencia del teatro que la diferencia de las demás artes.

Cabe recalcar que el teatro es la base de la investigación realizada, cualquier contenido aquí tratado es pertinente siempre y cuando pueda ser aplicado en escena. Es, por lo tanto, es el primer tema abordado y aquel que aparecerá a lo largo de todo el documento. De ahí la importancia de comprender la perspectiva que se manejará en el presente texto acerca del arte teatral.

Para dejar constancia de lo que se considera teatro y aclarar la idea expuesta en el título se podría decir que es un espacio en el que nada permanece, cada elemento está en transformación ininterrumpida, incluso en la quietud hay movimiento sobre el escenario. Sin embargo, antes de ahondar en una reflexión del arte teatral es necesario conocer ciertos datos de su origen y su evolución a través del tiempo.

*No sé qué clase de lucidez innominada, extraña,
es la que me da el tono y el grito de aquellos
que hace que los sienta en mí mismo.
Y ante esos agitados encuentros
yo estoy en un estado de mínima alteración,
quisiera que uno pudiera imaginar una nada detenida,
una masa de espíritu reclusa en algún sitio,
transformada en virtualidad.*

(Artaud, El Teatro y su doble)

1.1.2.1. EL ORIGEN: Breve historia del teatro

La comunicación es el recurso clave de la evolución humana, es lo que permitió a la especie desarrollar un pensamiento lógico por medio del intercambio de conocimientos. Así, se puede afirmar que fue el inicio del desarrollo; y a pesar de no ser teatro en sí, también constituye el primer ejercicio teatral: alguien tiene algo que decir a otro quien recibe esta información.

A medida que tanto el individuo como la sociedad progresaron, ya no era suficiente dirigirse a los seres humanos, debido a todos los misterios que aún estaban lejos de ser resueltos, se volvió imperativo entablar un diálogo con los dioses, aquellos seres responsables de los fenómenos que superaban sus capacidades.

En ese momento nace la teatralidad. Gracias a la necesidad de diferenciar la conversación dada con sus semejantes de aquella que mantenía con sus deidades, el humano recurrió a vestuarios vistosos, danzas enérgicas y cantos sagrados que suplicaban favores. A pesar de los mencionados elementos teatrales, estos actos todavía llevan el nombre de rituales ya que toda la comunidad participaba de ellos y no existía la conciencia de la ficción en lo que se realizaba.

El génesis del teatro se dio en Grecia, específicamente en las grandes dionisiacas, durante la interpretación del ditirambo, el cual consiste en cantos dedicados a Dionisio, el dios de la locura, el éxtasis y el vino. Para el canto se conformaba un coro de unas cincuenta personas que lanzaban loas y adoraciones al lujurioso celebrado. El teatro vio luz en el instante en el que se incluyó un individuo que cantaba fuera de las masas, el corifeo, es entonces cuando surgió una nueva manera de concebir los festejos en los que se dividió al pueblo de los intérpretes.

El nuevo personaje dio la posibilidad de incluir conflictos y situaciones a los cantos. En este momento empezó el arte teatral. Es así que el teatro tomó en principio un lugar sagrado representando los mitos de todos los dioses.

En este momento ya existía claramente la división actor-público y un claro uso de situaciones ficticias pues, aunque los relatos formaban parte de su mitología, eran interpretados por mortales. Con el pasar del tiempo surgieron autores que escribían sus propias historias entre las que se encuentran las famosas tragedias griegas.

En Roma el teatro fue uno de los principales espectáculos junto con el circo y las luchas de gladiadores, debido a que conformaban el conocido panem et circenses. Los escritores de teatro romanos llegaron a tener un significativo apoyo económico por parte de los gobernadores. Entonces se presentaban tragedias, epopeyas y comedias, todas para diferentes públicos y distintos fines, generalmente los dramas épicos se representaban como denuncia hacia un gobernante. Tan prestigiosos eran los dramaturgos que incluso lograban destronar a los emperadores.

Para la edad media, al igual que todas las artes y ciencias, el teatro pagano fue prohibido y las representaciones se limitaron a escenas bíblicas que dejaban moralejas moralizadoras. Al contrario de la época clásica, frente a los ojos del cristianismo el teatro fue visto como una pérdida de tiempo inmoral e inútil. Es así que el quehacer teatral se volvió nómada, los trovadores y juglares, quienes eran cuenteros con habilidades musicales y de presdigitación, se dedicaron a promover el teatro por toda Europa. Sus cuentos generalmente trataban de héroes de caballería o burlas a los reyes y se hacían, por supuesto, de manera clandestina.

A medida que se acercaba el renacimiento surgieron otra vez aclamados dramaturgos que también contaban con apoyo de los reyes para llevar a escena sus historias. Entre ellos podemos mencionar como el más destacado al famosísimo William Shakespeare. En aquellos tiempos el teatro burgués consistía en piezas líricas o en prosa que se servían de gran cantidad de figuras retóricas.

Los temas comunes eran, acorde a su época, dramas burgueses y cuentos de fantasía. El teatro popular, por otra parte consistía en comedias amorosas que jugaban a transgredir la diferencia de clases sociales que la monarquía estableció. Con la llegada de la modernidad, el relevo del teatro pasó de los dramaturgos a los directores. En este tiempo en el que se gestaron las grandes teorías actorales y teatrales.

Konstantin Stanislavski y su método son el ejemplo más claro de las propuestas teóricas de la época. Por fin se empezó a investigar de una manera sistematizada un arte que había sido hasta entonces un apéndice de la literatura, en el que sólo importaba la belleza del texto. La modernidad se constituyó como una fase de revoluciones para el teatro.

1.1.2.2. EL PROCESO: El teatro como crisálida

Las mujeres podían actuar por primera vez en la historia. Asimismo, las ideas de la escena acercaron a un estudio científico y ritual de la sociedad y del cuerpo del ser humano. Uno de los exponentes más conocidos fue Grotowsky quién con su teatro pobre despojó al actor de todo recurso que podría contaminar las tablas y lo dejó con lo que el consideró la esencia: el ser humano y su humanidad. Con el transcurrir de este periodo se constituyeron todos los postulados vanguardistas, desde el absurdo hasta el teatro épico, y las grandes obras escritas además de las dramaturgias eran también textos de investigación teatral.

Contemporáneamente, todos los postulados han sido cuestionados y se ha apostado por la interdisciplinariedad. Los límites entre artes se han borrado para lograr experimentaciones artísticas, pero también ha surgido una industrialización del teatro. Lo comercial es ahora aquello que otorga poder y prestigio a los creadores. Aunque por otra parte el teatro ha entrado en crisis por la llegada del cine, en el que se cuentan con muchos recursos para contar las historias de una manera más efectiva. También se ha llegado a sugerir que puede existir un teatro sin historia, un teatro que solamente sea un organismo vivo que siente y ayude a sentir, no empatía por un personaje, sino las propias emociones que salen del mundo de cada persona. Un teatro que diseñe por medio del tiempo-espacio una realidad propia que logre mover al público a vivir y motivarlo a dejar de ser un observador.

La crisálida es un estado en el que los insectos, mediante varios procesos transforman todo su ser. Dichos procesos van desde simples cambios de piel hasta una compleja transformación de su ADN.

Es aquí en donde se encuentra la metáfora con el arte teatral. El teatro también es un estado en el que mediante varios procesos, el artista logra transformar sus experiencias propias y únicas en una obra de arte que invita a una comunión con el otro. En realidad, el teatro más que una obra de cuarenta y cinco minutos, consiste en un gran proceso del que apenas se puede atisbar una parte en el resultado final presentado al espectador.

Es conveniente notar que para crear una obra de teatro existen muchos caminos que llevan a diferentes y variados resultados. Desde las primeras representaciones teatrales durante las dionisiacas griegas pasando por la comedia del arte hasta las propuestas contemporáneas, todas las expresiones sobre escena tienen el nombre de teatro a pesar de buscar fines completamente distintos. Estas tienen distintos fines de creación y por lo tanto sus procesos no son iguales.

Al contar con tanta variedad en recursos y posibilidades de investigación, es necesario encontrar aquello indispensable, esos procesos que son meramente teatrales. Se podría hablar entonces de buscar la esencia del teatro. Y es que cada arte tiene su propia esencia, en la música el silencio y el sonido, en la pintura el color y la forma, en la literatura la palabra y su significado.

Así podría analizarse todo arte, pero al intentar encontrar aquello que es la base del teatro saltan como resultados las palabras o el movimiento que en realidad son esencias de otros artes. Esto se debe a su capacidad de abarcar a todas las artes como un recurso, mas no se debe olvidar que estos son meramente recursos en escena, no se puede confundir al teatro con la literatura o la danza.

A pesar de que se pueda considerar que es inútil intentar esta búsqueda debido a los nuevos postulados que se niegan a tener cualquier base o estructura a seguir, hay que recordar que nunca nada se puede construir sobre un vacío. En los días que corren no se pueden tener

certezas, las verdades han quedado disminuidas a falsos límites que todo el mundo cree, lo único que queda es la conciencia. Es decir, el proceder con pleno conocimiento y seguridad de que es lo que se hace y cuál es su objetivo. Esta es la razón que justifica la búsqueda de la esencia, el tener conciencia de cuáles son los elementos que se usan para realizar un arte.

Así que el método que se usará para esta investigación es el análisis del proceso de creación teatral pues el único lugar en el que de verdad se realiza el teatro, no en la dramaturgia ni en los ejercicios de preparación física, sino en el momento en el que todos los elementos están siendo integrados con el objetivo de lograr una pieza artística.

Lo primero que se debe notar es que el teatro en realidad es un proceso infinito. Debido a que nunca se tiene un resultado final y definitivo, incluso la escena que se presenta, aunque esté estructurada y marcada coreográficamente, siempre va a ser espontánea y será un sistema de creación actoral que se está dando en ese momento y espacio, la única diferencia con un ensayo cerrado es la presencia de público.

Así, al ser un proceso infinito se podría decir que es cíclico, y por ende a pesar de que se repitan o puedan mezclarse en ocasiones, tiene sus fases bien diferenciadas. Para clasificar estas etapas se consideró solo a los procesos creativos que se realizan dentro de la escena, por lo que dramaturgia, escenografía, vestuario y demás no están considerados como parte del proceso escénico del teatro.

Tampoco se incluye los ejercicios de entrenamiento pues estos no son realizados con fines escénicos, sino funcionales en el actor. Las fases que se han considerado son: la improvisación, el marcaje, y la escena.

La improvisación

La improvisación es un proceso meramente del actor, ya sea con premisas o sin ellas, el resultado de una improvisación siempre será el mundo interno puesto en evidencia mediante el cuerpo. Siempre nace de un estímulo psico-emocional para que pueda manifestarse de cualquier manera, la improvisación es la materia prima de un proceso creativo pues en ella se encuentran las acciones (su forma e intención) que luego en conjunto conformarán el total de la secuencia que es la columna vertebral de la obra teatral.

El marcaje

Si se dice que la improvisación es un proceso actoral, el marcaje nace de la dirección. Es el orden en el caos que podría representar la primera fase. En el marcaje, el esqueleto de acciones se hace claro frente a otro ser humano, la subjetividad de la improvisación es ordenada desde la perspectiva del otro para organizarla. Así las acciones se estructuran o se realizan de maneras distintas para lograr la visión del director a partir de las propuestas del actor.

La escena

La escena vuelve a ser meramente actoral pero ya no desde la subjetividad, sino desde la conciencia de las acciones como caminos que deben ser recorridos de una manera total y honesta por parte del actor para lograr que el público lo siga en el viaje por la obra.

En la escena están presentes las dos fases anteriores, aquí ya se tiene el trazo por el que se va a construir la realidad de la obra y está en manos del actor llevarla a cabo, siempre presente y consiente de sus acciones, en este caso hay que tener en cuenta que la reacción es lo que permite al actor la presencia y la vivencia real, tener claras las acciones marcadas pero siempre estar abierto para reaccionar honestamente a los estímulos. Así se ha construido una realidad con su propia lógica, una línea de acción estructurada creada por las acciones y reacciones del actor.

En conclusión se pueden tomar las palabras de Grotowsky cuando decía “El teatro es el arte del actor” (Hacia un teatro pobre, 1968). Además, analizando la palabra actor y buscando su verbo raíz, podemos encontrar que la labor se basa en dos partes accionar y reaccionar. Así se construye la realidad, de acciones y reacciones. Estas son pues las herramientas que el teatro, un arte que se dedica a diseñar realidades alternas, debe utilizar.

La acción desde la voluntad y la reacción desde la sensibilidad, casi como una metáfora de los procesos químicos, o de una metamorfosis, un proceso lleno de acciones y reacciones que crean constantes transformaciones, simplemente que en el caso del teatro, este proceso nunca termina.

1.1.2.3. MIMESIS EN EL TEATRO: La escena imita a la Naturaleza

Al decir que la escena imita a la naturaleza, se habla de la obra de arte en sí que tiene como referencia todo aquello que forma parte del mundo que la rodea. Es decir, lo que existe a su alrededor pero en su originalidad, la objetividad total que nunca podrá encontrarse desde la visión de un ser humano. Es necesario para tratar la mimesis, abordar a Platón y Aristóteles, pero también se debe tener en cuenta que ciertas corrientes contemporáneas han desarrollado un concepto propio, los cuales pueden servir de puentes conectores entre los dos filósofos, y a la vez convertir la teoría en una técnica clara que pueda ser aplicada en escena.

Si leemos a Platón y su República, nos encontramos con el planteamiento utópico de la polis perfecta. Una visión basada en la moral y la búsqueda de la verdad que es lo que garantiza un pueblo bien estructurado y coherente. Esta verdad a la que se refiere, es una idea, algo que los seres humanos a duras penas logran imaginar, pero nunca podrán contemplar y entenderlo por completo, es un privilegio de los dioses conocerla.

He ahí la causa de la desaprobación que sentía Platón por todo aquel que se dedicara al arte o a la poesía. Tanto fue este rechazo que incluso los desterró de su país ideal. Ya que los artistas, según Platón, simplemente se dedicaban a realizar copias adulteradas de la verdad. A pesar de que los artesanos también construían sus objetos desde lo que ellos podían observar de la verdad, aún mantenían un segundo grado de proximidad pues sus objetos cumplían la función para los que fueron pensados.

Por otro lado, el artista sólo copiaba su forma o aquello que podía serle útil para el fin que buscaba, o sea, un fin que ni siquiera veía la productividad del objeto, sino representaba una idea degradada del objeto con fines que, por lo tanto, alejaban al pueblo de la verdad.

En cambio, Aristóteles tenía una visión diferente de la mimesis, para empezar porque retomó una idea que existía antes del planteamiento de Platón. La mimesis era un reflejo de lo interior en las celebraciones, cómo en el caso de la dionisiaca que la danza venía a ser una manifestación del éxtasis que siente la comunidad que lo realiza, no es el éxtasis en sí, pero este se manifiesta mediante su danza.

También cree que la mimesis de la naturaleza es necesaria para el ser humano. Argumenta que esta capacidad de imitar para entender y aprender es la que ha permitido que la especie pueda desarrollar su

comprensión más allá de los animales. Así, la mimesis de Aristóteles le otorga al artista la función de ser quién acerca a la sociedad a la verdad a través de su interpretación de ella para lograr entenderla mejor. Analizando ahora una tercera percepción de mimesis desde un punto de vista más teatral y contemporáneo, tenemos aquella visión del teatro posdramático.

Esta corriente que busca que la escena sea un registro de la emoción pura del artista sin necesidad de una historia que contar y sin personajes, considera la mimesis como un elemento que lleva al teatro a la falsedad. Similar al pensamiento de Platón. Para quienes siguen esta idea, el intentar apropiarse de características de algo que no es la verdad y que además es sacado de su contexto, pierde todo el sentido de verdad. En cuyo caso la verdad es la realidad que se vive en el momento presente, es decir, el actor con el público en un espacio y tiempo específico y actuando desde los verdaderos estímulos de lo que le rodea y desde su verdadero mundo interior es lo que crea una escena verdadera.

Con todos estos discursos se puede concluir que el fin de toda teoría es siempre acercarse a la verdad. Sin embargo ¿qué es la verdad? Este es el primer punto a tocar para entender cómo la mimesis puede funcionar cómo una técnica. ¿La verdad es pues la esencia de todo lo que nos rodea? ¿Aquello que está más allá de la conciencia humana? Todas estas idealizaciones de la verdad cómo algo inalcanzable son absurdas. La idea de que la verdad está fuera de la mente de las personas no solo es ridícula, también desvaloriza un elemento notable dentro de la actuación, y ya que está tan relacionado se puede aplicar a la verdad como tal.

La fe es aquella que origina una verdad, todo lo que son consideradas como verdades absolutas tienen como base la fe que las ratifica. A pesar de esto, no es la fe en verdades absolutas lo que se busca, pues las verdades absolutas o generales son peligrosas. Las verdades personales, las únicas que pueden decirse con toda certeza que son verdaderas son aquellas en las que individualmente se tiene fe y son sentidas como verdad.

A pesar de que existan ciertos hechos de los que no se pueden negar su veracidad, como las leyes de la naturaleza, no quiere decir que las acciones, pensamientos y emociones, aspectos sumamente humanos dejen de ser verdaderos por su subjetividad.

1.1.2.4. ACTUACIÓN: El arte de la acción y reacción infinita

Y es así cómo la mimesis se vuelve una poderosa herramienta en la actuación. “Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimientos que se viven y en la verdad de las acciones que se realizan. Tales son la verdad interior y la fe ingenua en ella, necesarias para el artista en la escena”. (Stanislavsky, 2011)

El poder reproducir la verdad como una realidad en sí misma, es decir, no imitarla sino vivirla realmente con las lógicas escénicas en lugar de las cotidianas. Sólo así, con un actor que cree en lo que hace y vive realmente el público vivirá la escena con él.

Ahora, se pasará a hablar de la creación de personajes, la faceta de la actuación en la que la mimesis aporta en gran medida. Primero hay que recalcar que sólo es verdadero lo que el individuo puede reconocer como verdadero en sí mismo. Así aquello que se percibe del mundo exterior, siempre está relacionado con lo que se encuentra almacenado en el mundo interno humano. Hay que tener claro que para no caer en el estereotipo no se debe tomar una idea general de aquello que servirá de inspiración, sino que se debe encontrar de dicho elemento lo que pueda relacionarse con la vida del actor.

El primer paso es la observación, pero no es una observación general y poco controlada, debe ser un filtro que permita desechar aquella información que no conecte con el actor o que simplemente sea irrelevante para la escena. Al identificar las posibilidades se debe tomar un aspecto del elemento, ya sea un color, una forma, un movimiento, puede ser cualquiera siempre y cuando sea la más representativa del objeto y que permita al actor relacionarse con él, y observar su relación con el entorno.

Después si es posible se debe observar esta misma característica fuera de su contexto habitual. Con la información que se ha obtenido empieza la fase de la observación del mundo interno, cómo se relaciona aquella característica con la verdad propia de cada individuo. Así se da una alquimia pues la característica se convierte en un signo de un elemento de la vida del actor ya sea un recuerdo, deseo o miedo. Así deja de ser una imitación y se convierte en una característica tomada del exterior que se ha conectado con la verdad del actor.

Entonces no se está interpretando un estereotipo que es una idea general sobre cierta cosa, sino un arquetipo pues al colocar una certeza individual (sentimiento, ideas, estados) en algo concreto de la naturaleza se obtienen imágenes como aquellas de las distintas mitologías del mundo.

Después de haber concluido que el teatro es el arte del actor debemos revisar sus generalidades. No se puede simplemente hablar del origen del actor pues siempre se confunde con el papel del guía espiritual de las comunidades primitivas. En estas primeras sociedades, el actor era el hombre que podía comunicarse con los espíritus y traer su mensaje desde otras dimensiones. Es una visión a la que se sí se le quita toda la carga religiosa e idealizada constituye un punto de partida muy interesante para una técnica actoral.

En realidad el actor es encargado de conectar al público con una historia o evento determinado, para esto sin embargo es necesario que el público sienta que este vive realmente. Así podemos resaltar la reflexión sobre la verdad que se hizo en el apartado anterior: la verdad en la escena es lo que creemos sinceramente que ocurre dentro de nuestras propias almas como en las de nuestros compañeros. La exclusión del público en esta fórmula es intencional, pues el actor no debe pensar en el público, este es trabajo del director.

En aquellos casos en los que es necesario dirigirse directamente a este, hay que asegurar que el público sea un grupo de personas que cumpla un papel dentro de la visión de la obra. La actuación está basada en vivir conscientemente, es decir, al contrario que en la vida cotidiana en la que nuestras acciones muchas veces nos sorprenden revelando hechos inesperados, en escena cada acción tiene su lógica y forma parte de un gran objetivo que el actor sabe pero no el personaje.

Entonces se hace clara la necesidad de un personaje y es que así se trate de una autobiografía, cuando un sujeto está en escena debe ser otro pues lo que le permite manejar la escena sin dejar de reaccionar sinceramente a los acontecimientos.

El personaje es aquel que acciona y reacciona sinceramente, dejando fluir las situaciones propuestas y viviendo cada una de ellas. El actor es en cambio quién desde la consciencia permite al ser en escena fluir y no perderse en cualquier emoción o idea que pueda nacer cómo resultado de una acción.

Es decir, la consciencia del actor es aquella que permite al personaje vivir el aquí y el ahora pues no da cabida a una introspección que no se traduzca también en acción.

Para aclararlo, esa es una gran diferencia de la realidad y la escena: en la realidad los seres tienen momentos de reposo y de análisis en la que la acción deja de afectar a la realidad exterior, mientras que en escena todo pensamiento, emoción o estado causa una acción. El actor nunca deja de ser él mismo para convertirse en otro, esta idea romántica del actor puede llevar a la frustración al no sentir esa “posesión” que se persigue. En realidad, el actor no puede vivir como lo hace en el cotidiano, pero siempre debe vivir desde el mismo, a pesar que el planteamiento del personaje sea completamente opuesto a él, su deber es buscar el punto en el que él puede identificarse y de esta manera vivir realmente la situación.

De otra manera se estaría frente a una imitación o un intento de ser otro, pero no una vivencia real. Es necesario tener claro que en escena no se puede mentir. Cada emoción es amplificada en escena y cada intento de esconder algo simplemente lo vuelve más evidente. Por esto un buen ejercicio de actuación es practicar la honestidad en la vida cotidiana.

Al enfrentarse, sin embargo, al mayor reto de la actuación, el cuál es vivir verdaderamente en la repetición, se debe recurrir a la técnica, y esto no quiere decir a la trivialidad de las secuencias corporales, sino a aquellos métodos que han sido planteados por varios estudiosos de la escena para lograr que la repetición de la escena sea viva.

En realidad, hay tantos métodos como actores, pero el apoyarse en las experiencias de quienes han investigado y encuentran maneras de llegar a resultados objetivos es un deber obligatorio para ahorrarse la desesperación de no encontrar la respuesta a la primera.

Entre los métodos más conocidos están, por supuesto, el método de Konstantin Stanislavski o de acciones físicas que se basa en encontrar la veracidad en escena. La de Grotowski que busca un actor que deje salir su inconsciente por medio de su cuerpo o incluso la de Barba cuya base es la pre-expresividad y el impulso. Para este montaje se utilizará la técnica planteada por Jacques Lecoq.

1.1.2.5. TÉCNICA ACTORAL DE JACQUES LECOQ: El cuerpo poético

Jacques Lecoq planteo un sistema de pedagogía teatral mediante el cual educaba a educadores sobre como transmitir los conocimientos del teatro. Sus ejercicios son planteados de tal manera que logren despertar en el actor características necesarias para la escena pero encontrados desde sus propias vivencias, es por esto que nunca aclara la finalidad de ningún ejercicio, simplemente los propone.

Lecoq fue parte de los teóricos que experimentaban con su grupo en el modernismo del teatro. Así, su agrupación se dedicaba a trabajar piezas muy europeas basadas en la comedia del arte o en tragedias Griegas. Sin embargo, su instrucción fue resultado de una mezcla de técnicas y de cierta manera dogmas que le fueron compartidos durante sus viajes artísticos. Así lo que él planteó fue su propia escuela de teatro en la que el objetivo es usar el cuerpo como un poema, como metáforas y secuencias métricas que funcionaban como un símbolo que conectaba al espectador con las ideas del autor.

“Hay una gran diferencia entre los actores que expresan su vida y los que interpretan verdaderamente... Los alumnos aprenden a interpretar otra cosa que no sea a ellos mismos, al tiempo que se implican profundamente” (Lecoq, 1997). Esta frase es el núcleo de toda la investigación. El poder apropiarse de características ajenas, que ayuden al actor a lograr diferenciar la actitud de su personaje y la propia, es una herramienta completamente necesaria, no sólo por una cuestión de forma o para la diversión del público en el momento en que descubran en que animal se inspiró el personaje, sino para conseguir crear un ser con su propia historia, con su propia perspectiva de la vida y su propio cuerpo. La primera etapa que es planteada por Lecoq está la de investigar el propio cuerpo del actor.

Con una máscara neutra, el actor despojado de sus gestos, debe recurrir al cuerpo para vivir las situaciones a las que el director lo enfrenta, pasando por la naturaleza, la ciudad y luego a ideas como tristeza, felicidad o cualquier estímulo abstracto que interese verse traducido en el cuerpo. Después viene la etapa llamada “identificación” en el que el actor ya no se enfrenta a estos elementos sino que se transforma en ellos. Prescindiendo de la máscara los ejercicios se vuelven improvisaciones en las que a manera de juego lleva a investigar las maneras de encontrar en uno mismo el agua, la ciudad, el árbol (elemento que según Lecoq es indispensable que el actor encarne).

Entre ellos se encuentran los animales. “Los animales en general se asemejan a nosotros, con su cuerpo, sus patas, su cabeza. Son, por tanto, más fáciles de abordar que los elementos o las materias” (Lecoq, 1997). Es gracias a esta cercanía y facilidad de identificación que puede ser posible que los animales sean las bases estructurales para la creación de un personaje.

El primer aspecto del animal que se toma en cuenta para apropiarse son las características físicas y anatómicas. Aquellas que pueden ser trasladadas al cuerpo como posturas de las distintas partes. Se toma como referencia al animal pero siempre se debe tener en cuenta que la anatomía de un humano nunca podrá adoptar exactamente las características animales, sin embargo existen vestigios y puntos de conexión entre el cuerpo de los humanos y los de los animales, es necesario encontrar estos puntos y usarlos a favor del personaje.

El hecho de que no tengamos antenas, por ejemplo, no debe ser de ninguna manera un límite pues, otra herramienta valiosa para adoptar la corporalidad de un animal es la imaginación. El usar distintas partes del cuerpo como metáforas del cuerpo del animal, como las manos como picos o las piernas como antenas puede dar nuevas visiones y posibilidades al cuerpo del personaje. No todo lo que se pruebe debe quedarse pues el personaje sería un collage de recursos corporales poco claros, se trata más bien de tomar una característica y aprovecharla todo lo que se pueda.

La segunda parte es el estudio del comportamiento del animal que incluye el observar el entorno de este. El comportamiento es aquello que puede permitir al ser humano la identificación más directa con el animal, pues los comportamientos deben ser traducidos a historias del personaje que puedan ser asociados a emociones y es así como se crea la empatía del animal y el ser humano.

Cada parte que se tome del animal debe tener una raíz en la historia personal del personaje que justifique que el mismo haya adquirido la característica seleccionada. Así una espalda jorobada podría ser resultado de un accidente que el personaje haya sufrido en la niñez, o una voz baja y grave ser reflejo de aquella vez que la madre le ordenó que se callara, así ambas características físicas tienen una base emocional que ayudan a que el actor se apropie de ellas aunque nazcan por la observación de un camello.

En realidad se puede decir que esta técnica se basa en el uso del cuerpo como un reflejo del mundo interno del ser al que estamos dando vida. Pero este mundo interno debe ser estudiado con igual profundidad que el cuerpo, debe lograrse manejar con una técnica que permita controlarlo según la necesidad de la escena y no se convierta en un obstáculo que ensucie la expresión con explosiones dramáticas catárticas para el actor pero muy poco interesantes para el espectador. Es entonces necesario entender la naturaleza de la creación de personajes.

1.1.2.5. CREACIÓN DE PERSONAJES: La metamorfosis del actor

La creación de personajes es una disciplina incluida en diferentes artes, en la literatura narrativa, en el cómic, entre otros. En el teatro un personaje es un ser creado simplemente para vivir la escena escrita, es primordial la historia de vida y toda la información que se pueda adicionar para la interpretación, pero el personaje en sí es aquel que vive la situación descrita.

Al ser tratada como una disciplina primero se debe hablar de ella como tal y luego desde la visión de la actuación. El personaje nunca es la obra de arte en sí, siempre es un recurso necesario para la obra de arte más grande que será presentada gracias a él. Por esto, un personaje siempre es creado como un aporte para la obra, en el caso de la actuación el ego puede causar que se llegue a pensar que el personaje es lo principal cuando en realidad la historia o la situación es la razón por la que el personaje fue planteado desde el principio.

Crear un ser tiene tres fases: la primera consiste en determinar el mundo en el que vive el personaje, todo el ambiente, preparar el terreno sobre el cual el personaje vivirá, esto incluye época, condiciones geográficas, clima, características extrañas, y todas las especificaciones posibles. Lo fundamental en este punto es lograr un sostén que permita que el personaje viva en un lugar y un momento específico para que pueda despertar sus características escondidas que afloran en situaciones extremas.

Después su mundo interno, es decir, toda su historia de vida y lo que estás han causado en psicología, se deben incluir memorias, deseos y miedos. La psicología es más importante si se logra que el conflicto psicológico aflore en el personaje y no se trate de un ser bueno o mal sino alguien con conflictos y dudas.

Lo último que debe tener en cuenta es la corporalidad en la que se incluye su vestuario y todas sus expresiones que puedan estar reflejadas en el cuerpo. La descripción debe ser coherente con el lugar en el que habita y su psicología, pero no necesariamente obvias. Es importante la manera en la que se ve el personaje pues permite una idea estética del mismo y por lo tanto una aproximación más concreta que puede aportar ideas simbólicas visibles del mundo interno en el aspecto externo.

Pero es diferente el planteamiento de un personaje de su encarnación. Pues para su encarnación además de un conocimiento profundo del personaje y del propio ser, necesita de la fe ingenua que permita al actor vivir la situación a la que se enfrenta desde los aspectos de él mismo que se encuentran con los del personaje. Esta ingenuidad puede encontrarse en los niños cuando realizan su acto de mimesis en el juego. Así que para la creación de personajes, aunque se necesita un proceso largo que cree consciencia en la escena, debe ser al final un juego de mimesis en el que se conoce al mundo externo al mismo tiempo que se conoce el propio mundo interno.

1.1.3.LA ANIMALIDAD: Un encuentro con la profundidad del ser.

En este apartado se tratará todos los asuntos que conciernen a la animalidad. Pero es necesario para adentrarse en este estudio el entender a qué se refiere este término Es imposible deshacerse del punto de vista antropocentrista sobre este tema debido a la naturaleza subjetividad de la verdad que se ha mencionado anteriormente. Es así que se toma el término “animal” como una clasificación a la que el ser humano pertenece a pesar de buscar desligarse de ella constantemente.

Biológicamente el ser humano es un animal que ha suplido sus vulnerabilidades con su comportamiento racional y organizativo en extremo. El ser humano está dentro del orden animal debido a su capacidad de movimiento y a su desarrollo embrionario. No existe un reino natural exclusivo para el ser humano, por lo tanto en cuanto a estudio científico la diferencia entre ser humano y animal es nula pues no se tratan de órdenes paralelos sino de una especie dentro del reino.

Sin embargo debido a la consciencia antropocentrista que ha desarrollado el ser humano, este ha decidido diferenciarse del restante de las especies del reino animal e incluso colocarse en un orden jerárquico superior a estos. Es este autoexilio del orden animal el que ha creado el término animalidad.

Filósofos como Heidegger han dedicado sus escritos a las diferencias que existen entre los animales no racionales y el ser humano. Las diferencias que este menciona son tres: la capacidad del ser humano de ponerse en el lugar del otro, las diferencias entre el comportamiento del ser humano y la conducta del animal y por último la capacidad de organizar el mundo de una manera abstracta.

Son estas distinciones las que se conocen como animalidad, distinciones que a pesar de todo aún se encuentran dentro de la humanidad como información. Las características anatómicas son diferentes en cada especie por lo que también forman parte de la animalidad.

Explorar este conjunto de características extrañas para el ser humano permite artísticamente crear personajes extraordinarios. Dentro de varias expresiones artísticas se pueden encontrar manifestaciones que borran el límite entre ser humano y animal cómo en los centauros griegos o la más moderna leyenda del hombre lobo, que son en realidad metáforas de la animalidad que aflora del hombre.

A esta animalidad que se encuentra dentro del hombre se lo suele llamar instinto en su aspecto positivo, aunque en otra perspectiva suele ser sinónimo de bestialidad o agresividad. A continuación se tratará la animalidad dentro del hombre desde las dos acepciones tratadas.

*¡Claro está que me llevas ventaja!
Tú no sabes pensar... ¿verdad? Ni tampoco hablar.
Yo puedo aparentar que pienso y hablo...
y casi conseguirlo... ¡casi!... y ahí viene lo gracioso. (Ríe).
No estoy en la tierra y tampoco en el cielo... ¿Entiendes?
Estoy entre los dos, tratando de separarlos,
recibiendo los peores puñetazos de ambos.
Pero tú estás en la base de todo. ¡En el lugar que te corresponde!
¡Eres el único que ocupa su lugar en el mundo, tipo de suerte!
(El gorila gruñe orgullosamente).*

(O'Neill, El mono velludo.)

1.1.3.1. ANIMALIDAD EN EL SER HUMANO: El ser animal detrás del humano

Es clave entender que el animal es la base del ser humano. Toda la animalidad es la base sobre la que se ha construido la idea del ser humano. Desde la anatomía al ciclo biológico se observa al hombre como un resultado de la evolución del animal. Así es mucho más fácil y lógico encontrar los puntos que diferencian al hommo sapiens de las demás especies y observar cual fue su punto de evolución que resaltar todas las similitudes entre hombre y animal.

Además se tratará los temas del instinto y la bestialidad para aclarar estos dos conceptos asociados a la animalidad que pueden servir como referencias para entender cómo la conducta animal ha derivado en el comportamiento del ser humano. O dicho de otra manera cómo las reacciones humanas siguen naciendo desde un impulso animal.

Tomando como referencia los tres aspectos de la animalidad que mencionó Heidegger, el primero en ser analizado será la empatía. La capacidad humana de entender al otro que incluso va más allá al punto de ponerse en el lugar de otro ha sido resultado del lenguaje. Gracias a la comunicación los sentimientos e ideas fueron puestos en una generalidad abstracta que las hizo universales. Así, todo ser humano entiende la tristeza y cree sentir la tristeza del otro.

Esta capacidad sin embargo existe en la mayoría de especies animales en los distintos grupos organizativos que crean cada especie. Dentro de las manadas de mamíferos por ejemplo, la comunicación permite al grupo saber cuándo debe parar, en qué lugares puede descansar e incluso si alguno de los miembros ha observado una amenaza. No se habla de empatía pero es una manera de transformar los estímulos externos en información que es compartida por la totalidad del grupo. Analizando ahora la diferencia entre conducta y comportamiento se obtiene que la última no es más que el devenir de la primera.

El conductismo se trata de aprender a reaccionar a diferentes estímulos de una forma predeterminada por patrones que han sido enseñados. Así en los animales es normal encontrar las mismas reacciones a los mismos estímulos pues es más importante la información que viene del exterior que aquella que podría ser expresada en la mente o emoción del ser vivo.

Por otro lado el comportamiento del ser humano, a pesar de estar basado en gran medida por el conductismo ha logrado independizar la reacción del estímulo, la conciencia del contexto en el que se presenten distintos estímulos a logrado que el ser humano pueda reaccionar de una manera más adecuada y funcional a las situaciones que se le presente. Sin embargo, el niño humano durante sus primeros tres años se dedican a apropiarse de la información que les dan sus padres, logra su independencia comportamental a partir de esta fecha, pero mientras tanto sus reacciones son las mismas que han creado ya un código entre él y sus padres

Y por último la diferencia más notable y popular del ser humano y los animales se encuentra en la carencia de los animales de un pensamiento abstracto. La capacidad de manejar en su mente conocimiento que se encuentra más allá del entorno que lo rodea para usarlo como un sistema de organización fue aquello que permitió al ser humano desarrollarse y dominar por encima de las otras especies. No obstante, los animales tienen sus propios sistemas organizativos como los cardúmenes o las colmenas de abejas.

A pesar de ser procesos inconscientes, el uso de habilidades de organización abstractas y funcionales se maneja en la naturaleza tan o incluso de manera más perfecta que en la cultura humana.

Así es fácil encontrar que el ser humano es un animal con una evolución propia que le ha permitido desarrollar la razón pero al igual de la manera en la que las aves desarrollaron sus alas o los peces sus tráqueas, se trata solamente de una cuestión de evolución, en principio una anomalía.

Instinto

El más reconocido de los aspectos de la animalidad humana es el instinto. Este se trata del resultado del conductismo que ha sido heredado de manera inconsciente de las especies anteriores al ser humano. Son impulsos que surgen dentro del comportamiento humano sin justificación aparente, solamente con el objetivo de preservar la vida y la especie. El ejemplo más claro está en los reflejos presentes en el cuerpo del ser humano, movimientos involuntarios que aseguran la supervivencia del individuo. Está íntimamente ligado a la intuición pues esta es el uso consciente del instinto.

Cabe aclarar que hay reacciones sumamente violentas y agresivas que surgen en el ser humano debido a un estímulo emocional fuerte que no debe ser confundido con animalidad. Estos, ya que tienen como causa un impacto emocional y por lo tanto mental, son procesos meramente humanos que pueden llamarse salvajismo pero teniendo claro que no se pueden asociar con las conductas animales. Anatómicamente, el ser humano, como mamífero es con esta especie con la que guarda mayor semejanza, sin embargo es posible encontrar paralelismo en la forma estructural del cuerpo humano con el del insecto por ejemplo. Y las funciones biológicas son exactamente las mismas en todos los casos al menos de los metazoos.

Para la obra de teatro que se planea llevar a cabo es necesario investigar la animalidad en el ser humano y las características específicas de una de las especies. Los lepidópteros por lo que a continuación se realizará un análisis entomológico desde los insectos y su relación con el hombre.

El insecto

Los insectos son una clase de animales perteneciente a los invertebrados. Son criaturas generalmente terrestres distinguidas por poseer un cuerpo dividido en tres partes: cabeza, tórax y abdomen. Tienen tres pares de patas y por lo general dos pares de alas que parten de las cutículas y son movidas por potentes músculos que se encuentran dentro del tórax.

Sus órganos de los sentidos suelen ser muy desarrollados, aunque su sistema nervioso no permita que la información sea del todo precisa a menos que se hable del sentido del gusto que capta las sustancias químicas el cual ayuda a los insectos a moverse por su entorno. Sus reflejos sin embargo muestran una gran rapidez al ser excitados por algún estímulo que pueda significar amenaza.

Estas especies suelen presentar un comportamiento social bastante complejo como en el caso de las abejas o las hormigas. Otra de sus características consiste en la presencia de la metamorfosis como proceso de maduración.

La Mariposa

Las mariposas son insectos que pertenecen a la taxonomía de los lepidópteros. Su característica principal son sus dos pares de alas recubiertas por escamas que le dan sus brillantes colores con el característico tornasol en ciertas especies.

La metamorfosis es un proceso emblema de esta especie en la que pasa a la madurez por medio de un cambio total de estructura y morfología. Se dividen en especies nocturnas (polillas) y diurnas (mariposas) en las cuales se enfocará este texto.

Anatomía

El cuerpo de la mariposa se divide en tres partes cabeza, tórax y abdomen. Estas partes están ya presentes durante su etapa de oruga como órganos fantasmas. En su cabeza se encuentran sus sentidos que incluyen unos ojos complejos de gran alcance que le permiten distinguir los movimientos más lejanos. En su cabeza se encuentran también sus antenas en las que se encuentran los sentidos del tacto, el olfato y el oído. Por último un órgano importante es la espiritrompa, la cual usa para tomar el polen de las flores.

El siguiente segmento es el tórax que a su vez se divide en tres partes, cada una con su par de patas. En las patas se encuentran también un sentido parecido al gusto que recepta los estímulos químicos, con la cual las mariposas identifican las flores de las que pueden tomar el néctar. Los dos pares de alas se encuentran en las partes posterior y media, están se enlazan por medio de un tejido de nervios que unen las escamas que cumplen la función de repeler el agua para facilitar el vuelo.

En algunos casos los machos tienen en las alas un conjunto de escamas llamadas androconias en las que se almacena la feromona que libera para el cortejo a la hembra. El abdomen, la parte final del cuerpo, se encuentra dividido en nueve segmentos.

Aquí se encuentran los órganos digestivos y reproductivos, diferentes en cada especie por lo que son una característica principal para la identificación de las mismas. Se encuentra también un músculo que cumple la función de corazón y una especie de cerebro que regula el control de la trompa y la alimentación. La respiración la realizan por medio de orificios ubicados a los costados del abdomen.

Conducta

La alimentación de la mariposa se constituye principalmente de fluidos vegetales, pero hay ciertas especies que utilizan como alimento componentes orgánicos descompuestos presentes en cadáveres o en el sudor de los seres humanos. Otras especies succionan el agua subterránea que contiene ciertos minerales de los que se apropian para su metabolismo. Existen también ciertas especies nocturnas que no se alimentan pues utilizan el alimento que fue almacenado en la etapa de oruga.

Sus mecanismos de supervivencia se limitan a la huida o camuflaje. Utilizan los colores de sus alas para perderse en el entorno y pasar desapercibidos. Así mismo tienen unos patrones en sus alas que recuerdan a unos ojos usados para despistar a los depredadores.

Su temperatura depende casi completamente del ambiente en el que se encuentre, por lo que ciertas mariposas invernan durante las épocas frías, generalmente lo realizan durante sus etapas de oruga o crisálida pero en caso de inclemencia climática pueden hacerlo en su etapa adulta. Su tiempo de vida es variable, pudiendo ser desde un día hasta en casos excepcionales meses. Después de su metamorfosis generalmente siempre viven el tiempo suficiente para copular.

Reproducción

Los machos buscan a las hembras de su especie durante todo el tiempo de vigilia. Al encontrarlo realizaba un vuelo de cortejo al mismo tiempo que libera feromonas que ayudan a la fecundación. Después de esto se realiza un vuelo nupcial que puede durar varios minutos durante el cual incluso uno puede llevar el peso del otro.

Generalmente los machos copulan varias veces mientras las hembras pueden realizarlo una sola vez. Un técnica del macho para que una vez fecundada la hembra no vuelva a copular es colocar un tapón de cera en su orificio genital. Cuando la hembra ya ha sido copulado y un macho se acerca, se rechaza la copula mediante una vibración de las alas y un arqueamiento del abdomen.

Metamorfosis

Después de colocados los huevos en una planta, se realiza la fecundación y la oruga sale comiéndose la cáscara y luego continúa con la planta. Su alimentación es abundante en esta fase por lo que el crecimiento suele ser rápido ya que almacena energía para el tiempo que estará en la crisálida. La oruga tiene trece segmentos corporales con un total de seis patas verdaderas y diez falsas que sirven de agarre y cómo órganos que se convertirán en partes estructurales en la adultez.

De acuerdo a la temperatura y la especie el tiempo larvario puede variar debido a periodos de invernación, pero cuando las condiciones son propicias, mediante un proceso hormonal la oruga construye una cápsula de seda que se va endureciendo. Se libera de su caparazón cómo debió hacerlos tres veces ya con la diferencia de que esta vez su organismo conforma un caldo dentro de la crisálida. Dependiendo de la especie la crisálida puede estar ubicada en un árbol colgada o erguida, o en el piso. Este proceso toma tres semanas que varían en caso de que sea necesario invernar.

Asimismo, cuando las condiciones climáticas son propicias se libera una hormona que rompe la crisálida y la mariposa emerge, segregando hemolinfa para secar sus alas y lograr el primer vuelo. Los ciclos de la metamorfosis suelen darse simultáneamente en todas las mariposas habitantes de un espacio geográfico.

La simbología de la mariposa

En la cultura occidental la mariposa está asociada principalmente al alma y la pureza. Principalmente cabe mencionar el mito de Psique, una deidad griega quien personifica el alma. El mito cuenta la corrupción que sufren tanto el alma como el amor en su encuentro, pues Eros cae profundamente enamorado de ella a pesar del disgusto de su madre, quien desfigura el rostro de su hija debido a la furia.

Psique baja al inframundo y convence a Perséfone que le devuelva la belleza de su esposo. Este mito es paralelo al de Orfeo que es una base fundamental en la dramaturgia que se plantea para el montaje. Otras culturas como las orientales o aztecas la han tomado como un símbolo de la inmortalidad pues ven en ellas una manifestación del espíritu de los difuntos.

Es también símbolo de la feminidad y la ligereza así como la sensualidad. Entre sus significados negativos se encuentran aquellos que la asocian a la brujería y a la burla de las leyes naturales. En la actualidad además de los significados simbólicos, representa la naturaleza inco-rrupta y por ende es un emblema de las corrientes ecologistas.

La Cucaracha

Se incluye esta investigación sobre la cucaracha pues son la especie de los personajes que pueblan la aldea del cuento. Al hablar de sus características cómo especie se puede referir a su nombre científico: Blattodea.

Debido a que se conocen más de 4.500 especies se hablarán de las generalidades de la misma. Las cucarachas son insectos hemimetábolos, que quiere decir que pasan por una metamorfosis menor: huevo, ninfa e imago. Son la especie más resistente dentro del reino animal y se han encontrado fósiles que prueban su existencia desde el periodo carbonífero.

Anatomía

Su cuerpo mide entre 3 y 7 cm, es plano y con una forma ovalada. Su cabeza está protegida por un pronoto que es una extensión del protórax. En su cabeza se encuentran sus ojos compuestos, un par de patas y sus mandíbulas. Dos pares de patas espinosas para el tacto se encuentran en su tórax, así como un par de alas que son usadas por muy pocas especies. Tienen un par de antenas filiformes que perciben estímulos químicos y un cerco en la parte posterior de su cuerpo como órganos vestigiales.

Conducta

Hay cucarachas que habitan cada espacio posible, por esto se referirá a las características más generalizadas. Ya que las cucarachas de la obra habitan en un prado se obvian características como la fotofobia que se ha desarrollado en las cucarachas de ciudad. Por otro lado su alimentación omnívora le permite obtener fuente de celulosa que procesan gracias a una relación de simbiosis con algunas bacterias que le permiten extraer los nutrientes.

Su respiración se realiza por medio de tráqueas conectadas a todo su cuerpo excepto a su cabeza. Y por último su reproducción se realiza igual que todos los insectos, pero es fácil su protección debido a que escogen lugares escondidos y se colocan centenares de huevos en una puesta. Todas estas características las vuelven los animales más resistentes que se conocen. No les es necesario comer todos los días, ni tener cabeza para respirar, se reproducen por centenares y son resistentes a la radiación. Es por esta capacidad increíble de supervivencia que se las suele considerar plagas en las urbes.

Su sistema de organización se basa en lenguajes químicos, por medio del excremento dejan información del lugar en el que se encuentran y el lugar más accesible para alimento. Viven en grupos pero comparten espacios de máximo 25 individuos por lugar. Escogen siempre lugares oscuros y dónde hayan habitado antes ejemplares de su especie. Los olores son su principal método de localización de comida, sintiéndose atraídas principalmente por la vainilla y la menta.

La Cucaracha en la Cultura

La cucaracha es tomada como una plaga, debido a su gran cantidad y difícil exterminio. Esto también las convierte en un referente de resistencia y adaptabilidad. Resalta, sin embargo, su asociación a la falta de higiene y su consecuente producción de enfermedades en el humano.

1.1.4. LA MUERTE: La máxima exaltación de la vida.

El último tema pertinente a esta investigación recae en la muerte. Un concepto muy amplio que incluye no sólo el proceso biológico del cese de la vida, sino todas las ideas filosóficas y culturales que giran alrededor de ella. Vista cómo la peor catástrofe para la vida, no ha sido explorada cómo un proceso necesario para cumplir con el ciclo de transformación constante de la naturaleza.

Además de la muerte en sí misma, lo que en realidad impacta la vida del ser humano es cómo esta idea afecta en la emoción, intelecto y cuerpo del ser humano. Todas estas ideas se han recopilado de una manera concreta en las siguientes líneas, en el montaje la muerte será tomada cómo liberación pero también cómo pérdida, así estas dos concepciones serán analizadas, pero antes se investigará la perspectiva biológica del término.

1.1.4.1. LA MUERTE BIOLÓGICA: Fin de la homeostasis.

Científicamente, la vida no es más que un ciclo de procesos biológicos que permiten el funcionamiento de un organismo vivo y su relación con el entorno; a esto se le llama homeostasis. El final del proceso de la homeostasis se puede dar debido a varias causas, pero visto desde lo más ínfimo del sistema, la célula muerta es la que produce el fin de la vida. La muerte de una célula que crea un malfuncionamiento en un tejido que luego pasa al órgano, al sistema y por último al ser vivo. Así, el proceso parece simple pero ha creado controversia entre los médicos debido a la complejidad y varias posibilidades que se ha encontrado para alargar la vida.

Así, una muerte no puede ser declarada como tal a menos que se encuentre un cese definitivo de los procesos vitales. El fin de la respiración autónoma, el cese de los latidos y la actividad cerebral son las pruebas definitivas, pero mientras una de ellas siga en funcionamiento no se puede declarar una muerte. Se puede observar aquí el aferrarse a la vida incluso hasta el último momento.

Pero una vez llegada la muerte definitivamente, se puede observar en el cuerpo humano la cristalización de los ojos, la calcificación de los músculos y la palidez en la piel. Entonces ha empezado el proceso de descomposición por medio del cual el cuerpo se convierte en desecho orgánico, compuestos ricos en carbono que no conforman un organismo vivo.

*Morir... dormir; no más
¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón
y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne!
¡He aquí un término devotamente apetecible!
¡Morir... dormir, tal vez soñar!
¡Sí, ahí está el obstáculo!
Pues es forzoso que nos detenga el considerar
qué sueños pueden sobrevivir en ese sueño de la muerte,
cuando nos hayamos liberado del torbellino de la vida.
(Shakespeare, Hamlet)*

La descomposición de un cuerpo se da debido a bacterias y hongos que se alimentan de las proteínas adulteradas por la descomposición. Como resultado de este metabolismo se produce carbono y nitrógeno, dos compuestos que aportan a la fertilidad en el suelo y a la fotosíntesis. De esta manera se ha justificado siempre la muerte como un ciclo infinito junto a la vida.

Pero el ser humano debido a su conciencia ha encontrado en la muerte un evento en el que se despide de su ser terrenal, es por ello que todas las culturas en vez de enterrarlo en la tierra realizan ceremonias funerarias que buscan prolongar la idea de una “vida” más allá de la muerte. Estas ceremonias son necesarias, pues como se verá más adelante permite la despedida a la psiquis, es decir el enterrar supone un paso a la aceptación de la muerte.

1.1.4.2. LA MUERTE ESPIRITUAL: Filosófica, religiosa y cultural

El fin de la vida es un tema que ha preocupado al hombre desde que tuvo consciencia de ella. A pesar de la antigüedad de la pregunta este es aún el tema más misterioso por la imposibilidad de explorar en ella. Para Platón la filosofía es la meditación de la muerte. Y es en verdad la muerte aquella que vuelve a la vida un viaje de reflexión y de búsqueda, gracias a este límite de tiempo el ser humano tiene consciencia del provecho de la vida y lo efímero del cuerpo. Así el objetivo de esta reflexión es aclarar las visiones en las que la muerte es el mal mayor, en las que la muerte significa una tragedia.

La muerte: prisión o vacaciones del alma

La muerte, cómo el estado al que se llega después de la vida, ha planteado siempre la posibilidad de ser un lugar en el que se recibe la sentencia dependiendo de la manera en la que se ha vivido. En la divina comedia se observa un primer tipo de inframundo en el que las almas muertas sufrían por toda la eternidad.

La religión egipcia creía que después de la muerte había una nueva vida en la que el ser podía usar una vez más toda la materia que se le pueda procurar en su tumba. Incluso en la religión católica tan cercana a este entorno se cree en la muerte cómo el juicio en el que se escogerá a las almas malas para arder en el infierno y las justas para regocijarse junto a dios y renacer algún día.

Todas estas ideas y todas aquellas que prometan nuevas vidas después de la muerte han nacido cómo un método de control de aquellos con el poder del conocimiento para asegurar un comportamiento que no ponga en peligro dicho poder.

Muerte cómo exaltación de la vida

En la filosofía el debate sobre la muerte se muestra bastante apasionado, pero muchas veces se toman como ciertas ideas no probadas disfrazadas de elocuentes metáforas que causan quizás la misma confusión que las alegorías religiosas. La teoría de Heidegger sin embargo es bastante acertada y es la que se desarrollará a continuación. Según esta el ser humano se vuelve consciente y sabio a medida que tiene consciencia de su mortalidad.

Es sólo la muerte cómo el destino final lo que inspira al hombre a aprovechar su vida. Pero el humano en su búsqueda de burlar a la muerte vive descontento. La prolongación innecesaria de la vida causa que el ser humano se ciegue en la esperanza de vivir “lo suficiente”. A esto le llama “Dasman” el ser en su estado inmadura que busca la satisfac-

¿A qué se puede temer más que a un castigo eterno? Quizás a vivir una vida condicionada por este miedo y no encontrar recompensa alguna. Se podría comparar a la idea de que una oruga no quiera comer por miedo a recibir un castigo después de su muerte por haberse aprovechado de las indefensas plantas; claramente no podría llegar a nada después de su muerte pues no ha cumplido el objetivo que tenía en su vida, sin embargo como podría saberlo si le aseguraran lo contrario.

Por esto en esta investigación se toma a la muerte como una idea y no cómo un estado pues no se conoce nada de él en cuanto a espiritualidad.

ción en la seguridad y en el estar atado para siempre a la vida. Lo contrario al *Eigentlichkeit* quien aceptando a su muerte se compromete con su vida para poder recibir a la primera como una vieja amiga de la que se ha separado el espíritu al nacer.

Esta manera de ver a la muerte nos permite reconciliarnos con la vida y aceptarla cómo un pequeño tiempo en el que se debe realizar las acciones imposibles en cualquier otro estado, si este existiese.

Los rituales mortuorios

En occidente son bien conocidos los funerales que suponen una despedida del ser querido por medio de la muestra del luto. Un estado psicológico al que una persona se enfrenta tras la muerte de un ser querido. Que se analizarán más adelante. En esta sociedad el negro y las flores llenan los rituales tristes en el que los momentos y recuerdos se vuelven razones para despreciar a la muerte y arrepentirse de los momentos no vividos.

Si se analiza todos los símbolos relacionados a la muerte conllevan un estigma de negatividad, pues se considera a la muerte cómo una intrusa que irrumpe en la vida, cómo si no se supiera de su existencia desde el momento en que se da el primer respiro.

En otras sociedades se encuentran varias que celebran la muerte cómo un paso y una liberación del alma de la persona. En ciertas poblaciones colombianas se celebra la muerte de un menor pues se cree que este ya que no ha sido corrompido se convertirá en un ángel que llevará a

sus padres y padrinos con él al cielo. O en la Asia antigua se conoce de varios rituales en los que los hombres honraban su vida por medio de la muerte como el suicidio de los samuráis o el entierro de un ejército con su emperador. A pesar de ser visiones que buscan más allá de la muerte es importante aceptar que es posible observar la muerte desde otras perspectivas.

1.1.4.2. EL LUTO: La muerte del yo en el otro.

Poco se conoce de cómo el ser humano a llegado a crear lazos emocionales tan fuertes independientes de cualquier relación biológica. Pero se ha demostrado que el ser humano que ha pasado por la muerte de un ser querido presenta síntomas físicos que incluyen náuseas y decadencia de las defensas.

Por esto es que se ha podido comprobar que con la muerte la psicología de la persona que permanece viva que acerca al de la persona fallecida o intenta imitarla. Es en realidad el recuerdo lo que muere y la seguridad de eternidad de la otra persona con la que muere también la seguridad propia lo que causa el sufrimiento emocional que no permite la aceptación de la muerte como un paso natural.

Etapas del luto

Según Elisabeth Kübler-Ross, el duelo es un proceso que debe ser superado mediante varias fases que permiten la despedida de la persona fallecida. Debido a la capacidad tan enorme de abstracción del hombre, la muerte puede convertirse en una pesadilla para quien queda vivo por su gran misterio y la imposibilidad de tener una certeza de aquello que espera pasado el umbral de la vida. Los pasos para esta despedida son los siguientes.

Negación

La persona busca una solución al “problema”, encuentra esperanzas falsas e incluso considera salida desesperadas dependiendo del grado de cercanía con el difunto.

Ira

La persona busca una solución al “problema”, encuentra esperanzas falsas e incluso considera salida desesperadas dependiendo del grado de cercanía con el difunto.

Negociación

Se busca la primera salida, la primera reconciliación con la realidad en la que se encuentran razones para no desatender la vida, sino aceptar una partida cómo un hecho inevitable.

Depresión

Después de esta aceptación llega el estado en el que la emoción no se ve patológica pero no permite del todo afrontar la situación. Se sufre de recaídas en la negación y la ira pero de manera esporádica.

Aceptación

Después de largo proceso de depresión y con el paso del tiempo y nuevos eventos llenando la vida de la persona se da la aceptación de la partida en la que la persona en luto puede hablar de su pérdida sin sufrir de ningún episodio.

Si se encuentra algún estancamiento en alguna de estas etapas es importante tratar a la persona pues la muerte puede venir acompañada de sentimientos más grandes como la culpa o detonar problemas preexistentes como depresión u otras enfermedades mentales.

1.1.2. Estética de la metamorfosis

Cómo se mencionó ya en el primer apartado que trata sobre el arte teatral, en escena todo se transforma. Ningún elemento puede permanecer en una inercia, pues el escenario es una metáfora de la vida y la muerte, del principio y el fin y la transformación que viene en medio. Así el principio fundamental en esta estética es lograr que todos los aspectos se transformen frente a los ojos del espectador. Actor, escena y público deben sufrir una transformación completa por medio de la obra. Cada recurso se transformará con respecto a su presencia en un principio. Es por esto que se ha decidido llamar metamorfosis a esta estética.

Para encontrar un método por el que llevar a cabo la transformación se usaron cómo inspiración dos estéticas. El surrealismo desde el punto de vista plástico y el teatro de la caricia desde la teatralidad. Con estos dos aspectos y luego de un proceso de mezcla como en el caso de la crisálida nació la estética de la metamorfosis que será el postulado estético de toda la obra. Sólo tiene dos principios: nada permanece en un estado permanentemente y todo fin esconde un principio.

1.1.2.1. SURREALISMO: El inconsciente hecho carne

El surrealismo fue una vanguardia artística que nació en París en 1924 con la publicación del Manifiesto Surrealista por André Bretón. Surgió como una experimentación del inconsciente visto cómo una herramienta artística. Los estudios de Sigmund Freud respecto al sueño inspiraron a este movimiento a usar técnicas que permitan expresar ideas directas del mundo simbólico, onírico o inconsciente sin intervención de la razón. A medida que el surrealismo se volvía más popular en la escena artística parisina sus fronteras se expandieron hasta la pintura, explorando al igual que en la escritura métodos para que el color y la forma fuera plasmada de manera automática sin intervención de los deseos o ideas preconcebidas de los pintores.

Ya en 1940, esta vanguardia tomó las principales ciudades artísticas del mundo y se volvió incluso un estilo de vida para los artistas que se acogieron a sus principios. Sin embargo, debido a su gran alcance, Bretón decidió que el surrealismo había sido corrompido por ideas que iban en contra del deseo de dar una vía de expresión a lo más oculto y sincero del ser humano. Con el pasar del tiempo y la muerte de Bretón, el movimiento y su estética se fue disolviendo, a pesar de ello hoy en día se pueden encontrar varios artistas que han sido influenciados por este movimiento. En el montaje del “Maleficio de la Mariposa” se ha usado el surrealismo cómo un referente estético para los aspectos formales.

Al mismo tiempo se utilizaron algunas técnicas de propuestas en el manifiesto surrealista, con variaciones aplicadas al arte teatral, para el proceso de la puesta en escena. Una aclaración pertinente es indicar que se puede dividir al surrealismo en dos fases: la del automatismo puro y la del surrealismo onírico. Esta última es la corriente sobre la cual se basa la propuesta estética de la obra, pues se busca el sacar a la luz elementos psicológicos profundos del artista sin ninguna intervención de la razón pero teniendo una estructura a seguir y permitiéndose modificar los resultados del automatismo para dirigirlos de una manera eficiente al público.

*“La imagen es una creación pura del espíritu.
No puede nacer de una comparación
sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.
Cuanto más distantes y precisas sean las relaciones
entre las dos realidades que se ponen en contacto,
más intensa será la imagen,
y tendrá más fuerza emotiva y realidad poética...”
(Reverdy, L’image)*

Principios del surrealismo

Dentro del primer manifiesto surrealista escrito por Bretón (1924) se encuentra una definición bastante clara de lo que se consideraba el surrealismo desde su nacimiento:

SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.

Surrealismo onírico

Esta fase del surrealismo se dio con la llegada de Dalí al grupo. Sus pinturas bien estructuradas y pensadas reflejaban una realidad imposible que recordaron inevitablemente al sueño. En esta etapa del surrealismo empezó a ser importante el choque de imágenes. Las metáforas se hicieron más presentes y la abstracción se dejó a un lado para plasmar imágenes concretas pero que significan una unión de dos realidades.

La “irracionalidad concreta” es la inspiración para la estética de la obra, se tomarán como idea dos espacios y realidades y se las juntará mediante un proceso de azar mediante el cual se dará vida a una realidad que planea imitar al sueño pero que en realidad retrata el estado de demencia de un personaje que no distingue la realidad de su imaginación.

Para esto se empezará por el universo de la biblioteca personal de Silvestre, un hombre de mediana edad adicto a la lectura que adentrándose a la obra de Lorca se vuelve loca y termina sumergido en el cuento siendo el mismo el protagonista.

Técnicas aplicadas

Debido a que el surrealismo no sólo conforma una estética visual sino toda una forma de hacer arte, se han incluido en el proceso de creación de la obra varios recursos que este grupo aplicaba a la creación de sus obras. Como ya se ha dicho, el surrealismo busca liberar el inconsciente y materializarlo, con ese objetivo hay varias maneras que se encontraron a partir de las diferentes artes. En la pintura, por ejemplo se usaban varias marcas, producidas por el artista o encontradas en cualquier lugar y a partir de ellas se permitía que tome forme la obra final. En la literatura, la escritura automática o el cadáver exquisito se usaron ampliamente, y aún en el tiempo presente estas técnicas son validadas por artistas.

Después de recopilar varias de las técnicas se aplicaron las que podían aportar a una creación teatral. Sin embargo, ya que no se buscaba una obra de teatro surrealista, sino una estética basado en su aspecto plástico, las técnicas se aplicaron para concebir estos aspectos. El contenido de la obra: dramaturgia, montaje y actuación tuvieron procesos conscientes.

Cadaver exquisito

En el proceso de escoger la escenografía y los objetos de la obra se usó esta técnica pues permitía encontrar asociaciones poco comunes y choques entre los mundos que no fueran lógicos o pensados sino más bien orgánicos y naturales.

Así, por medio de una lluvia de ideas se incluyeron todos los elementos de una librería que se pudieran considerar y doblando el papel, se escribieron frente a ellas los personajes y elementos del prado. Descubriendo las asociaciones se empezó a realizar la metáfora con el prado que es la que permitirá mostrar la idea de la demencia y el perderse en una historia que no es la propia.

Escritura automática

Esta técnica que permite una observación de los procesos del pensamiento sin intervención de la razón, se usó cómo un método de dirección por el cual se determinó la acción principal y varios elementos de la obra. Se descartaron varios estímulos resultantes del texto que podían desviar el montaje hacia una incomprensión de códigos. Por esto también se la considera un recurso estético, pues se usó para la creación de imágenes en escena pero no de procesos actorales o de ritmo-espacio.

Referencias tomadas de la pintura

La pintura surrealista llegó después del boom que tuvo con la literatura. La primera corriente buscando el mismo automatismo que habían encontrado en la escritura los primeros surrealistas, y la segunda buscando una encarnación estructurada del mundo de los sueños.

Se escogió como referente la segunda tendencia, por lo que los aspectos formales se construirán de una manera cotidiana que escondan un pequeño elemento de extrañeza en su aspecto. Debido a que a diferencia de la pintura, los objetos en el teatro tienen movimiento por medio del uso, es por medio de su manipulación que se le dará el sentido onírico. Esta progresión de la realidad hacia el surrealismo se usa para crear la ilusión de un sueño lúcido en el espectador, que en realidad se trata del sueño del personaje dentro de la obra.

Los libros y el prado

Analizando el simbolismo de estos dos espacios, se encuentra entre lo que dice Freud una oposición muy interesante. Los libros representan la sabiduría, el conocimiento, la comunicación y la sofisticación que implica la razón al ser humano.

Mientras un prado, representa a la naturaleza, el instinto, el salvajismo y todo aquello de la naturaleza que permanece puro y sin la imposición del hombre. Esta será la lucha que se representará en la estética de la obra, la razón contra la intuición y cómo pueden unirse. Es por esto que el surrealismo se ajusta a la idea central de la obra en la que un hombre vive la lucha de su razón contra su imaginación.

Estilos y formas

El estilo que se ha tomado del surrealismo, es aquel en el que la pintura retrata imágenes de paisajes reales, en tres dimensiones y con escenas concretas, que sin embargo muestran incoherencias que crean la magia en el cuadro. Estas pinturas generalmente mezclan la naturaleza con elementos del hombre incrustados de manera poética en ellos. La vida a objetos inanimados es muy usada en este estilo.

Y los desiertos con cielos despejados son los paisajes favoritos de estas tendencias. Aquí se encuentran pintores como: Salvador Dalí, Vladimir Kush, Max Ernst y Remedios Varo entre otros. Todas las obras pictóricas que fueron inspiración serán incluidas en el documento pero cabe aclarar que debido a las características específicas de la caja negra del teatro, se prescinden los paisajes y se concentra en el uso de los objetos y los conceptos entrecruzados de elementos vivos e inertes.



ILUSTRACIÓN 5: LIBRO DE LOS LIBROS - VLADIMIR KUSH (2000)

La verdad escondida en los juegos con la realidad

Dentro de los procesos de poner el sueño en un cuadro, nunca el pintor era ajeno a aquello que su obra reflejaba de la vida. Incluso, a pesar de que Freud negará que pudieran ser usados como herramientas de psicoanálisis, las poderosas imágenes planteaban paradojas importantísimas hasta entonces desconocidas para una mente racional.

Es así que se busca la dialéctica entre lo real y lo artificial en la obra, el prado representando la naturaleza mientras los libros representan la cultura construida por el hombre, y su encuentro. Sin afán de quitarle mérito a ninguna mostrar sus diálogos, encuentros y diferencias.

El surrealismo ha servido como una herramienta para despertar el inconsciente del artista y por medio de él del público. Se puede decir que siempre el teatro busca un uso no cotidiano de los objetos, pero en este caso se quiso realizar una exploración que no parta del aspecto funcional o simbólico del mismo, sino de un proceso inconsciente que otorgue formas desconocidas y permita una búsqueda de soluciones en escena.

1.1.2.2. TEATRO DE LA CARICIA: Un cuento pasa como una brisa por el corazón.

Daniel Finzi Pazca es un aclamado teatro que ha dedicado su vida a realizar representaciones escénicas llenas de virtuosismo con su compañía de teatro Sunil. En el libro “Teatro de la caricia” se incluyeron todas sus reflexiones sobre el hacer teatro.

En base a estos escritos se puede determinar que el teatro de la caricia deja a un lado lo estrambótico y llega al público de una manera sutil que permita que, sin resistencias, se entregue junto con el artista a la obra. Su propuesta busca retratar personajes comunes pasando por historias increíbles en las que se resalta aún más su humanidad añadiendo virtuosismo en el montaje para crear una ilusión de sueño.

Está claro que todas estas características son propicias para la idea con la que se quiere tratar el “Maleficio de la Mariposa” de Lorca. Todas las características se han mencionado serán usadas en el montaje y aclaradas a continuación. Pero la acrobacia no será incluida al nivel que maneja Finzi en sus espectáculos que se pueden llamar circenses en su mayoría, esta será remplazada por el uso virtuoso del espacio, y efectos creados por los movimientos del actor.

Asimismo, la definición de Clown será adaptada para ajustarla más a la de un cuento, es así que esta técnica será utilizada como el referente escénico, es decir del cómo hacer teatro.

*“Hay algo extraño en esto de contar historias.
Nos entendemos, a nosotros mismos y a los otros,
en función de una buena historia.
Y ello vale tanto para un escritor
como para quien no sabe leer ni escribir
pero que cada noche, en algún lugar del mundo,
hace un cuento que probablemente escuchó de su abuelo
y le agrega o quita elementos para hacerlo más cercano.”*
(Ponce de León, Teatro de la Caricia)



Ilustración 6: La verita - Teatro de la caricia (2007)

La sutileza

Encontrar la manera en el que el mensaje a pesar de no ser obvio pueda llegar al espectador de una manera directa es el objetivo de esta característica. No se puede pretender llenar el teatro con lenguajes y códigos comunes en la vida cotidiana. Existen entonces dos opciones los códigos estrambóticos o los códigos sutiles.

Lo estrambótico se refiere al símbolo como una caricatura del mensaje. Y lo sutil se refiere al símbolo como una metáfora. Lo sutil es lo que se aplicará en este montaje. Ya que la metáfora es un recurso de la poesía, el lenguaje que se usa no es común y se constituye como un embellecimiento de la realidad.

Por otro lado se refiere a no hacer obvios los recursos escénicos para el público. Por ejemplo no buscar el asombro del espectador por la

El virtuosismo

Gracias a la capacidad del teatro de adoptar a todas las otras artes como recursos, el virtuosismo es casi obligatorio para poder construir los nuevos códigos que se manejarán en la obra en cuestión. Todos los recursos posibles en escena deben realizarse con naturalidad para lograr que la sutileza cautive al público y le permite abrirse al mundo que le está ofreciendo la escena.

Los códigos cómo la música tocada en vivo, la danza o la acrobacia crean la belleza necesaria para cautivar los sentidos al tiempo que se estimula el intelecto por medio de la historia y el mensaje. El actor debe manejar cierta habilidad que más que sorprender al público cree la ilusión de un mundo más allá de lo real y que desafíe el cotidiano.

acrobacia, sino que la acrobacia sirva como una manera de llegar al corazón del público causando que se identifique con la emoción de la acción dramática más que con el recurso de una pirueta.

La sutileza es la ligereza sobre el escenario, cómo todo es liviano y como una brisa en escena permitiendo que la atmosfera envuelva al público. Se puede contrastar con la técnica de Grotowski, por ejemplo, en cuanto a esta le importa más el impacto que la obra pueda causar al público, mientras la sutileza busca crear un mundo en el que el público voluntariamente quiera habitar.

El virtuosismo en este caso se presentará en la capacidad de contar la historia, de manejar los títeres con los cambios de voces que este supone y de algunos gestos acrobáticos incluidos en pequeñas porciones de la obra. Así mismo este elemento se encuentra tanto en la escenografía cómo en el vestuario, pues las piezas por la que los mismos estén conformados deben ser estéticamente armoniosas pero sorprendentes al mismo tiempo.

El clown o cuentacuentos

Para entender cuál es el papel del clown en el teatro de la caricia, se citará a Finzi Pazca (2009) cuando dice:

En el caso del clown, desde mi punto de vista, no se puede decir que está interpretando a un personaje. Un clown no interpreta a un clown, ni tampoco es un actor que interpreta a un clown. Un clown es un clown. También puedes decir ése actor es un clown, pero no que lo representa. Un clown es un actor especializado en danzar en el prosenio, en la plaza, o en la pista del circo donde, por la naturaleza del espacio mismo, se necesita de ser, no de interpretar. Es un espacio presente, real; es el espacio donde la realidad y el sueño conviven y se mezclan.

Es decir, es la conexión entre el público y la historia, aquel que está entre la realidad y la ficción. Es imposible actuar en el prosenio ya que la cercanía con los otros seres le pide simplemente ser. Como amo del límite más sublime del teatro tiene que aprender a vivir entre la realidad y la función. La principal herramienta de este es la fe y el poder del discurso. Por supuesto, se incluyen características cómo la inocencia o la capacidad de juego en el espacio. Pero, al tratarse en el caso de

la obra, no se usará ninguna de las categorías de blanco, agosto o pierrot. Si no se lo tratará cómo una payaso cuentero. Una mezcla de la figura del abuelo que reunía a sus nietos para entretenerlos con sus historias y un hombre común y corriente que se obsesiona tanto con el mundo de sus libros que se vuelve un esclavo de ellos.

Esta característica obliga a una ruptura de la cuarta pared que permita una interacción de la obra con el público. El diálogo ente espectador-artística se vuelve indispensable, pues el cuentero no puede ejercer sin un ser delante suyo. Y sus reacciones construyen la obra, a medida que el público logra entrar en el cuento y el clown lo percibe, se va a haciendo posible la coexistencia ente el mundo real y el de cuento.

El payaso cuentero cuenta con su cuerpo y su voz cómo único recurso para transmitir el cuento. Su vestuario y maquillaje son de lo más simples, constituyendo sólo un velo ritual para la representación. Estos aspectos serán desarrollados al final de este capítulo en el que se tratarán los aspectos formales de la obra.



ILUSTRACIÓN 7: ÍCARO - TEATRO SENIL (2007)

1.1.2.3. DRAMATURGIA: La muerte y la belleza se convierten en poesía

La dramaturgia consiste en una adaptación de la obra de Federico García Lorca “El Maleficio de la Mariposa”. Será tratada a manera de cuento. El personaje narrador será un hombre llamado Silvestre que vive encerrado en su biblioteca en dónde cuenta historias para tener dinero y poder comprarse más libros. En la obra se encuentra el tema de la belleza de la muerte, lo cual será evidenciado por Silvestre a medida que cuenta la historia.

“El Maleficio de la Mariposa”

Esta es la primera obra escrita por Lorca, narra la historia de una pradera poblada de insectos que ven interrumpida su tranquilidad por la llegada de una mariposa herida. La obra está escrito en verso e incluye un prólogo en prosa en el que se hacen reflexiones sobre la poesía, el respeto a la naturaleza y el desamor. Se realizará un análisis más profundo cuando se aborde la estética del montaje.

En este apartado se hará referencia a datos históricos de su escritura y su estreno. Dirigida por Gregorio Martínez Sierra, la primera temporada representada de esta obra de teatro se dio en Madrid. Las funciones fueron un fracaso debido al desprecio que produjeron las protagonistas, unas cucarachas en el público.

Después de muchos años, Lorca se arrepintió de su decisión de escribir todos los textos en versos alegando que la rima no se lleva bien con los fines dramáticos. Pero el uso del verso indiscriminado se debe a que esta obra nació de un poema escrito por Lorca sobre una mariposa herida que cae en una aldea de cucarachas quienes la curan, y al levantar el vuelo rompe el corazón de un pequeño cucaracho que muere. Sierra le pidió que escribiera una obra al respecto y es ahí de donde nació la obra.

*“Hay algo extraño en esto de contar historias.
Nos entendemos, a nosotros mismos y a los otros,
en función de una buena historia.
Y ello vale tanto para un escritor
como para quien no sabe leer ni escribir
pero que cada noche, en algún lugar del mundo,
hace un cuento que probablemente escuchó de su abuelo
y le agrega o quita elementos para hacerlo más cercano.”*
(Ponce de León, Teatro de la Caricia)

El mundo que se presenta ante el público puede causar mucho disgusto, es por esto Lorca (1924) incluye en el prólogo líneas cómo: ¿Por qué os causan repugnancias algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera y tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza?

Esta es la reflexión que ocupaba a Lorca en sus primeras obras literarias: el respeto hacia la naturaleza. Se pueden encontrar en fragmentos de obras anteriores como “Del Amor”, una obra que retrata el amor entre un cerdo y una paloma que incluye coros de cigarras, el mismo afán de acercar al hombre a la maravilla que sucede en la naturaleza, más específicamente entre los animales y cómo ellos son una muestra de lo puro que puede llegar a ser el humano.

Elementos simbólicos dentro de la obra

La obra de Lorca está llena de símbolos que después de conocer de la obra y vida del autor pueden identificarse para aprovechar estos elementos en la conceptualización de los temas de la obra. Es necesario abordar los conceptos simbólicos de la obra y luego adaptarlos a los nuevos recursos que serán necesarios para la nueva perspectiva que se dará por la utilización del títere.

Cucarachas

Las cucarachas simbolizan a los mortales. A aquellos seres comunes y corrientes que están condenados a una vida cotidiana y sin mayores inspiraciones. A lo largo de toda la obra se la retrata como un ser simple que no tiene muchos conflictos y sobre todo obediente. Es por esto, que la ruptura dentro de la especie, el cucaracho poeta, es un reflejo de la rebeldía y de la búsqueda de la trascendencia, de algo más allá de lo puramente funcional.

Mariposa

La Mariposa es el símbolo de la belleza y la muerte, se lo dice explícitamente durante su monólogo antes de morir. Con ella llega la sensación de la vida que existe más allá de lo terrenal. La capacidad de volar de la mariposa se compara con la poesía, y con las imágenes propias de los versos de amor dedicados a mujeres imposibles debido a su libertad.

La muerte está presente debido a su transformación, ella no se reconoce cómo mariposa pues ignora aquella que vino después de su muerte, lo único que conoce es que después de ella puede escuchar el canto de todos los elementos de la naturaleza que son en realidad un solo canto. Esto representa el trascender espiritual, la búsqueda presente en todos los primeros trabajos de Lorca. El amor de la cucaracha por ella es una metáfora de la homosexualidad de Lorca, pues la diferencia de especie creaba desprecio entre otras cucarachas en la posibilidad de esta relación.

Aldea

La Aldea es una representación de Andalucía, el pueblo en el que creció el autor. Se pueden observar las características políticas de la época, en la que la población, en su mayoría campesina, debía obedecer a las órdenes religiosas de aquellas apoderadas para poder aspirar a cierto reconocimiento.

El conservadurismo es muy notable, y cómo el estilo de vida es en realidad un asunto de todo el pueblo. La irrupción de la mariposa, puede ser una representación de la llegada del circo que trajo consigo varios poetas quienes inspiraron a Lorca a empezar su vida artística.

Rocío

El rocío es la vida y todo lo que es hermoso en ella. Representa la sanación, la inspiración, el gozo y el amor. Es la poesía, pues es aquel regalo de los dioses del que todos se sacian pero nadie se atreve a conocer. Es el fenómeno pilar de la fe de las mariposas, por medio de él se alarga la vida y se endulza el amor y es infinito. No es exclusivo para los poderosos sino está al alcance de todos.

Muerte

La muerte representa el descanso y el nuevo comienzo. La mariposa ha sufrido ya una muerte que le permitió conocer todos los secretos de la vida y ahora sólo espera su nueva muerte que le permitirá volver a volar. La muerte se asocia a la belleza y la liberación.

Para conocer más detalles sobre la dramaturgia, se ha realizado un estudio en el apartado de la dramaturgia narrativa que permitirá ahondar más en la adaptación y los nuevos aspectos de este montaje.

1.1.2.4. DIRECCIÓN: El cuento y la realidad se mezclan

La dirección fue un proceso completamente intuitivo que se llevó a cabo sin un plan preestablecido, sino teniendo en cuenta las necesidades que la escena iba presentando a medida que avanzaba el montaje.

Utilizando la técnica del teatro de la caricia, se plantearon objetivos cómo la sutileza y el virtuosismo dentro de la propuesta. Se prescindió de los conocimientos adquiridos de cualquier técnica y se decidió que el crear una escena de manera orgánica que hiciera justicia a aquello que se quisiera contar encontrando las maneras en el camino.

Proceso teórico

La planificación de lo que se quería poner en escena comenzó con un proceso de análisis del texto de Lorca que luego derivó en escoger trabajar con títeres debido a la necesidad de investigar un unipersonal que pueda contar con las características propuestas en la investigación. Después de tener conocimientos de los temas a tratar y de la obra, se escogieron las estéticas que determinarían objetivos a los que llegar.

De esta manera el surrealismo llegó debido a un cuadro de Remedios Varo en el que se encontró la idea del hombre encerrado en su estudio que se convertía en una tierra mágica debido a su obsesión con el arte. Esta interpretación fue realizada de manera subjetiva y dio lugar a la idea de la escenografía y de los elementos que se usarían en escena como la mesa y la radio que permitiría al personaje manipular la música desde escena.

El texto fue adaptado buscando la facilidad de conexión con el público ecuatoriano y la facilidad de manejo de los títeres por una sola persona. El prólogo fue la inspiración para las intervenciones de Silvestre, a manera de experiencia propio se introdujeron algunas escenas que servían de conectores, explicaciones o juegos que aportarían ritmo y estructura la montaje final. Con todos estos conceptos e ideas listas para ponerse en escena se empezó con el montaje de la obra de una manera intuitiva y siempre abierta a cualquier cambio que la teoría pudiera sufrir.



ILUSTRACIÓN 8: ARMONÍA - REMEDIOS VARO

La planificación de lo que se quería poner en escena comenzó con un proceso de análisis del texto de Lorca que luego derivó en escoger trabajar con títeres debido a la necesidad de investigar un unipersonal que pueda contar con las características propuestas en la investigación.

Después de tener conocimientos de los temas a tratar y de la obra, se escogieron las estéticas que determinarían objetivos a los que llegar. De esta manera el surrealismo llegó debido a un cuadro de Remedios Varo en el que se encontró la idea del hombre encerrado en su estudio que se convertía en una tierra mágica debido a su obsesión con el arte. Esta interpretación fue realizada de manera subjetiva y dio lugar a la idea de la escenografía y de los elementos que se usarían en escena como la mesa y la radio que permitiría al personaje manipular la música desde escena.

Proceso de montaje

El montaje se dio empezando con improvisaciones corporales desde la música, sin pretender encontrar una relación con el surrealismo, se puede concluir ahora que los resultados de estas improvisaciones fueron resultados del mundo interno saliendo a flote desde el estímulo de la música. A partir de estas improvisaciones se determinó la corporalidad y voz del personaje, a partir del cual se procedió al marcaje de secuencias para la obra.

La creación de las secuencias corporales de la obra se realizó en conjunto con el texto, en principio por una cuestión de tiempo, pero luego se encontró que cada palabra tenía una traducción en movimiento dependiendo de su sonoridad, intención y significado. Lo que Lecoq plantea en su cuerpo poético, traducir la poesía en un movimiento.

Escena

En escena se incluyeron todos los elementos una vez terminados que permitieron construir la estético que constituye una unión y diálogo entre la actuación, el montaje y los aspectos formales que se han constituido cómo una estética inspirada en los ancianos ecuatorianos que habitaban las zonas urbanas de Cuenca en los años ochenta.

Así la vestimenta y el taller tomaron inspiración de descripciones realizadas por adultos mayores al mismo tiempo que en sus vestimentas reflejaban vestigios de las costumbres de ese entonces. El prado se inspiró en un terreno ubicado en el cantón Chordeleg en las faldas del Fasayñán en el que se encuentra un gran ciprés junto a una gran planicie, parecidas a las descritas en el cuento.

El texto fue adaptado buscando la facilidad de conexión con el público ecuatoriano y la facilidad de manejo de los títeres por una sola persona. El prólogo fue la inspiración para las intervenciones de Silvestre, a manera de experiencia propio se introdujeron algunas escenas que servían de conectores, explicaciones o juegos que aportarían ritmo y estructura la montaje final. Con todos estos conceptos e ideas listas para ponerse en escena se empezó con el montaje de la obra de una manera intuitiva y siempre abierta a cualquier cambio que la teoría pudiera sufrir.

Así se obtuvo una primera secuencia con el prólogo que introdujo la primera noción de la escenografía, era necesaria una mesa y varios libros.

Incorporados los elementos bases usados cómo bocetos se procedió al montaje del resto de la obra a partir de improvisaciones que permitieron la inclusión de los diferentes juegos y la identificación de las necesidades de los aspectos formales de la obra. La imposibilidad del trabajo con los objetos reales volvió difícil el montaje con los títeres. De a poco se identificaron los bocetos de los recursos que serían usados en escena y se empezó a trabajar en ellos una vez concluido el montaje de la obra.

La música se escogió de acuerdo a la característica del personaje, un hombre de unos treinta años dedicado a la literatura. Se va desde el jazz hasta la música folclórica ecuatoriana, para mostrar un cierto nivel de cultura que en realidad fue adquirido debido a su antiguo analfabetismo y posterior aprendizaje con un viejo loco extranjero que quería enseñarle a rezar cuando joven.

Más aspectos de la escena serán ampliados durante el análisis de los aspectos formales.

1.1.2.5. ACTUACIÓN: El personaje vuela sobre el cuento.

Para la actuación se tomaron dos referentes: el cuerpo poético y el teatro de la caricia. A pesar de que se pueden encontrar varias similitudes entre estas dos técnicas, existen conceptos que se contradicen y crean una dicotomía en la técnica usada en la actuación para la obra.

Por esto se ha considerado un aspecto que se considera fundamental y que permite encontrar aquellos aspectos que aportan y los que desvían la investigación. Este aspecto es el de contar la historia. Cualquier elemento de la creación del personaje o la vivencia debe ir dirigido al punto de crear la comunión entre público y artista. El objetivo del artista, de la obra y el personaje es contar el cuento del “Maleficio de la Mariposa”.

Así, las técnicas coinciden en centrarse en el trabajo corporal para la creación de personaje y de secuencias físicas con las cuales se crea la obra.

Creación del personaje

El personaje se creó partiendo de la corporalidad. Por medio de improvisaciones se trasladaron los movimientos de la mariposa al cuerpo del actor, evitando las obviedades anatómicas, por ejemplo, el movimiento de las alas no fue llevado a los brazos cómo se hace comúnmente, sino a las pestañas.

De esta manera se encontraron tres analogías que partían de las características planteadas en un principio para el personaje: delicadeza, curiosidad e inocencia. Los movimientos fueron el pestañeo como analogía de las alas, los pies con la velocidad de su vuelo y la ligereza de la mariposa al posarse en sus manos. Así se concibió la personalidad a partir de la corporalidad del personaje.

Entonces, desde el cuerpo se investigó la voz que resultó en un principio ser ronca y profunda, pero al no tener congruencia con el cuerpo se buscó una tonalidad un poco más dulce pero igual grave para sugerir la edad del personaje. Ya con la personalidad y voz definida fue necesario empezar a crear la secuencia sobre la cual el personaje vivirá en la obra.

Sin embargo, al hablar de la parte psicológica y del mundo interno del actor las técnicas no coinciden en cuanto a la manera de abordar la emoción del personaje y cómo el actor se involucra en el mismo. Mientras Lecoq plantea que el actor no debe involucrar su ser en el personaje, sino sólo utilizar sus sentimientos trasladándolos al cuerpo. Finzi Pasca dice que el actor, sobretodo el clown no puede actuar, no es un personaje sino un estado del actor en escena. A continuación, se aclarará el método por el cual se planteó la actuación para este montaje.

Vivencia

En la vivencia del personaje se considera cómo la secuencia de la obra es transitada por el personaje de una manera orgánica y continua. Estas dos características hacen posible la relación del público con la obra. Y es en este punto en el que se tienen distintas apreciaciones de acuerdo a la técnica. Mientras ciertos maestros como Stanislavski han logrado entender la vivencia desde la realidad con la que el actor experimenta la escena, otros autores afirman que para esto es necesario un manejo matemático del cuerpo que permita que la escena se mueva con fluidez. Las dos teorías que se han tomado como referencia consideran, sin embargo que la medida en la que el actor se entrega a su personaje es muy importante para entender la noción de la vivencia.

La manera en la que se abordó, es encontrar una secuencia fija con acciones cotidianas realizadas desde la corporalidad del personaje, así todas las acciones tienen un sentido y un objetivo dentro de la dramaturgia y no se tratan de meros movimientos fuera de lo cotidiano que adornan la obra. Pero se tiene un espacio para que el actor pueda

Narrador

Ya que cumple la función de un narrador, se elimina la cuarta pared y se debe considerar que su interacción con el público es importante. La relación y carisma deben mantener al público atento a lo que narra. Es por esto que el personaje debe crear imágenes en la mente del público aunque estas no se encuentren en escena. Estos gestos que muestran metáforas de los elementos en el cuento también están incluidos como acciones reales y no exageradas dentro de la secuencia de acción.

Otra característica indispensable es la espontaneidad, lograda sólo por el correcto ritmo en la obra para tener momentos en el que el público respire y se pueda observar cómo está reaccionando al cuento. Sin una retroalimentación instantánea del público la narración no tiene sentido pues el cuento se está narrando al aire. Se puede recurrir a la metáfora del cuento cómo una semilla que debe ser sembrada en la mente del público, para esto hay que preparar el terreno y luego estar pendiente de su cuidado para que este crezca y logre el objetivo deseado, la catarsis.

reaccionar y entablar un diálogo real con el público, desde el actor por medio del personaje. Esto es algo muy difícil de lograr si se considera que el actor debe estar completamente alejado del personaje. Siempre para todo arte se necesita la entrega del artista hacia su obra, y en el teatro si el actor no está presente y más bien piensa en lo que comió en su almuerzo, se realiza un ejercicio de gimnasia, pero no de arte. Es que el personaje está en una relación directa con el público, por lo tanto sería ilógico pensar que no está pendiente de lo que le rodea, el actor baila en un cortejo para el público, por esto debe estar atento al mismo y entregar todo su ser al “gran monstruo de mil ojos” cómo lo llama Finzi Pasca, al menos por los instantes que dure la obra.

Títeres

El manejo de títeres demanda en el actor la capacidad de pasar desapercibido y lograr enfocar la atención del público en un elemento externo a su cuerpo. Así, las intenciones y las reacciones del nuevo ser que está siendo interpretado por el títere deben seguir la misma corriente de vivencia que el actor, a pesar de que tanto el estímulo cómo la respuesta nazcan del mismo actor. Es un ejercicio de esquizofrenia en el que el actor imagina cómo una mano conversa con la otra y cómo esta reacciona.

Disociar, no solamente el cuerpo sino la mente y la emoción se consigue mediante un manejo de la historia preciso que permita identificar lo que los personajes viven sin divagaciones que pueden darse en el juego de títeres.

La voz debe transformarse radicalmente para cada personaje, así se crea la ilusión de varios seres en escena. Para esto el estudio psicológico ayuda a encontrar una voz que sea identificable y que describa al personaje con tan sólo escucharla.

La intención de la misma es importante que sea una respuesta al estímulo dado por la voz anterior, entonces se entabla una conversación, los espacios demasiados largos entre los diálogos pueden romper todo el efecto de la situación volver a la escena confusa.

El uso de muñecos cómo seres recuerda a los niños que juegan, la diferencia es que la técnica requiere que se mantenga un grado de ilusión que permita al público estar atento de lo que pasa en este juego. A parte de esto, el actor debe hacer lo mismo que solía hacer cuando jugaba con sus muñecos y construía grandes escenas que le permitían encontrarse con todos los mundos que él desease.

1.2. Desarrollo metodológico

En el capítulo del desarrollo metodológico se han recopilado datos por medio de la investigación directa realizada por el artista acerca de los temas que se van a tratar en la obra.

Una vez obtenidos los resultados de la recopilación bibliográfica incluidos en la primera parte del capítulo se procedió a proponer técnicas de investigación que enriquezcan el conocimiento sobre el tema para condensarlas en la creación de la obra de teatro. A continuación se describirán las técnicas utilizadas y en que consisten cada una de ellas.

• Libro de artista

Es un método mediante el cual se registran todos los avances y distintas investigaciones que se pone a prueba en escena. Puede considerarse un diálogo del artista consigo mismo, una materialización de sus ideas.

• Observación directa

Esta técnica consiste en observar un objeto o sujeto de estudio en el lugar correspondiente. Se trata de encontrar, desde la necesidad específica, respuestas que puedan servir como base de nuevos planteamientos sobre lo que se investiga.

• Entrevistas

Las entrevistas buscan personas que gracias a su experiencia puedan aportar en la investigación aclarando varios vacíos presentes en la investigación bibliográfica o como un gran referente de la experiencia humana más allá de la pura teoría.

1.2.1. Teatro

1.2.1.1. Libro de artista

El libro de Artista es un método mediante el cual se recopiló mucha información y bocetos que fueron usados posteriormente en la obra. Se pueden encontrar tres tipos de información dentro del diario de artista.

Ideas de montaje

Entre las ideas de montaje se encuentran las primeras pistas que se tenía de hacia donde debía ir el montaje esperado. Hay las primeras ideas en las que se pensaba un espectáculo de títeres tradicional que incluye el uso de un teatrino y títeres con forma de marionetas.

Esta idea evolucionó con la aparición del libro en la dramaturgia.

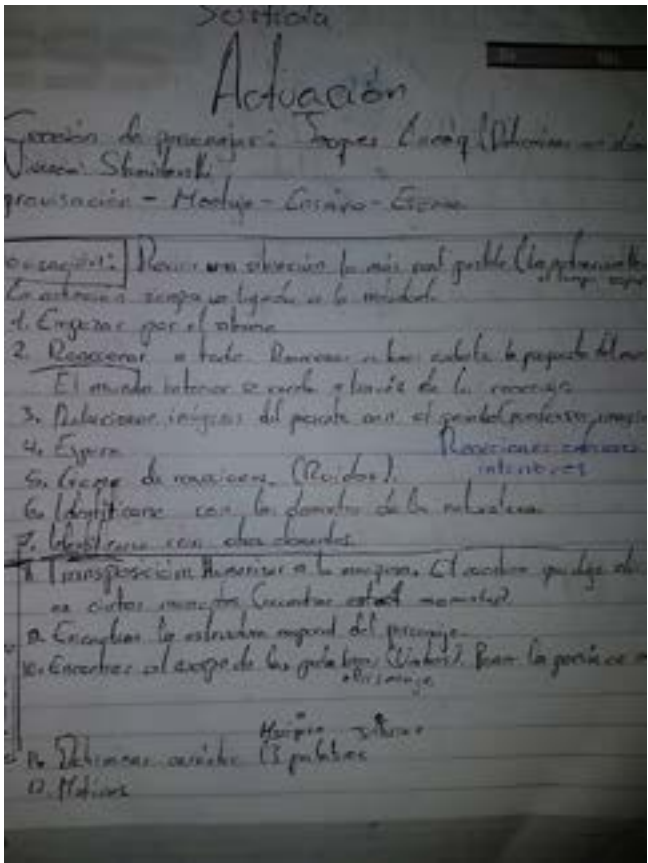


ILUSTRACIÓN 9: RECOPIACIÓN DE IDEAS DE PERSONAJE

Información teórica

La información teórica incluida en el diario de artista es la de la observación directa de la mariposa, aquí se recopiló información del comportamiento de las mismas, en el que se pudo constatar que los únicos comportamientos que se repiten en todas las especies es el de la reproducción. Cada especie busca diferentes sustancias químicas y tiene diferentes estilos de sueño y vigilia.

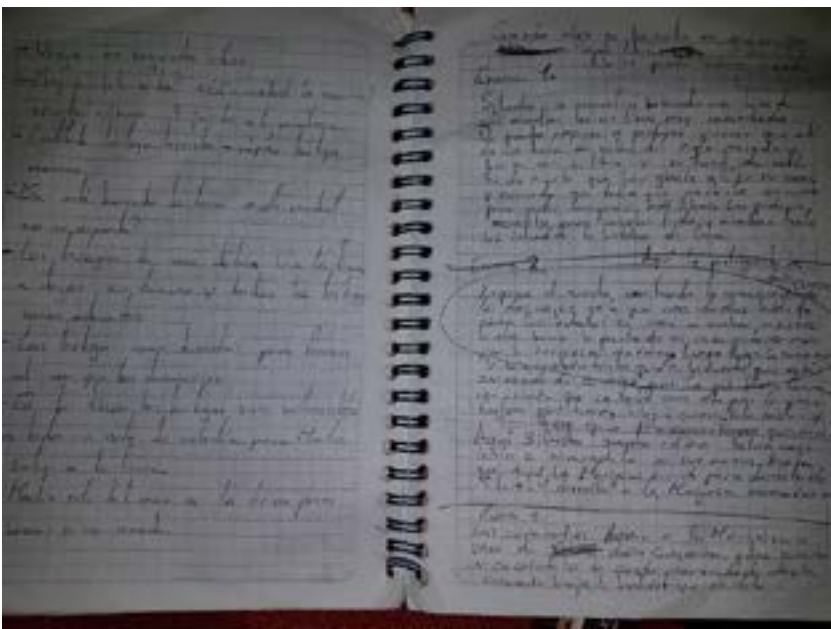


ILUSTRACIÓN 9: RECOPIACIÓN DE INVESTIGACIÓN DE CAMPO

Bocetos

Los bocetos incluidos son los de la primera propuesta que consistía en un pequeño juglar, hasta la idea presente. También hay un boceto primario de la escenografía que planteaba un árbol gigante que saliera del escritorio.



ILUSTRACIÓN 11: PRIMER BOCETO DE ESCENOGRAFÍA

1.2.1.2. Cacho Gallegos

Carlos “El Cacho” Gallegos es un actor, director y dramaturgo cuencano que se radica actualmente en Francia. Trabaja en la escuela internacional de Jacques Lecoq y con su grupo individual “Teatro de la Vuelta” presentando sus obras en varias temporadas. Ha recibido un gran reconocimiento en Ecuador y Francia gracias a sus obras, sobre todo la reconocida “Barrio Caleidoscopio” representada más de 200 veces en todo el mundo.

Estudió en las escuelas Malayerba y Cronopio en Ecuador, en Francia asistió a los institutos de Jacques Lecoq y Le Samovar. En 2007 emprende el proyecto artístico “La vuelta al mundo en 80 meses” durante el cual viajando por todo el mundo decidió entregarse solamente a la actividad teatral. Ha ganado gran experiencia debido a su trabajo en 5 continentes. Ha trabajado en el cine en producciones como “Prometeo Deportado” y como maestro en varias instituciones y como tallerista independiente.

La entrevista realizada por correo electrónico constó de tres partes que se dividieron de la siguiente manera: experiencia personal, aplicación de la técnica Lecoq y el contar historias a través de monólogos. En cuanto a su experiencia, se refiere al teatro cómo la mejor manera de escapar y al mismo afrontar los problemas que caen sobre él diariamente.

Desde los problemas más absurdos hasta los conflictos existenciales más oscuros bajo la luz del escenario se han vuelto inspiración para sus obras. Considera que la inspiración y el talento deben ser cultivados para alcanzar un nivel de arte humano pero al mismo tiempo divino.

Sobre la técnica de Lecoq, aclaró que consiste en una investigación del cuerpo cómo un medio de expresión de emociones y sentimientos sublimes imposibles de transmitir por medio de cualquier otro medio. El cuerpo se convierte en una metáfora móvil que por medio de la codificación poética alcanza la categoría de herramienta para el arte. Todo el ser del actor se convierte en un medio por el que la obra se convierte en un organismo vivo.

Su mente, su corazón, su cuerpo y su energía toman el tiempo y el espacio y lo transforman en cualquier tiempo-espacio imaginable. Aclara también que ya que su técnica se basa en una pedagogía, es imposible desligar el estilo de actuación de los principios de dirección pues su actuación plantea en sí mismo un lenguaje teatral que ya determina una línea estética.

El cuento por otra parte es una habilidad que requiere encontrar conectar el mundo interno, la sensibilidad de quién lo cuenta para poder conectar con quién lo escucha. Menciona varios recursos para el contar cuentos, todos tienen en común el mantener al público atento a lo que pasa en escena. La más novedosa consiste en controlar el ritmo para que cada parte de la historia pueda ser digerida por el público sin llegar a hacerla larga y aburrida. El silencio es tan importante como la honestidad en este caso.

Por último, su recomendación consistió en no contar nunca una historia que no mueva ninguna fibra. Cada obra artística de contener una porción de vulnerabilidad y sensualidad del artista.



ILUSTRACIÓN 12: CACHO GALLEGOS - ENTREVISTA “EL TIEMPO”

1.2.2. Animal

1.2.2.1. Observación directa

En la visita la orquideario “Vivero del Tena” se encontraron con una temporada en el que las mariposas estaban bien en época de apareamiento o en hibernando. Las especies que se encontraron fueron sobre todo la Apollo Paranasus que junto a la Monarca eran las de mayor cantidad, había pequeñas cantidades de otras especies que parecían estar de paso por el lugar. Con la guía de Pablo Sempertegui se realizó un registro del comportamiento y forma anatómica de estas mariposas.

Muchas de ellas se sentían atraídas por una especie específica de orquídea en la que se podían observar varias crisálidas. No se pudo encontrar ninguna oruga, sin embargo el fenómeno de la ruptura de la crisálida es impresionante. No da un aviso previo, súbitamente la mariposa rompe la pupa y cae, se sostiene con sus patas boca abajo por varios minutos, casi una hora y luego vuela por primera vez. La nueva perspectiva de la mariposa desde su nuevo cuerpo y su nueva anatomía le vuelve curiosa en el momento en el que sólo puede observar el mundo a su alrededor. Esto puede notarse debido al movimiento de su cabeza.

Por otra parte en la observación de la mariposa se pudo constatar que no se posan en ningún momento, salvo para tomar polen u observar algo que llamó su atención. Incluso su coito lo realizan mientras vuelan. El vuelo siempre dibuja una espiral en el espacio, excepto cuando ha encontrado una flor en ese momento, su vuelo se vuelve circular sobre el objeto y despacio se posa sobre él. El baile de cortejo de los machos para las hembras consiste en vuelos en forma de infinitos y con pausas en las que sus alas se despliegan y vibran, en ese momento libera sus feromonas.

No muestran una organización social obvia pues es muy raro ver a dos mariposas volar juntas si no se trata de un cortejo o fecundación. Pero es claro que realizan pequeñas migraciones en grupo, en el que se guían por el alimento. Fue posible ver cómo el último día dejaban el orquideario en grupo, aunque no volaban en enjambre, todas seguían la misma ruta, poco a poco.



ILUSTRACIÓN 13: MUESTRA MARIPOSA SILVESTRE

1.2.2.2. Sebastián Padrón

Sebastián Padrón es un entomólogo cuencano que ha dedicado toda su vida al estudio y registro de insectos. Su afición empezó cuando era un niño y se deleitaba con la simple complejidad de la naturaleza. Sus juegos consistían siempre en seguir animales, investigar, crear casas para insectos, etc.

A medida que fue creciendo sólo fue conociendo más sobre los insectos lo que le llevó a profesionalizarse en la biología de los insectos. Siempre ha sido un aficionado a la fotografía y los registros que realiza son reconocidos a nivel internacional.

Durante una breve conversación, la información más valiosa fue aquella en la que describió el proceso de la metamorfosis. Cómo la seda que el gusano utiliza durante su vida cómo medio de seguridad para su recorrido por los árboles que también se convierte en su crisálida, pero con un material que se vuelve duro con el pasar del tiempo.

Allí dentro el gusano se disuelve en un caldo de proteínas y encinas que sólo mantienen las partes estructurales importantes de la mariposa y las cadenas de ADN que se modifican reorganizando todo su cuerpo.

Sobre la consciencia de la mariposa acotó que debido a sus ojos compuestos pueden tener una percepción amplia del mundo, que les permite tener una idea de su entorno en un solo vistazo.

Y durante su etapa de crisálida se describe la actividad de la mariposa parecida a la del sueño. Entonces puede afirmarse que la oruga pasa por el sueño de la muerte para llegar a ser mariposa.



ILUSTRACIÓN 14: SEBASTIÁN PADRÓN - ENTOMÓLOGO

1.2.2.3. Pablo Sempértégui

Pablo Sempertegui es un ingeniero ambiental obsesionado con las mariposas. Su mirada ha estado prendida en ellas desde que de niño encontró una colección de cadáveres de mariposas que le pertenecía a su abuelo.

Le impresionaron sus colores y la forma de sus alas. Es por esto que ha conseguido abrir un orquideario en el que además de la crianza de estas flores se dedica a la observación de las mariposas.

Entre los descubrimientos más interesantes que ha realizado se encuentran el movimiento de sus alas en forma de parábola por el aire. No lo golpea, sino lo mueve alrededor de su cuerpo manteniendo su tórax y cabeza quietos mientras sólo sus alas y su cola (buscando el equilibrio) realizan movimientos.

El vuelo se realiza en una ondulación pues así logra tener una vista de la totalidad del paisaje, a pesar de que pueda obtener unos ojos panorámicos, es necesario el vuelo en ondulación vertical para abarcar toda la totalidad por encima y debajo del horizonte.

Sus ojos pueden captar colores en las flores que permiten especificar su composición química, gracias a su sensibilidad a los rayos ultravioleta, pueden identificar movimiento, compuestos químicos y condiciones climáticas próximas con una sola mirada.

Su guía de migración, de hecho, se da debido al sol que ciega una parte de sus ojos y le permite ver sólo el camino por el que debe dirigirse a su destino.

Esto depende de la posición del sol y de la sombra, por esto se ha podido observar que algunas especies cómo la monarca pueden viajar grandes recorridos en conjunto y sin necesidad de seguir una organización de vuelo.

Por último, los colores en sus alas son una ilusión óptica. Las escamas colocadas de manera específica forman un efecto tornasol que les permite tener diferentes colores y patrones dependiendo desde el punto del que se las vea. Estos animales pues, se puede concluir que juegan con la luz, tanto para su supervivencia, guía y para su apariencia.

1.2.3. Muerte

1.2.3.1. Ximena Pesántez

Ximena Pesántez es una psicóloga de 26 años especializada en casos de duelo que trabaja en la EMUCE como coordinadora del área de asistencia psiquiátrica y patológica. Se interesó por el luto debido a varios casos que observó en el que era imposible la superación de la muerte de un ser querido sin un seguimiento cercano de un psicólogo.

Desde entonces ha determinado que aunque en la mayoría de los casos es mejor permitir que la persona lo supere por su cuenta a menos que haya incluido algún episodio traumático que necesite de acompañamiento de asistencia y en los casos más graves, de medicación.

El primer determinante de una posible patología es la relación que mantuvo la persona con el difunto. Es decir, su relación social familiar y emocional, dependiendo de la cercanía y de cómo estuvo la relación al momento de la muerte se puede desarrollar cierto sentimiento de pérdida pero sobretodo de culpa.

Si se ha tenido la posibilidad de despedirse, entonces es más fácil el camino hacia la aceptación, si por otro lado se trata de una muerte súbita de una persona cercana puede traer dificultad para entender lo ocurrido y por ende crear un estancamiento en la etapa de negación. Otra posibilidad es la del sentimiento de culpa, este se da generalmente en padres que han perdido a sus hijos menores.

Al tener un sentimiento de culpa, el proceso de duelo no se da de forma normal pues la ira se dirige hacia uno mismo lo que crea una imposibilidad de observar desde otra perspectiva la muerte.

Estos son los casos más delicados en los que el tacto con el que trata al paciente para hacerle entender que la muerte es un proceso que llega sin discriminación de edad y ello no implica que ellos sean malos padres puede llegar a tomar años.

Cualquier caso que pueda crear un sentimiento de culpa debe, sin duda ser asistida psicológicamente. Por último se han identificado algunos casos en los que el duelo se manifiesta como un shock, en el que la persona es incapaz de presentar sentimiento alguno. Aunque puede parecer un signo de fortaleza, esta imposibilidad de sentir el dolor no es natural.

Se ha conocido de casos en el que personas que han permanecido serenas en los primeros momentos de la muerte han sufrido una recaída que incluye comportamiento errático llegando a ser peligrosos incluso para ellos mismos. En estos casos no se debe orillas a la persona a sentir o buscar que llore. Lo que se debe hacer es permitirle la reflexión que lo lleve a entrar en el proceso normal, y si en la primera semana no se encuentran ninguna posibilidad de desbloqueo, se vuelve necesaria la asistencia de un psiquiatra.

Capítulo 2

Conceptualización

La conceptualización guarda todos los procesos mediante los cuales los conceptos investigados en el capítulo de contextualización se volvieron obra de teatro.

El primer paso fue realizar un exhaustivo análisis de los temas y cómo estos se podían entretrejer en una gran dramaturgia que pudiera demostrar con una obra de teatro la relación de la metamorfosis de la mariposa con la muerte y exaltar su belleza.

• Trabajo de mesa

El trabajo de mesa se realizó después de considerar todos los temas a tratar y se llegó a la conclusión de que se necesita una dramaturgia ya estructurada que por medio de una historia permita narrar el conflicto de un ser que debe enfrentarse a la muerte de alguien a quien ama.

El hecho de que el personaje protagonista de la obra sea una cucaracha creó un conflicto, pues se consideraba que podría quitarle la fuerza necesaria al conflicto para llegar a conmovier al público.

Sin embargo, se ha demostrado que si la construcción de las escenas y el ritmo de la obra son correctos, a pesar de ser títeres o los personajes cucarachas, el público logra conectarse incluso más que con personas reales en escena. Encontrar los recursos que serían necesarios para llevar a cabo el montaje de esta obra tomó todo el proceso de montaje, por lo que el trabajo de mesa se centró en la idea de la adaptación de la obra, la cual se especificará más a detalle a continuación.

2.1. Dramaturgia narrativa

La dramaturgia narrativa para esta obra se basó en una adaptación de la obra “El Maleficio de la Mariposa” de Federico García Lorca. Esta obra se tomó cómo el referente del cuento que se contará en la obra, pero cómo parte de la adaptación se incluyó el papel de un narrador que es quién narrará los acontecimientos de la obra de Lorca. Se analizará cada una por separado y luego cómo se unirán en el montaje final de la obra.

2.1.1. El cuento

“El Maleficio de la Mariposa” es la historia central en la estructura central de esta obra, sin embargo, no se la representa en escena. Lo que se pone sobre el escenario es un narrador que usando varios elementos y transformándolos en personajes y escenografía cuenta esta historia al público.

La historia de El Maleficio narra el convivir de una comunidad de insectos en una pradera verde y humilde. En este lugar los insectos, gracias a su costumbrismo, solían vivir tranquilos y sin mayores preocupaciones. Hasta que un Cucaracho se obsesionó de amor con una imagen de una estrella parecida a una flor que vivía sólo en su imaginación. Esto lleva a que, a pesar de los ruegos de su madre rechace el amor de la encantadora y pudiente Silvia.

Pero un día, para sorpresa de la aldea, una Mariposa herida cae ante ellos, lo que los deja encantados con su belleza, sobre todo a Cucarachito quién ve materializada a su musa. Desde entonces, el enamorado se empeña en curar a la Mariposa quién al final vuela lejos y provoca la muerte del bichito desilusionado.

Esta obra es descrita por el autor como una comedia, aunque contemporáneamente se le considere una tragicomedia, debido a la fatalidad que cumplen sus personajes. Se incluye incluso el oráculo cuando en la primera escena la Cucaracha bruja anuncia “Todas las estrellas se van a apagar”.

Así que se consideró importante mantener la estructura de la tragedia que fue proclamada por Aristóteles en su poética. Todos los textos están en verso lo que permite una musicalidad que añade cierta belleza estética al texto, pero el uso de metáforas muchas veces le quita valor al conflicto central de la obra.

Se resolvió mantener los textos originales pero asegurarse de darle el énfasis necesario a los núcleos del conflicto de la obra. Esto se hará mediante comentarios del narrador.

El universo de esta obra juega con un pueblo de insectos, en realidad esta población es una metáfora de los antiguos pueblos de Andalucía, conservadores y tan pequeños cómo para que la vida de uno forme parte de la vida de todo el pueblo.

La diferencia más importante radica en la distinta perspectiva del tiempo para un insecto comparada con la del ser humano. El ser humano, debido a su longevidad y su rutina percibe un día cómo una pequeña unidad de tiempo en la que apenas pasa algo interesante, mientras que para un insecto un día podría compararse a un año en la vida humana, un día puede incluir varios eventos decisivos en su vida. Así, toda la obra transcurre en un día, doña Cucaracha está tranquila y contenta al amanecer, al mediodía observa la llegada de una mariposa herida, una especie de ángel para su especie, y en la noche su hijo a muerto.

El tiempo de la obra, como se dijo anteriormente transcurre durante un día, desde el amanecer hasta la medianoche. Y cada momento del día tiene su equivalente en la atmósfera de la obra: en la mañana todo se muestra alegre y esperanzador, al medio día cae la mariposa creando confusión y admiración y ya en la noche se producen las trágicas muertes. Por otro lado, hay dos espacios en los que se desarrolla la obra: la aldea en la que viven todos los insectos y la llanura lejana en la que la mariposa toma el baño de luna.

El conflicto principal de la obra se centra en el deseo de cucarachito de vivir con el amor de su vida enfrentado a la naturaleza de la mariposa de volar libre. Alrededor de este conflicto se tocan varios temas cómo los sueños imposibles, la locura del poeta, el desamor, el matrimonio arreglado, la religión, la brujería y la muerte. La muerte y la belleza de la misma es el tema central que se ha escogido como hilo conductor de este montaje.

2.1.2. El cuentero

Para esta obra se ha decidido usar el recurso del cuentero, que consiste en que un personaje narra la historia en vez de que los personajes vivan la misma. Nace de la tradición oral y de la transmisión de información constante. En esta ocasión se incluyó un personaje llamado Silvestre, quién es un demente por los libros. Su historia se contará paralela a la del cuento. Sin embargo, no será tan evidente.

La demencia de este personaje se podrá ver a medida que la obra va pasando, hasta llegar al final en el que el personaje completamente demente se zambulle de entero en el mundo de su imaginación y la historia que le da el libro. Aquí el conflicto es: la responsabilidad con la realidad contra el deseo de vivir en la imaginación.

El personaje se transforma a lo largo de su historia y devela datos de su personalidad cómo amores del pasado o miedos escondidos. En otros momentos pasa a hacer comentarios sobre el cuento, o relatar cosas paralelas a lo que suceden en este. Esta dramaturgia se escribió en base a una improvisación, pero una vez determinados los elementos se escribió y se los volvieron más estéticos para que no desentonen con las demás partes de la obra.

2.1.3. Proceso de adaptación

Para esta obra se ha decidido usar el recurso del cuentero, que consiste en que un personaje narra la historia en vez de que los personajes vivan la misma. Nace de la tradición oral y de la transmisión de información constante. En esta ocasión se incluyó un personaje llamado Silvestre, quién es un demente por los libros. Su historia se contará paralela a la del cuento. Sin embargo, no será tan evidente.

La demencia de este personaje se podrá ver a medida que la obra va pasando, hasta llegar al final en el que el personaje completamente demente se zambulle de entero en el mundo de su imaginación y la historia que le da el libro. Aquí el conflicto es: la responsabilidad con la realidad contra el deseo de vivir en la imaginación.

2.1.4. Conflicto

El conflicto principal de la obra es el apego emocional a un ser querido contra aceptar las leyes de la naturaleza. Reflejando la temática de la muerte y su aceptación, para la resolución de este conflicto se busca demostrar la belleza que está escondida tras la muerte.

2.1.4.1. Acción inicial

La acción inicial es la de Doña Cucaracha contenta por la hermosa mañana en la que ha despertado, mientras la cucaracha bruja le trae el presagio de la muerte del hada del campo y del mar, a lo que doña Cucaracha rechaza alegando que todo es por la poesía.

2.1.4.2. Desenlace

Cucarachito encuentra muerta a la mariposa y llora desconsoladamente mientras le recita sus últimos poemas, lleno de dolor.

2.1.4.2. Acción secundaria

La cucaracha Silvia está enamorada del hijo de doña cucaracha, y ya que es rica y pudiente, esta intenta convencer a cucarachito para que se case con ella. Lo deja sólo con Silvia quién estaba a punto de conquistarlo.

2.1.4.2. Moraleja

A modo de moraleja, Silvestre reflexiona sobre dejar ir a quienes deben irse, cerrando el cuento con un agradecimiento hacia el público.

2.1.4.2. Nudo

Mientras Cucarachito aceptaba pasar su vida con Silvia, ha caído en el prado una mariposa herida, que destruye toda posibilidad de la cucarachita Silvia.

2.1.4.2. Clímax

El clímax se da en la escena de los gusanos de luz en la que después de contarles a ellos cómo todo forma parte de un solo canto de la naturaleza ella muere.

2.1.5. Análisis de escenas

Descripción

Qué se pretende

Prólogo

Silvestre se encuentra en su biblioteca leyendo sobre danzas de salón antiguas, y de repente se pierde en el libro y empieza a bailar con su libro y su taza. Se da cuenta de que lo están viendo, así que se disculpa e introduce el cuento mientras arregla el desastre que ha hecho.

Se busca introducir la historia de Lorca al mismo tiempo que se presenta al personaje cómo un bibliotecario que se pierde en el mundo de sus libros.

Acto Primero

Empieza el cuento narrando el encuentro en el que para romper la armonía de Doña Cucaracha, la Cucaracha Bruja le cuenta cómo en un sueño vio muerta al hada del campo y del mar. Doña Cucaracha molesta le recomienda que vaya a descansar. Luego llega la cucarachita Silvia, también triste y le cuenta que está enamorado de su hijo. Ya que ella es rica, Doña Cucaracha intenta convencer a su hijo de que se case con ella, y casi lo logra. Silvestre cuenta que cuando Silvia estaba a punto de convencer al Cucarachito, una mariposa hermosísima llega al prado herida dejando al joven completamente enamorado, la Cucaracha bruja, después de curarla, le recomienda que no se enamore de ella pues puede morir, pero ha sido demasiado tarde.

Recordando un viejo amor, Silvestre cuenta cómo el amor puede hacer que alguien cuide al ser que se ha robado su corazón cómo Cucarachito lo hizo con la mariposa. Pero se da cuenta que se pone demasiado emocional y decide continuar el cuento.

Aquí se revela el primer objeto que se transforma en un personaje, el zapato como Doña Cucaracha, y se empieza a instaurar el lenguaje de los títeres/objetos. Y en cuanto al contenido, se presenta el oráculo de la muerte de cucarachito y se introduce el conflicto del amor no correspondido entre cucarachito y Silvia.

Se presenta el nudo, aquello que no permite que las cosas continúen su rumbo. Y el enamorado cucarachito va rumbo hacia la tragedia. Con esta escena se vuelve a mostrar la mente delirante del personaje, puse confunde su propia vida con el cuento.

Descripción

Qué se pretende

Acto segundo

En otro lugar de la pradera, dos cucarachas del campo discuten sobre cucarachito y su amor hacia la mariposa, una muy santa lo defiende y otra pesimista lo reprocha hasta que por la noche que llega deciden ir a casa. Llegan Doña Cucaracha y la Cucaracha bruja y dejan a la Mariposa para que tome la luz de la luna.

La mariposa ya consciente canta sobre cómo quiere volar siguiendo un “hilo de plata”. Acto seguido dos gusanos de luz sedientos que buscan el rocío, se encuentran con la mariposa quién les cuenta el secreto de cómo todos los cantos son un solo canto.

Cucarachito sale de su casa decidido a cuidar a la mariposa que se han llevado cuando el dormí la siesta, dice un poema muy dulce y sale en su búsqueda. Mientras tanto el alma de la Mariposa vuela libre hacia la estrella que soñaba. Cucarachito encuentra muerta a su mariposa y llorando le recita un último poema, desgarrador.

Silvestre reflexiona cómo todo debe morir y es hermoso aceptar que ha sido libre sabiendo que ya se había roto.

Aquí se cuenta la perspectiva del conflicto desde dos personajes que representan dos grupos sociales: los soñadores y los realistas. Al mismo tiempo esta escena sirve para presentar otro lugar del prado en el que sucederá lo restante del cuento.

Con la única escena en la que la mariposa interviene con algún personaje se muestra sus ansias de volar y su sufrimiento por su incapacidad de hacerlo. Y al mismo tiempo la enseñanza que deja antes de morir.

Se muestra los caprichos del destino y cómo la voluntad no siempre se cumple debido a lo impredecible del destino. Por otro lado la mariposa, con su canto se entrega a la muerte, sabe que de partir. El momento del enfrentarse a la muerte del ser amado. Se muestra el dolor pero también la resignación. Para este punto, Cucarachito y Silvestre son prácticamente el mismo personaje.

Con la última de reflexión de Silvestre se busca darle un fin al cuento en el que se narra la aceptación de cucarachito. Al tiempo que comparte lo que él mismo ha aprendido sobre la muerte.

2.1.6. Análisis de personaje

Nombre:

Silvestre Curiano.

Aspecto físico:

Es un hombre de unos 33 años, delgado y alto, de tez morena. Siempre utiliza lentes debido a su miopía. Tiene sólo dos camisas y un saco, por lo que siempre se le ve usando una ropa bastante parecida. Lleva un saco verde y un pantalón claro, sus camisas son beige o azul dependiendo del día.

Toda su ropa se ve bastante avejentada y generalmente sucia. Siempre tiene una boina sobre su cabeza, lo que le da un aspecto de un hombre aún más mayor de lo que es. Siempre se mueve ligeramente y nunca puede mantener demasiado tiempo la mirada en un solo punto, siempre tiene los ojos perdidos.

Mundo interno:

Silvestre nació en un barrio pobre de la ciudad de Cuenca, vivió con sus padres sólo hasta sus 10 años, a partir de entonces debió aprender a trabajar repartiendo periódicos. El ver a las personas con sus periódicos despertó su interés por la lectura, habilidad que no aprendió hasta sus diecisiete años. En el que después de entrar a misa y no entender lo que sucedía en ese lugar un viejo extranjero pequeño y regordete le contó que debía rezar si quería triunfar en la vida.

Este hombre solía hablar solo por las calles y después de ensañarle a rezar, le trajo un montón de libros con los que Silvestre entendió por fin lo que las letras significaban, desde entonces sólo se ha pasado hundi-do en los libros, viviendo miles de vidas sin que ninguna fuera real. Ha logrado sobrevivir contando historias con la que logra costearse más libros y la poca comida que necesita. Es un hombre curioso, divertido pero muy distraído, bastante gruñón también, pero sólo con sus libros cuando suelen perderse. Se ha enamorado una sola vez en su vida, pero su amada murió debido a una grave enfermedad de la que sufría, a pesar de entender por completo no logró salvarla, desde entonces decidió que el amor es demasiado sufrimiento.

Contexto:

Su casa se encuentra en algún lugar del centro de Cuenca, no conoce la dirección pues rara vez sale de ella, quizás para comprar unos cuantos panes y mucho café. Su vida se basa en leer, soñar y contar cuen-tos. No conoce nada más allá de sus libros, a los que trata como viejos amigos, es muy desordenado pero siempre sabe cómo encontrar lo que busca en su espacio.

Sólo tiene contacto con las personas que llegan a escuchar sus cuen-tos, pero no le interesa nada más que encontrarlos a ellos tan adentra-dos en ese mundo cómo a él mismo. Le encantan los animales, incluso tiene una araña y una cucaracha como mascotas a las que cuida cons-tantemente.

2.2. Dramaturgia de acción

Como parte de la dramaturgia de acción se incluirán todos los procesos necesarios para el montaje de la obra teatral. Desde el punto de vida de la dirección se han manejado dos principios: el tiempo y el lugar y a los dos se los ha tomado desde las perspectivas de los escénico y lo dramático.

Por último los recursos usados en escena también cuentan con su propia dramaturgia de acción que en conjunto crean la ilusión de la obra de teatro cómo una yuxtaposición del mundo del encierro de Silvestre con el del Prado y la ilusión de Cucarachito.

2.2.1. Procesos de montaje

El proceso de montaje se dividió en varias fases, durante las cuales se buscaban diferentes objetivos que permitieran crear una amalgama del cuento con la idea del cuentero. Debido a la premura del tiempo, las fases tuvieron que ser acortadas a una semana cada una, buscando siempre resultados concretos que pudieran ser medidos de una mane-ra objetiva. No hubo mucho espacio para la experimentación sino más bien para el aplicar los conocimientos obtenidos en un reto de obra que debe funcionar y atraer al público al mismo tiempo que comparte

2.2.1.1. Entrenamiento

El training para el montaje fue mezclado con la búsqueda del personaje. En el sentido en el que después de un calentamiento que generalmente era un saludo al sol o ejercicios de fuerza y estiramiento. Después de los ejercicios de acondicionamiento se procedía a improvisaciones con música en las que ya se investigaba la corporalidad de la mariposa, incorporando cada día un aspecto del movimiento.

El primero fue la ligereza, se buscaba que todos los movimientos fueran sostenidos, que no haya ruido provocado por el piso El segundo fue el movimiento de las alas en diferentes partes del cuerpo, brazos, piernas, dedos, fue interesante encontrar cómo el pestañeo era un movimiento muy similar al del aleteo.

El tercero fue el sentir desde los pies, concentrar toda noción de sensación en los pies y manejarlos como si fueran narices, ojos y lenguas. El último fue el movimiento de cabeza veloz ante cualquier estímulo y cómo todo el cuerpo seguía el movimiento a partir de ella cómo una ola.

Como parte final del entrenamiento se realizaban ejercicios de cardio que incluían el saltar la cuerda debido al movimiento parecido con el volar de la mariposa. A lo largo de todo el entrenamiento se identificó falencias en la respiración que se trabajaron con un mejor control de la energía. Otro punto a trabajar fue el control del peso en el que se trabajaban ejercicios de equilibrio y de fortalecimiento del abdomen.



ILUSTRACIÓN 15: ENTRENAMIENTO CORPORAL

2.2.1.2. Creación del personaje

La primera parte de la creación del personaje fue identificar las tres características que forman la base del personaje cómo lo refiere Lecoq. Las tres características fueron la delicadeza, la curiosidad y la inocencia. A partir de estos tres aspectos que fueron sacados de la idea de la adaptación, así como de la investigación de la mariposa, se crearon metáforas de movimiento. Así la delicadeza se tradujo en las maneras de manejar los objetos, y de hablar. La curiosidad se incluyó en pequeños gestos bruscos que consistían en una reacción a un estímulo que lo distraía de lo que realizaba.

O la abstracción de la mirada. La inocencia se reflejó en su caminar, que incluía un pequeño balanceo, reminiscente del balanceo de la cintura de la mariposa en su vuelo. Y por supuesto el pestañeo cómo señal de confusión o de un proceso de pensamiento que resulta difícil de entender. De esta manera se construyó la corporalidad del personaje, desde su movimiento cómo lo recomienda Lecoq.

Para tener un acercamiento a la psicología del personaje se construyó una historia de vida en la que se observaban comportamientos que puedan aportar al momento de la obra. Se planteó, por ejemplo, que Silvestre siempre ha tenido una obsesión con las artes. Cuando aún no sabía leer, porque aprendió a los 20 años, se dedicaba a hacer ruidos con todo lo que encontraba o a cantar. Aprendió a leer gracias a un viejo loco que le quiso enseñar a rezar y tuvo que mostrarle el significado de las palabras.

Desde entonces ha aprendido demasiado, pero no logra ponerlo en práctica porque no le gusta el mundo real, prefiere sus libros. Así, desde esta historia de vida se encontró nuevo material que pudo aportar a la adaptación de la obra y a la creación del personaje.

La última parte de la creación del personaje fue el adaptarle la noción de Clown que Finzi Pasca maneja para su teatro de la caricia. Así, desde la mirada de esta estética, el personaje debe dominar el prosce-nio, debe funcionar cómo una conexión entre el público y la historia. El clown no es un personaje, sino es un ser que desde su virtuosismo y sinceridad adentra al público en la historia que tiene que contar. Así Sil-vestre se volvió un cuenta-cuentos, sus libros sólo toman vida cuando él decide compartirllos al mundo.

2.2.1.3. Improvisación y montaje

Se realizaron cinco sesiones de improvisación de las cuales se obtuvieron cada día distintos aspectos que se incluyeron en la obra. Todas las improvisaciones se realizaron teniendo ya el texto memorizado, ya que era necesario que todas las situaciones nacieran de las propuestas del autor.

La primera sesión se llevó a cabo con el prólogo junto a una secuencia de movimientos que incentivó el uso de los libros y una mesa. Luego durante la segunda improvisación se pudo marcar la secuencia de movimientos del prólogo que permitía introducir la demencia del personaje al público. Los libros consisten en un conjunto que sirven cómo varios elementos en la obra, desde un gran ciprés hasta una compañera de baile para Silvestre. La tercera sesión ya incluyó bocetos de los títeres que se usarían cómo los personajes del cuento. Ya que no fueron los títeres que se usarían en el montaje final se presentaron algunos problemas en la manipulación, sin embargo, esto ayudó a determinar las voces de los personajes y poder ensayar ya con las voces fijas. En las dos restantes se incluyeron juegos escénicos con los títeres y se determinaron varios requerimientos de la escenografía.

En este proceso salieron a la luz varios retos que debía ser resuelto con la mayor precisión y disponibilidad posible. Es así que se descartaron ideas cómo un árbol gigante que salga de la mesa, o tener una gran estructura de luces led que sugieran las estrellas y las luciérnagas. Y también se pudo observar el trabajo que el actor debía realizar para darle a las marionetas la vida para que puedan contar la historia por medio de la acción creíble



ILUSTRACIÓN 16: PRIMERAS ETAPAS DE IMPROVISACIÓN

2.2.1.4. Ensayos

Los ensayos se realizaron durante dos semanas en las que se puso a prueba el primer boceto realizado y se modificó cada elemento que no era funcional para la escena. Así, durante este proceso se encontraron varios dejes de movimientos o recursos bruscos en escena que alejaban al público de la idea principal del cuento.

Las voces fueron las más difícil de incorporarlas debido a la gran cantidad personajes femeninos que debían ser interpretados por un actor masculino. Se buscaba la naturalidad al tiempo que un buen entendimiento de las intenciones por parte del público. Así se llegó a un equilibrio en el que las voces fueron creíbles, aunque no presentan un manejo a nivel del ventriloquismo

2.2.1.4. Tiempo

El Tiempo de esta obra se tomará cómo el tiempo real que tome el contar el cuento, sin embargo, se usarán recursos mediante el cual se modificará el ritmo para dar la sensación del paso de un día cómo el que pasa en el cuento..

Escénico

El tiempo escénico transcurre a lo largo de 40 minutos, durante los cuales se puede progresivamente a Silvestre convertirse en parte de la historia que está contando. A medida que avanza con su historia, el ritmo se vuelve más pausado y reflexivo, mientras en las primeras escenas se juega con un ritmo más frenético, cercano al clown.

Los tres actos demuestran cómo se ha dividido la obra temporalmente. El prólogo, que son las partes de Silvestre tiene un ritmo rápido de introducción y pequeños comentarios. El primer acto también maneja un ritmo rápido en el que suceden varios eventos uno tras otro. Pero durante el último acto, todo se vuelve más misterioso y más dramático.



ILUSTRACIÓN 17: MONTAJE DE LA PRIMERA ESCENA

Dramático

El tiempo dramático se divide en dos partes. La mañana, durante las cuales se dan la escena de doña cucaracha barriendo su entrada hasta la escena de la mariposa herida en el prado. La segunda se da en la noche, en la que se empieza con la escena de la discusión entre la cucaracha santa y la cucaracha 1 hasta la muerte de la mariposa.

2.2.1.4. Lugar

Para hablar del espacio en el que se presentará la obra, es necesario que se cuente con una sala de pequeño formato debido al tamaño de los detalles que se pueden observar en escenografía y objetos.



ILUSTRACIÓN 18: ESCENA CUCARACHAS TRABAJADORAS

Escénico

El espacio escénico en el que se lleva a cabo la obra es el cuarto de Silvestre, lleno de libros, que es también el lugar en el que él vive. Se considera un espacio desordenado que sin embargo guarda muchos aspectos que se pueden transformar en el cuento que se esté tratando en ese momento.

Dramático

El lugar dramático se da en un prado que parece una aldea humana, la diferencia es que en este prado habitan insectos, por lo que las casas y todos los objetos son hechos a medida y de acuerdo al universo de los insectos. Se narran las acciones sobre dos espacios específicos del prado. Primero las afueras de la casa de doña Cucaracha y luego la vieja umbría de la floresta en donde la Mariposa toma el baño para sanarse y finalmente muere.

2.3. Aspectos formales

En este apartado se analiza la estética utilizada para todos los recursos en escena. Cómo principal estética referencia se cuenta con el surrealismo en sus expresiones plásticas. Por otro lado está la inspiración del libro y del prado. Con estos tres elementos se creó un juego de temáticas y estilos que no sólo den información al público, sino que provoquen en él una respuesta de asombro y conmoción. Todo partirá del mundo de la librería, y el prado será una metáfora latente en todos los elementos de la escena.

Ya que es necesario el uso de la técnica de la caricia, todos los elementos deben tener un aspecto natural, de a poco se revelará que esconden aspectos del prado que buscan mantener la atención del

público. Al mismo tiempo se debe tener en cuenta la manejabilidad de los elementos en escena pues se necesita tener en cuenta el virtuosismo que es absolutamente necesario.

El inconsciente está puesto en escena debido a la manera al azar de escoger los elementos y sus transformaciones que crean relaciones nuevas que pueden dar lecturas diferentes a cada público dependiendo de su propia experiencia de vida.

2.3.1. Cromática

Para la cromática se usarán colores tierra que reflejen la elegancia del personaje y al mismo lo antiguo de todo lo que se encuentra en escena, como si se hubiese perdido en el tiempo. También se usará junto a ellos el verde para la idea del prado, para un juego con la metáfora el verde en la escenografía representará la naturaleza escondida en la cultura. Por otro lado en el vestuario de Silvestre se encuentran elementos verdes que en un principio reflejan sus características de oruga antes de la transformación final. El blanco será usado para la mariposa que representa en la obra la belleza en estado puro, y en contraste el negro será el color de las cucarachas, un símbolo de la condena a vivir en la tierra y atadas a las viejas costumbres. Los libros contarán con una gama de colores ente los arriba mencionados, excepto el libro que contiene el cuento, este tendrá un color dorado para lograr que resalte entre los demás. El único color brillante que se usará será el rojo que estará presente en las alas ficticias del personaje como los ojos falsos de la mariposa. La iluminación será natural, tendrá un tinte amarillento para imitar a los focos incandescentes. Sólo se usará ambiente en el segundo acto durante el canto de la mariposa antes de su muerte.

2.3.2. Escenografía

Una biblioteca convertida en un prado de papel, de esto se trata la idea principal de la escenografía. La metamorfosis del mundo real rodeado de libros que se transforma de a poco en un prado fantástico que aún conserva características de la librería pero que permite al personaje perderse en este mundo. Los colores no se modificaran en mayor medida, serán sus formas las que pasen de objetos comunes a objetos del prado.

La distribución de la escenografía será alrededor de la mesa de lectura. Este será el punto del que surgirán todos los elementos. Cómo si se tratara de una caja mágica debajo de la mesa se encontrarán varios elementos necesarios para la obra. La escenografía empieza cómo un lugar desordenado y luego se vuelve sencilla para empezar el cuento, pero a medida que este avanza el prado se transforma de la librería común al prado. Junto a la mesa se encuentra un radio que es el único elemento que se mantiene en la realidad y no se transforma, la música es la única que logra mantener cuerdo al personaje, en contraste a la lectura.

La mesa está cubierta por un mantel desgastado que luego se convierte en el paisaje del prado, los árboles y las flores se logran a partir de unas ideas de manchas en el mantel que en realidad forman la figura del árbol y las hierbas del prado. Los libros que servirán como parte de los objetos del prado entre ellos, la amapola, la margarita o la corteza del árbol estarán escondidos de escena hasta que son necesarios y estarán presentes cómo libros al mismo tiempo que representan los elementos ya mencionados. Una taza metálica ocupará el lugar de la luna en la segunda parte de la representación reflejando la luz blanca de la iluminación.



ILUSTRACIÓN 19: ESCENOGRAFÍA AL INICIO DE LA OBRA

2.3.3. Vestuario

Al tratarse un personaje de un hombre de mediana edad que se ha perdido en el tiempo, debe reflejar en su vestuario la seriedad que caracteriza a su edad. Por esto su vestuario consiste en un traje semiformal cuatro piezas. El saco y la chompa que está debajo son de color verde por una analogía al gusano, aunque las dos esconden en sus solapas el color blanco y los puntos rojos de la mariposa.

Su camisa es beige con líneas negras igual que el dorso de las alas de la mariposa escogida. Su pantalón es más oscuro que su camisa pero en la misma tonalidad, para prolongar el cuerpo cómo en el caso de la mariposa. Sus zapatos y boinas son negros pues ahí se esconden la grande contradicción del personaje: sus pies están en la tierra pero su cabeza en sus cuentos.

Al mismo tiempo de estos elementos emergen tres personajes por lo que mantiene el código del negro en las cucarachas. Tiene también un par de lentes redondos que sugieren los ojos de un insecto y ayudan a acentuar su pasión por la lectura. Tiene una bufanda que cumple varias funciones, la de un personaje, un elemento para la transformación en un duende y de conector de la cromática entre los zapatos y la boina.



ILUSTRACIÓN 20: VESTUARIO BASE

2.3.4. Objetos/títeres

Los objetos son una parte funcional muy importante en la obra. De ellos nacen los personajes, es por esto que surgió la necesidad de que sean virtuosos en su manera de desvelarse al público. Se tratan de nueve objetos que en un principio tienen una funcionalidad estética sobretodo y luego se convierten en personajes que protagonizan escenas en la obra.

Estos se escogieron por medio de un cadáver exquisito por lo que se dejará su interpretación al público, ciertos aspectos fueron adaptados, sin embargo no se puede obviar que el afán era no crear una conexión lógica entre objetos y personajes.

2.3.4.1. Boina/Cucarachito

La boina que Silvestre usa toma la forma de cucarachito, el protagonista del cuento. Es un cucaracho muy intelectual y apasionado, todo un poeta y debido a su relación con Silvestre, el hecho de que salga de él puede apoyar la moción de que él mismo está viviendo el cuento mientras lo narra.

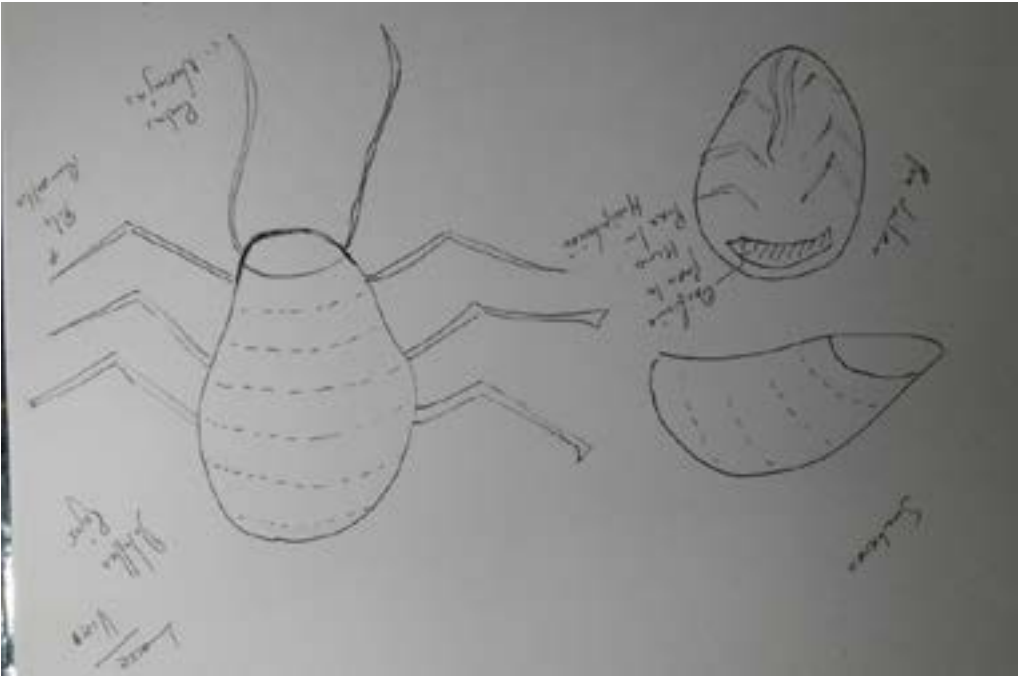


ILUSTRACIÓN 21: DISEÑO CUCARACHITO

2.3.4.2. Zapato izquierdo/ Doña Cucaracha

Del zapato izquierdo emerge doña cucaracha, quien siempre intenta dirigir al cucarachito por el camino correcto, el vivir con los pies en la tierra. Le importa mucho el bienestar material y odia a los poetas. Es una cucaracha vieja a la que le falta una pata.

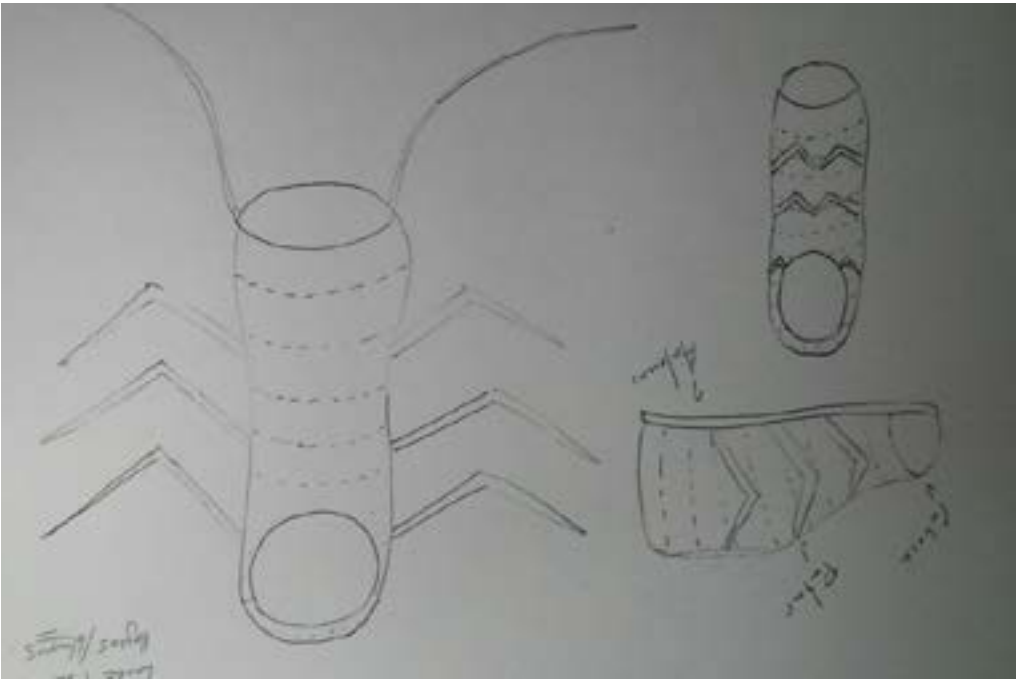


ILUSTRACIÓN 22: DISEÑO DOÑA CUCARACHA

2.3.4.4. Cuchara/Cucarachita Silvia

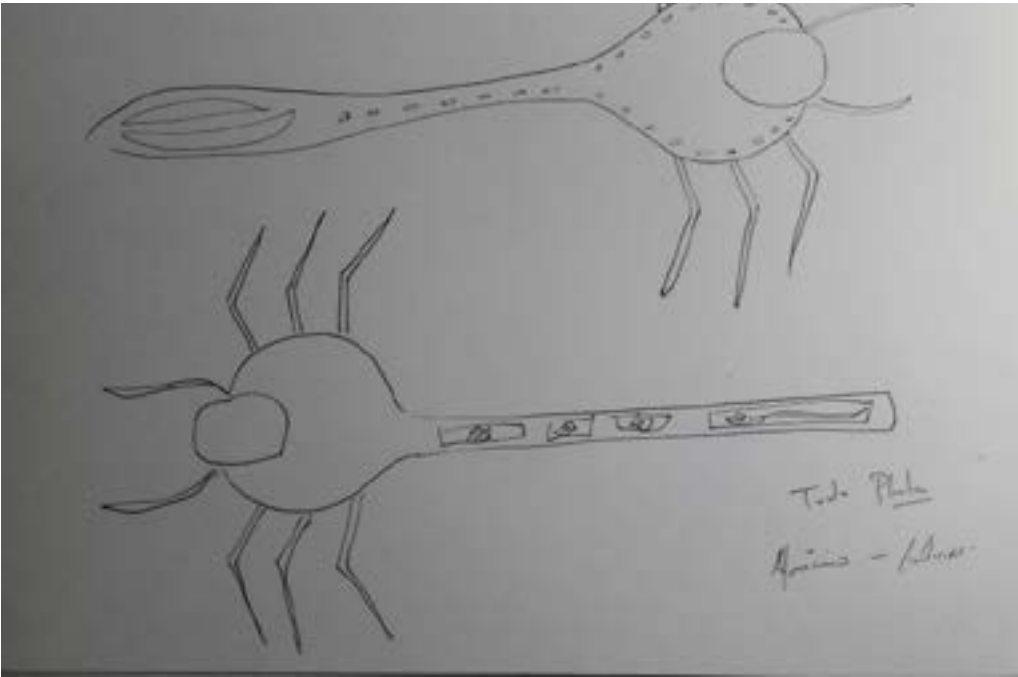


ILUSTRACIÓN 23: DISEÑO CUCARACHITA SILVIA

La cuchara, en un afortunado juego de palabras se transformó en la cucarachita Silvia, lo cual ayuda a acentuar el carácter delicado que Lorca le da al personaje. Menciona también que brilla como el azabache y que es muy encantadora. Así el color y los adornos de la cuchara le dan estas características a Silvia.

2.3.4.5. Globo terráqueo/Cucaracha Santa y Cucaracha 1

Las cucarachas del pueblo que critican la elección de cucarachito de enamorarse de una mariposa salen de la división de un globo terráqueo que al dividirse por la mitad da lugar a las dos cucarachas. Que en realidad son una sola opinión en una mente.

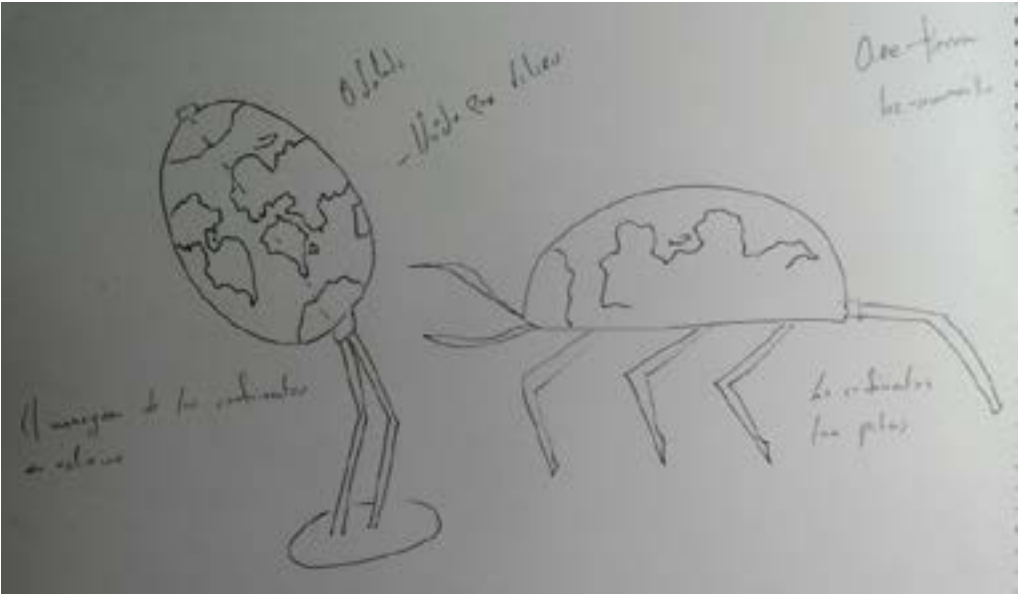


ILUSTRACIÓN 24: DISEÑO CUCARACHAS TRABAJADORAS

2.3.4.6. Vela y esfero/gusanos de luz

Los gusanos que buscan sedientos el rocío son resultado de la transformación de una vela y de un esfero que al apagarse todas las luces toman protagonismo y se apropian de su escena.

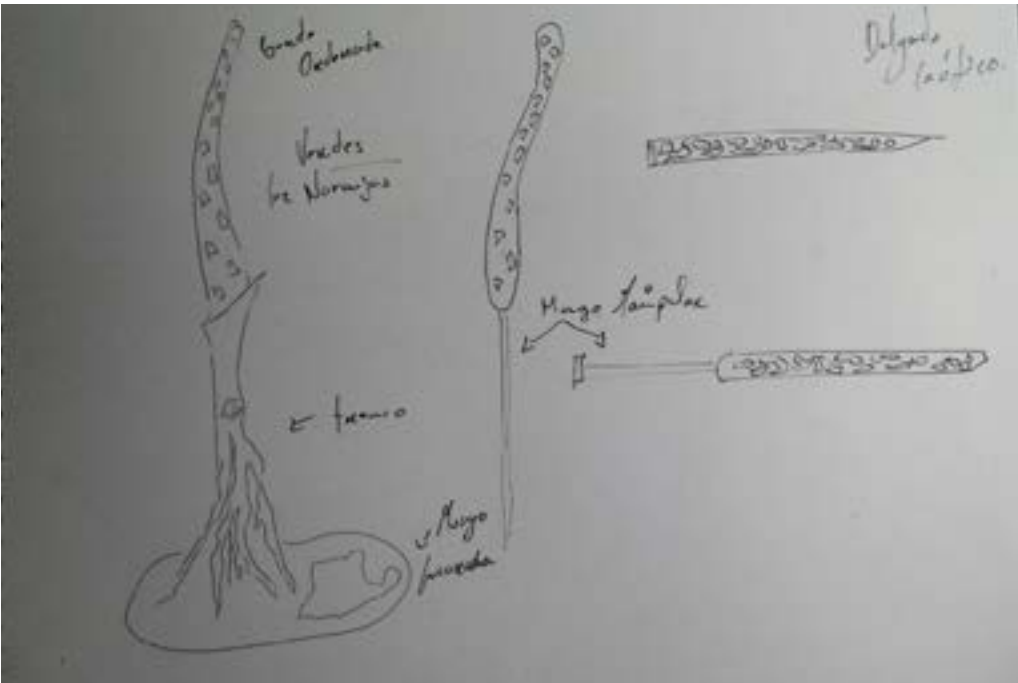


ILUSTRACIÓN 25: DISEÑO GUSANOS

2.3.4.7. Libro/mariposa

Las hojas de un libro se expanden y toman la forma de una mariposa blanca herida. Una buena metáfora pues en el cuento la mariposa esconde los conocimientos de todo el prado.

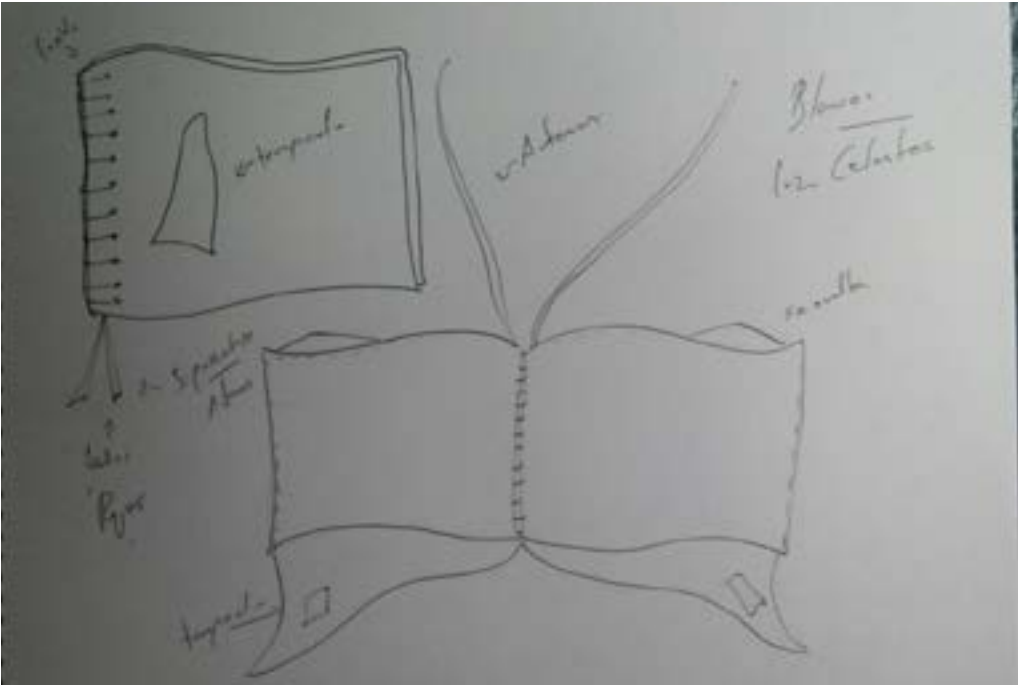


ILUSTRACIÓN 26: DISEÑO MARIPOSA

2.3.5. Maquillaje

El maquillaje para el personaje está inspirado en el del teatro de la caricia. En esta disposición, el maquillaje no oculta el rostro, es más bien una preparación ritual que le permite al rostro tomar diferentes formas. “No es que uno se maquilla sino que se mancha con esos elementos, que a su vez irán borrándose a lo largo del espectáculo.

Eso no sucede con el maquillaje estático. El maquillaje solo sirve si te da fuerza”. (Ponce de León, 2009). Es decir, el maquillaje es un elementos que permite al actor prepararse para enfrentarse al público de una manera más sutil y amable, pero no se trata de una estructuración de la cara sino de una mancha que se trasforma en cada función dependiendo de las necesidades frente al público.

2.3.6. Iluminación

Cómo ya se ha mencionado, la iluminación será muy sencilla, buscando resaltar las características de un estudio de lectura. Una iluminación realizada por medio de elipsoidales como una cenital central. Los contras son importante en las partes necesarias para quitarle el foco al personaje y centrarse en los títeres.

Y sólo se proponen luces ambientales en la parte del prado en la que una luz blanquecina imitará a luz de la luna. Un elemento importante es una vela que estará presente durante toda la obra y que sólo se apagará al final del cuento, marcando el inicio y el final de la historia. En momentos de la obra se prescindirá de toda luz artificial y sólo permanecerá la luz de la vela para darle un aspecto más íntimo. Se ha implementado dentro de la obra el uso de la luz negra, buscando un efecto de las luciérnagas en una pradera.

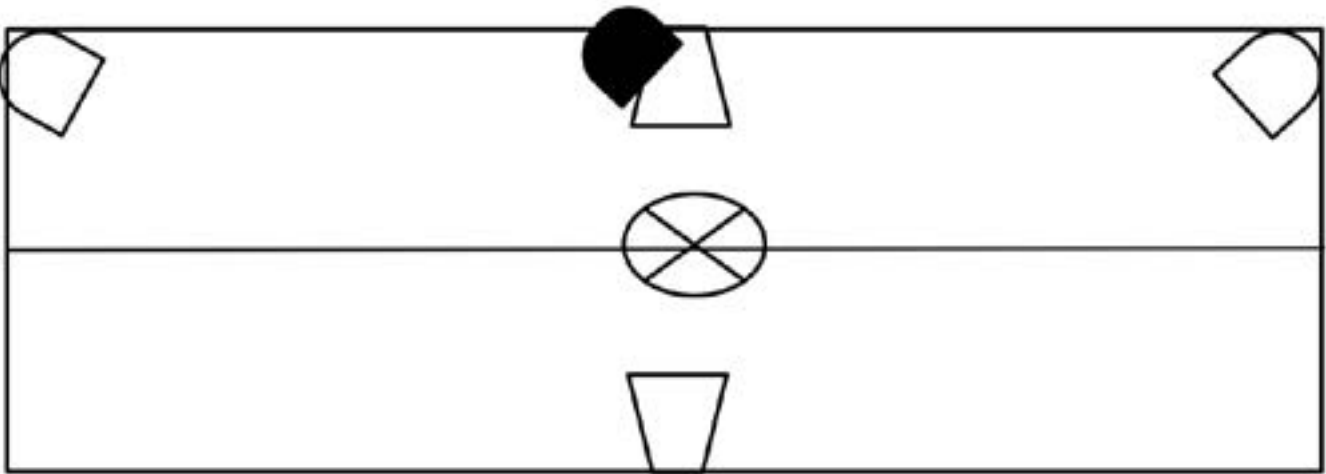


ILUSTRACIÓN 25: DISEÑO GUSANOS

2.3.7. Música

La música utilizada en esta propuesta tiene dos canciones, una de Jazz clásico “La Vie en Rose” en su versión de Louis Armstrong que permite su uso debido a sus derechos libres pues se trata de una versión de la original de 1912.

Esta se usará a manera de introducción en una escena de amor entre Silvestre y su taza. La segunda es una musicalización del monólogo de la mariposa antes de su muerte. Esta versión fue realizada para el montaje original en Madrid y ha sido replicada en varios montajes de la obra. Con esta se busca un punto climático en el que la mariposa se entrega a la muerte. Por último se usan sonidos ambientales de prado para el desarrollo del cuento de manera que se pueda compartir la idea del prado.

2.3.8. Niveles emocionales

Dentro de los niveles emocionales que se espera crear en el público, se decidieron incluir cinco aspectos emocionales que se buscan producir en el público. Estos deben ser especificados cómo intentos pues es difícil controlar la reacción del público frente a los estímulos que puedan ser dados por la escena.

2.3.8.1. Sorpresa

Todos los elementos que se transforman y la manera en la que lo hacen buscan llamar la atención del público para mantenerlo atento de todo lo que la escena esconde. La sorpresa viene dada por la característica incierta de los elementos con sus personajes. Esta falta de relación busca también quitar toda predictibilidad de los elementos que se transforman.

2.3.8.2. Diversión

Varios momentos de la obra juegan con la incoherencia y con recursos que buscan la identificación del público por medio de la risa. Momentos sobretodo en el que el personaje se ve vulnerable debido a su muestra de torpeza o ingenuidad. Estos buscan mostrar al personaje cómo alguien humano que logre conectar con el público en un punto de empatía.

2.3.8.3. Intriga

La intriga por el cuento se dejará suspendida en dos momentos en la obra, durante los cuales se interrumpirán momentos cúspides para lograr que el público esté deseoso de continuar con la historia. Buscar ese aspecto emocional es peligroso pues puede causar una desconexión en el público respecto a la historia, sin embargo se probará su funcionalidad.

2.3.8.4. Tristeza

Al no encontrar un término que puede adecuarse mejor a lo que se busca, se podría decir que con la muerte de la mariposa se busca evocar en el público los recuerdos de sus propias muertes cercanas. Sin embargo, no es una tristeza que roce la depresión, sino una sutil que conmueva el corazón del público.

2.3.8.5. Liberación

La liberación se refiere al sentido de dejar ir sentimientos que pudieran estar escondidos y no se han permitido ir. Esto puede ser subjetivo a la personalidad de cada espectador, pero es necesario incluirla pues para el proceso de luto este es un aspecto necesario.

Capítulo 3

Producción

La producción es la parte en la que la obra de teatro una vez lista, se empieza a compartir con el mundo. Este apartado trata de todas las gestiones burocráticas, la organización, la planificación y la ejecución práctica de todo lo que se ha mencionado en el capítulo de conceptualización. Para lograr llevar a cabo la obra de teatro “El Maleficio de la Mariposa” fue necesario organizar toda la producción a manera de proyecto. Se ha dividido el proceso de producción de la obra en tres etapas: preproducción, producción y postproducción.

3.1. Preproducción

La preproducción consiste en la fase de planificación y de preparación para llevar a cabo el montaje y presentaciones de la obra. Como primer punto a aclarar en la preproducción se debe tener en cuenta que debido a un primer intento del proyecto de graduación que fue cancelado, la preproducción empezó a mediados del mes de mayo.

Es por esto que varias partes de la planificación tuvieron que ser modificadas en la marcha. Pero esto se profundizará en el apartado de la postproducción.

3.1.1. Procesos de investigación

La investigación necesaria para la redacción del primer capítulo se llevó a cabo en cuatro etapas: recopilación bibliográfica, entrevistas, observación directa y el libro de artista.

Primero se identificó los temas a tratar que giraban alrededor del teatro, la mariposa y la muerte. Así, se determinó primero los referentes teóricos de los cuales se obtendría información necesaria que luego sería complementada con las entrevistas a los profesionales. Por último luego de todo el bagaje de información obtenido se realizó la observación directa por medio de fotografías y toma de datos para el tema de la mariposa.

Para la recopilación de datos se llevó a cabo una planificación de las entrevistas a realizar junto con la investigación bibliográfica y al final se realizó la observación directa. Las fuentes bibliográficas fueron tomadas de libros especializados, se escogieron libros que cubrían diferentes temas, desde la filosofía hasta la biología. Esta investigación se realizó desde el mes de noviembre hasta mayo del 2017.

3.1.1.1. Recopilación bibliográfica

La recopilación de datos bibliográficos fue un proceso de selección de datos, durante el cual, después de dividir los tres ejes temáticos principales, se revisaron varios autores entre los que se seleccionaron aquellos que permitieran dirigir la contextualización hacia el lugar al que se deseaba llevar al montaje.

Se seleccionaron autores de varias ramas como los filósofos Heidegger, Schopenhauer o Nietzsche, al igual que varios estudios realizados sobre sus obras.

En el campo del teatro Grotowski, Jacques Lecoq y Finzi Pazca otorgaron varios preceptos sobre los cuales se construyó la estética y el contenido de la obra. Por último se realizaron varias observaciones de datos científicos sobre la muerte y la mariposa necesarias para tener una perspectiva biológica para abstraer la simbología de estos temas.

3.1.1.2. Entrevistas

Este método consiste en un esquema de preguntas flexibles realizadas a personas profesionales en el tema a tratar en este caso. Este método es pertinente ya que después de obtener varios datos de la bibliografía consultado, quedaron varias dudas puntuales que debían ser aclaradas con varios profesionales. Se realizaron preguntas específicas que se relacionan con el montaje de la obra y ciertas visiones más filosóficas de los temas tratados.

Las entrevistas se llevaron a cabo durante la última fase de la investigación, en el mes de marzo. La entrevista a Pablo Sempertegui se realizó vía Skype, la entrevista a Cacho Gallegos fue por medio de correo electrónico. Sebastián Padrón y Ximena Pesantez fueron entrevistados en persona.

3.1.1.3. Observación directa

La observación es un método de la investigación etnográfica que consiste en entrar con contacto con la muestra de la investigación que en esta caso se trataban de las mariposas que debían ser observadas sin intervención en su hábitat para no alterar su conducta.

Pero, debido a la dificultad de entrar en contacto con una mariposa por un periodo prolongado fue necesario encontrar un lugar en el que las mariposas sean recurrentes. Así se escogió un orquideario pues las mariposas realizan su migración sin estar en cautiverio y la observación se puede realizar de una manera más efectiva.

La Observación directa se realizó desde el viernes 7 de abril hasta el 9 de abril del 2017 en el orquideario de Pablo Sempertegui. Este orquideario está ubicado en la provincia de Tena. Se permaneció en el lugar por dos días en los que se recogió información y fotografías de las mariposas que llegaron debido a la migración.



ILUSTRACIÓN 28: MARIPOSA EN ORQUIDEARIO TENA

3.1.1.4. Libro de artista

Para recopilar la información y reflexiones personales del artista sobre todos los temas pertinentes al igual que propuestas estéticas o teóricas sobre la obra. A manera de diario se realizaron registros de varias ideas. Se usaron dos cuadernos, y en su mayoría fueron ideas que se aplicaban de un ensayo al otro, registro del comportamiento cronogramas y bocetos de los aspectos formales.

El libro de artista se llevó a cabo a lo largo de todo el montaje. Se incluían todos los procesos e ideas que pudieran aportar al proceso de escritura de la investigación o del montaje de la obra teatral. El libro de artista sirvió como un sistema de reflexión y registro de conceptos que aportaron a la consecución de los objetivos de esta tesis.

3.1.2. La obra

Toda la información se buscó con el objetivo de incluirla en la conceptualización de una obra de teatro unipersonal para salas de pequeño formato. Aplicando cómo técnicas teatrales las de Jacques Lecoq y Finzi Pasca junto con la teorización de la muerte y la mariposa como símbolo plantearon la búsqueda de una dramaturgia en la que pudieran ser usadas todas estas teorías.

Al terminar la investigación teórica, y en necesidad de una obra que recogiera todos los conceptos necesarios se encontró “El Maleficio de la Mariposa” de Federico García Lorca, en la que los elementos de la muerte y la mariposa como símbolo de muerte y belleza están presentes aunque envueltos en un tono de amor imposible. La decisión que se tomó fue adaptar la obra enfocando el conflicto en la muerte. Y debido a que se proponía presentar una obra unipersonal, los personajes de la historia fueron resueltos como títeres que serán manejados por un cuentero.

3.1.2.1.Público objetivo

El público objetivo para la obra abarca a jóvenes de entre 13 y 17 años que estén pasando por el descubrimiento del amor.

Perfil demográfico

Para especificar más el público, se escogió mujeres jóvenes de entre 13 y 17 años residentes en el sector urbano de la ciudad de Cuenca.

Perfil psicográfico

Este público se relaciona con dilemas amorosos e historias que traten sobre todos los espectros del amor. Generalmente se dedican a estudiar y están muy relacionadas con el mundo de su colegio, aunque también se observa una interacción con su barrio y su familia. En esta etapa se está descubriendo la sexualidad y por ende las relaciones humanas. Es también una época de rebeldía por lo que se pueden identificar con el protagonista de la obra.

3.1.3. Planificación

Para el montaje de esta obra lo primero que se realizó fue una planificación del proceso de ensayos, montaje y producción de la obra “El Maleficio de la Mariposa”.

El primer paso fue la contextualización que tuvo como resultado el primer capítulo de la presente. En esta fase de la investigación se recopilaron datos sobre los temas a tratar, dividiéndolos en tres partes: teatro, mariposa y muerte. A partir de los resultados se decidió adaptar la obra de Federico García Lorca en un unipersonal con títeres.

3.1.3.1. Equipo de trabajo

Una vez terminado el trabajo de mesa, se decidió el equipo de trabajo de la siguiente forma:

- Director: Jefferson Castillo
- Actor: Jefferson Castillo
- Dramaturgia: Federico García Lorca
- Adaptación: Jefferson Castillo
- Escenografía: Jefferson Castillo
- Títeres: Belén Ochoa
- Vestuario: Marlene Peláez
- Iluminación: Daniel Zalamea
- Diseño gráfico: Paúl Castro

3.1.3.2. Cronograma

Actividades	Mayo	Junio	Julio	Responsables
Trabajo de Mesa				Jefferson Castillo
Contactar con equipo de trabajo				Jefferson Castillo
Improvisación				Jefferson Castillo
Montaje				Jefferson Castillo
Compra de materiales				Jefferson Castillo
Construcción de escenografía				Virginia Cordero
Construcción de títeres				Belén Ochoa
Confección de Vestuario				Belén Ochoa
Ensayos				Jefferson Castillo
Ensayo con público				Jefferson Castillo
Gira de medios				Jefferson Castillo
Lanzamiento de afiches				Jefferson Castillo
Promociones				Jefferson Castillo
Presentación				Jefferson Castillo
Entrega Tesis				Jefferson Castillo

3.1.4. Recursos

Tarea	Responsable	Presupuesto
Dirección	Jefferson Castillo	\$200
Actuación	Jefferson Castillo	\$200
Escenografía	Jefferson Castillo	\$200
Vestuario	Marlene Peláez	\$200
Objetos	María Ochoa	\$200
Iluminación	Daniel Zalamea	\$500
Ilustración	Paul Zaruma	\$30
Diseño gráfico	Mario Ramos	\$250
Total		\$1780

3.1.3.2. Equipos y aspectos formales

Recurso	Cantidad	Costo
Mesa	1	\$10
Equipo de sonido	1	\$20
Libros	20	\$30
Mantel	1	\$5
Hojas de papel Bond	50	\$2
Zapatos Venus	1 par	\$10
Boina	1	\$12
Tela	2m	\$2
Memoria SD	1	\$16
Taza	1	\$2
Lentes	1	\$10
Saco	1	\$12
Chompa	1	\$12
Pantalón	1	\$9
Camisa	1	\$5
Total		\$157

En total se puede decir que la obra está valorada en \$2000. Precio que será analizado para encontrar el valor de las entradas y de la venta de la obra a festivales e institucio- nes.

3.2. Producción

Cómo parte de la producción, se presenta la manera en la que se llevó a cabo toda la planificación. Los procesos de creación de la obra de teatro, desde una perspectiva funcional y de gestión se incluirán en el presente a manera de reseña. La producción de la obra de teatro se llevó a cabo a lo largo de dos meses de trabajo desde el 27 de mayo hasta el día 1 de julio del 2017.

El montaje empezó con la distribución de tareas tentativas a diferentes profesionales sobre todo para la construcción de objetos. Debido al corto tiempo disponible, se decidió llevar a cabo un trabajo en el que todos los aspectos formales se construían a medida que surgía la ne- cesidad de incluirlos.

3.2.1. Contratación del personal

La mayoría del trabajo fue realizado por una sola persona debido a cuestiones de tiempo y de presupuesto. Al mismo tiempo se consideró que el traer a la vida las ideas planteadas necesitaba un trabajo más cercano entre dirección y aspectos formales imposible de lograr si se trabajaban de manera separada. El equipo de trabajo se constituyó así:

- Jefferson Castillo:**
Desempeña las tareas de actor, director y productor del proyecto. Así como la construcción de elementos escenográficos y de vestuario. Su experiencia incluye estudios en la Universidad del Azuay y varios talleres de teatro.
- Belén Ochoa:**
Encargada de la producción de los objetos. Con su teatro del decadente hombre elefante, llevó a cabo la construcción de los objetos/títeres después de una conceptualización sobre las ideas estéticas de la obra. La construcción de objetos se llevó a cabo en dos semanas con materiales utilizados de su propio taller, partiendo cómo base de los objetos ya existentes.
- Paul Castro:**
Estudiante de artes plásticas de la Universidad de Cuenca. Él se encargó de la ilustración del afiche y la concreción de bocetos para escenografía y vestuario. Después de tener clara la idea, Paul se encargó de realizar los bocetos guías para la construcción y confección.
- Mario Ramos:**
Diseñador gráfico, encargado del afiche, dossier y diagramación de la presente tesis. Realizó todo el trabajo en base a los dibujos de Paul, siguiendo las ideas de color y formas propuestas en sus bocetos.
- Marlene Peláez:**
Confección del vestuario, a partir de una base de vestuario se incluyeron elementos necesarios para concretar la idea del surrealismo. Marlene se ocupó de la confección de los nuevos elementos del vestuario.
- José Coronel:**
Estudiante de último ciclo de la Universidad del Azuay se encarga del diseño de iluminación y del manejo de luces en escena. También participó en el tratamiento del mantel cómo un árbol del prado.

3.2.2. Trabajo de mesa

Todo el trabajo de conceptualización teórica tuvo lugar durante la primera semana de mayo. En este proceso se analizó el texto, se realizó la adaptación y se empezó con el trabajo de memorización. Asimismo se determinaron las estéticas y los recursos metodológicos que se llevarían a cabo para el montaje.

Se definió el calendario de ensayos y de presentaciones. El último paso de esta etapa fue la reunión con el equipo de trabajo para coordinar las fechas y los puntos estratégicos para el montaje de la obra. Esta se llevó a cabo el día 8 de mayo del 2017.

3.2.3. Montaje

El montaje empezó el día 15 de mayo del 2017, y empezó con un proceso de varias improvisaciones que derivaron en el personaje, a partir del cual se crearon las primeras secuencias o los bocetos para la obra. El espacio en el que se llevó a cabo el montaje fue la salda del actor, en las calles Miguel Cordero y Boyacá. Este espacio fue muy ventajoso debido a la gran disponibilidad con que contaba y la cercanía. Asimismo los horarios podían ser flexibles, dependiendo del día podían realizarse ensayo que duraban desde dos horas hasta cuatro, de acuerdo al avance que se perseguía en dicho ensayo.

Los ensayos constaban de un calentamiento, seguido por trabajos improvisación para avanzar con las nuevas escenas y después un repaso de todo lo que había sido determinado en ensayos pasados. Todo el proceso era grabado por medio de la cámara del celular y al cerrar todo ensayo, se realizaba una revisión de todo lo que se encontraba en la improvisación y aquellos elementos que funcionaban se los colocaba en el montaje. El observar el propio trabajo, aunque en un principio pueda ser incómodo es de gran ayuda para identificar las falencias y aquellos recursos que deben ser potenciados en la actuación.

Un contratiempo en los ensayos se dio debido a la falta de los objetos necesarios pues estos se determinaban a medida que el montaje avanzaba. Entre ellos el vestuario, los objetos/títeres, la música todos ellos se incorporaron en una fase tardía del proceso debido al proceso de construcción.

3.2.3.1. Elaboración de objetos

Los objetos fueron elaborados por Belén Ochoa desde el día 1 de junio. Estos se construían en el taller personal de Belén y utilizando técnicas mixtas, pues los títeres no nacían desde una construcción propia sino desde una pieza ya construida que debía adaptarse para darle las características necesarias.

Todos los elementos fueron contruidos hasta el día 15 de junio. Usando la estética del surrealismo se debían probar que funcionaran en escena tanto como objeto cotidiano y cómo personaje del cuento. Se realizaron las correcciones pertinentes y al final se lograron los resultados esperados.

3.2.3.2. Confección del vestuario

El vestuario, al igual que los objetos se construyó a partir de una base preestablecida. Las prendas bases se consiguieron de varias lugares como tiendas de segunda mano o de grandes comerciales. Las prendas consideradas cómo vestuario fueron un saco, chompa tejida, pantalón de tela y una camisa. A estas se las trato dándole nuevos elementos cómo alas escondidas o bolsillos brillantes.

Luego se los trabajó para darle un aspecto de uso, con manchas colocadas estratégicamente para que den la sensación de un gusano de seda. Una vez terminado se empezó a trabajarlo en escena y observar su movilidad y armonía con los objetos. El vestuario estuvo terminado el día 9 de junio del 2017.

3.2.3.3. Construcción de la escenografía

La escenografía fue el proceso más largo debido a todas las características necesarias para su construcción. Se partió de una mesa y varios libros que fueron modificados para crear un espacio sobre el cuál se pudiera ensayar, pero con el pasar del tiempo se volvió necesario poder modificarlo para que respondieran a las necesidades de la escena. La mesa tuvo que ser adaptada para que permita un sostén de la tela cómo si se tratara de un pequeño teatrino. Debió ser pintada y adaptada para que pudiera sostener todos los elementos sin permitir que estos se cayeran.

El mantel fue pintado para dar la sensación de un paisaje, en él se hizo la idea de un gran ciprés y bajo él un prado, que sirviera de ambiente para los títeres. Los libros tuvieron que ser tratados, todos en sus portadas y algunos para que pudieran incluir elementos necesarios en el cuento, desde la amapola, hasta el lugar en el que se queda la mariposa. La radio fue pintada y adaptada a la estética general. Así mismo se opacó un brillo azul que mostraba en su pantalla y que no aportaba al universo de la obra.

3.2.3.4. Ensayos

Una vez que todos los elementos estuvieron listos se procedió a los ensayos con los objetos y a pulir las escenas. Este proceso se dio desde la segunda semana de junio hasta la primera de julio. En este tiempo se llevaron a varias muestras de público que pudieran aportar con su visión hacia la obra.

Todo el proceso de la producción fue un gran aprendizaje tanto de técnicas cómo de habilidades organizativas. El trabajo a presión permitió eliminar gran parte de las divagaciones que se realizan generalmente. Después de un arduo trabajo, todo el equipo de producción estuvo contento con el resultado final que en ese momento sólo quedaba por promocionar.

3.3. Post-Producción

La post-producción consiste en el compartir el resultado del proceso del montaje. La obra sin público no existe, es por esto que se deben dirigir bien los esfuerzos para lograr una difusión efectiva que atraiga al público a la obra. Este proceso comenzó desde el día 12 de junio hasta el día 5 de julio, fecha del estreno de la obra.

3.3.1. Características técnicas de la obra

Para la presentación de esta obra es necesario un espacio cerrado que pueda contar con un recurso mínimo de iluminación. La obra se ajusta a salas de pequeño formato, aunque se podría adaptar a grandes teatro de ser necesario.

3.3.2. Plan de promoción

3.3.2.1. Brief

El Brief de promoción recopila toda la información necesaria para crear una campaña de promoción y difusión de la obra. A partir de este se extraen las estrategias y la imagen de la obra.

3.3.2.2. Descripción de la obra

La obra es un unipersonal para todo público que maneja el recurso de títeres, así como la narración oral para transmitir la historia de “El Maleficio de la Mariposa” que trata el tema del amor y la muerte.

3.3.2.3. Sinopsis

A Silvestre le encanta leer libros. ¿Para qué? Para poder cuentos. Y cuenta cuentos para poder comprar más libros. El problema es que su mente siempre se pierde en el cuento que está narrando. En esta ocasión ha decidido contar como una cucaracha se enamora perdidamente de una mariposa. ¿A dónde más puede llevar este amor que a la perdición? Al final de la obra tanto Silvestre como el pequeño cucaracho se encuentran perdidos por el amor y deberán enfrentar a la muerte.

3.3.2.4. Escenario estratégico

Esta obra, al tratarse de una tragicomedia romántica, es ideal en un escenario de personas jóvenes cuya principal preocupación es el amor. Sin embargo, otro punto a favor es el uso de marionetas dentro del montaje, lo que llama la atención de niños que ya que la historia es entendible y no presente nunca un contenido inapropiado para ellos puede ser del gusto de los mismos.

El teatro de títeres y los cuentos son muy aceptados dentro de las propuestas teatrales en Cuenca, Ecuador. Es por esto que al ser una obra pensada para toda la familia muestra una alta probabilidad de aceptación entre el público no relacionado con las artes. El amor es un tema ampliamente disfrutado por público de todas edades, posición económica u ocupación.

Por otro lado, dentro del público teatrero, con las cada vez más comunes propuestas experimentales, es siempre bienvenida una propuesta simple que llegue a las bases del teatro. El contar una historia. Sin embargo, es necesario recalcar la naturaleza investigativa de la obra que también puede llamar la atención del público dedicado al arte. La mezcla de los temas de la muerte y la mariposa en un montaje teatral.

3.3.2.6. Posicionamiento

La obra de teatro no ha sido distribuida por Cuenca, por lo que es un producto nuevo. No obstante, el uso de la historia de Lorca, al igual que los títeres pueden ser usados como una manera de promocionar y de lograr que el público identifique la propuesta y se interese por ella.

Dentro del público relacionado al arte teatral. El grupo ya ha logrado un reconocimiento dentro del ámbito teatral de Cuenca, por lo que la propuesta será considerada también por este grupo.

3.3.2.5. Consumidor

El consumidor asiduo en el teatro cuencano lo conforman los mismos artistas teatrales que visitan las obras de teatro de sus colegas. También se encuentran personas interesadas en el arte, pero que siempre guardan cierta relación con el círculo en el que las obras son presentadas. Rara vez se encuentra en la presentación de una obra de teatro cuencano una persona que no tenga que ver con el medio de los artistas escénicos.

“El Maleficio de la Mariposa” está enfocado a un público joven, de entre 15 a 18 años que estén cursando por una educación secundaria. Habitante de cualquier región de la ciudad y con cierta capacidad de adquisición. Que estén pasando por el despertar de las relaciones interpersonales y pasando por épocas de enamoramiento. También está dirigido a público de todas las edades que hay pasado por una pérdida de un ser cercano, que haya pasado al menos hace dos meses.

3.3.2.7. Riesgo

Un gran riesgo que se puede encontrar en la difusión de la obra es que no se identifique la temática principal que es el tema de la muerte, por lo que los consumidores podrían considerar que es una obra de temática completamente de amor y por lo tanto no esperar lo que van a encontrar en las tablas.

3.3.2.8. Promesa

Esta obra propone conmover al espectador, y mostrarle la realidad de la muerte, cómo la muerte no es un final trágico sino una parte del proceso. Lo que se ofrece es un cuento que va a lograr tocar el corazón y la mente del espectador.

3.3.2.10. Tono de comunicación

La comunicación debe realizarse de una manera vivaz pero misteriosa, dejando entrever parte de la historia, pero sin caer en dar demasiada información. Se trata de expresar ideas que puedan conmover pero también divertir al público.

La mezcla de la comedia y el drama es importante dentro de los elementos de la comunicación. Así cómo una estética vitare mezclada con elementos del campo cómo esta propuesto en la estética de la metamorfosis.

3.3.2.12. Plaza

La obra está centrada a mostrarse en la ciudad de Cuenca, por lo tanto se centrará en esta ciudad y en espacios en los que se pueda llegar a un público joven, revistas de entretenimiento, lugares que frecuentan y medios que consumen.

3.3.2.9. Evidencias

Se realizará un video promocional por medio del recurso de las sombras insinuando la temática de la obra, para plantear los asuntos que la obra toca.

3.3.2.11. Medios a usar

La comunicación debe realizarse de una manera vivaz pero misteriosa, dejando entrever parte de la historia, pero sin caer en dar demasiada información. Se trata de expresar ideas que puedan conmover pero también divertir al público.

La mezcla de la comedia y el drama es importante dentro de los elementos de la comunicación. Así cómo una estética vitare mezclada con elementos del campo cómo esta propuesto en la estética de la metamorfosis.

3.3.2.12. Fecha de estreno

El estreno de la obra se realizará el día martes 5 de julio del 2017.

3.3.3. Concepto de comunicación

La obra se centra en el contar de cuentos y en la mariposa y la muerte como símbolos relacionados. Así estos elementos junto con la yuxtaposición de la librería y un entorno natural deben estar presentes en los recursos de comunicación.

La ilustración que será usada cómo la imagen central de la campaña de publicidad es la siguiente:

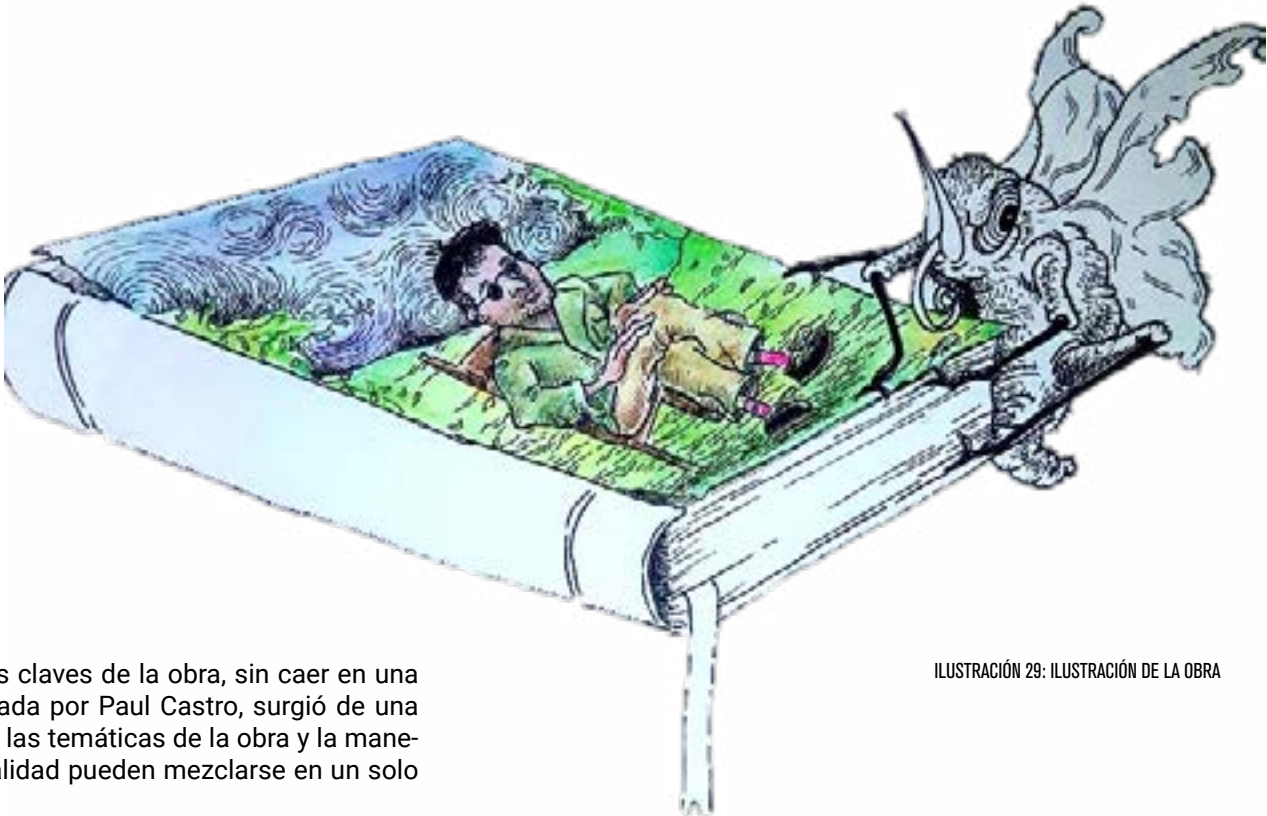


ILUSTRACIÓN 29: ILUSTRACIÓN DE LA OBRA

En ella se presentan los elementos claves de la obra, sin caer en una obviedad de las temáticas. Realizada por Paul Castro, surgió de una conversación en la que se trataron las temáticas de la obra y la manera en la que el surrealismo y la realidad pueden mezclarse en un solo dibujo.

3.3.3.1. Plan de medios

En los medios se realizarán varias intervenciones con el objetivo de invitar a todo el público que pueda estar interesado en la temática o en la presentación de la obra de teatro. Se realizarán estratégicamente entrevistas en radios, lanzamientos de campañas por redes sociales, entrevistas en televisión y el envío de correos personalizados a personas encargadas de instituciones públicas como la EMUCE o la dirección de cultura.

Entrevistas en radios

Las radios en las que se realizarán entrevistas consisten en:

- Mandrágora – Radio Cultural
- Cómplice FM – Programa de diálogo
- Antena Uno – Programa de variedades

Entrevistas en televisión

Los programas de televisión en los que se llevarán a cabo las entrevistas son:

- Vive Unsión – Unsión TV
- Innovando tus mañanas - Telecuenca

Redes sociales

En redes sociales se realizarán los siguientes lanzamientos de campaña:

- Lanzamiento de video promocional
- Lanzamiento de afiche
- Creación de eventos
- Lanzamiento de promociones por estreno

Mailing

Los e-mails personalizados serán enviados a:

- Francisco Abril – Director de Cultura
- Director de la EMUCE
- Martín Sánchez – Presidente de la Casa de la Cultura

3.3.3.2. Afiche



ILUSTRACIÓN 30: AFICHE PUBLICITARIO

3.3.3.3. Dossier



ILUSTRACIÓN 31: PRIMERA PÁGINA DOSSIER



ILUSTRACIÓN 32: SEGUNDA PÁGINA DOSSIER

De izquierda a derecha:

Arriba
ILUSTRACIÓN 31: PRIMERA PÁGINA DOSSIER
ILUSTRACIÓN 32: SEGUNDA PÁGINA DOSSIER
Abajo
ILUSTRACIÓN 33: TERCERA PÁGINA DOSSIER
ILUSTRACIÓN 34: CUARTA PÁGINA DOSSIER

3.3.3.4. Evaluación

En ella se presentan los elementos claves de la obra, sin caer en una obviedad de las temáticas. Realizada por Paul Castro, surgió de una conversación en la que se trataron las temáticas de la obra y la manera en la que el surrealismo y la realidad pueden mezclarse en un solo dibujo.

3.4. Conclusiones

El realizar un personaje en base a una animal es posible, y debido a la relación directa que el ser animal tiene con el ser humano en cuanto a simbolismo, el relacionarlo con un tema filosófico como lo es la muerte da una perspectiva más profunda e interesante al tema a tratar y la obra artística en sí mismo.

La técnica de Jacques Lecoq plantea una pedagogía teatral muy amplia que incluye desde la forma estética de los movimientos en escena hasta la construcción de personajes a partir de varios elementos cotidianos. Así hablar de aplicar la técnica de Jaques Lecoq supone un estudio amplísimo y directo de su técnica, por otra parte especificar aquella parte de la técnica que puede ayudar en la creación del personaje permite encontrar una manera propia de la creación que tenga como base la técnica que ha sido propuesta por el autor.

En este caso la creación de un personaje por medio del animal dio como resultado un personaje que bebía de la corporalidad de la mariposa en varias partes de su cuerpo y se traducían en su comportamiento, sin embargo fue difícil incluir la limpieza y exactitud de movimientos que Lecoq propone debido a un corto tiempo de montaje y falta de un conocimiento más profundo de la técnica corporal del mismo.

Se comprobó también que esta técnica puede ser aplicada independientemente del estilo de dirección con el que se lleve a cabo el montaje, en los dos casos se obtienen diferentes resultados interesantes para la creación escénica. En la primera propuesta de obra que se trataba de una experimentación con recursos multidisciplinarios, la metáfora humano mariposa permitía figuras plásticas en relación del cuerpo con el espacio muy interesantes. En el montaje final, por otro lado la metáfora permitía juegos escénicos y de discurso, mientras en lo corporal creaba imágenes evocadoras más que plásticas.

Después de un intento fallido de conceptualización de la muerte como metáfora de la metamorfosis, se encontró la obra de Federico García Lorca, y varios elementos de la investigación previa se incluyeron en el montaje final, todo es parte del proceso. Un error debe ser tomado en cuenta y no ser tomado como un paso en falso, sino aquel empujón por el barranco que obliga a volar.

También cabe aclarar que en el proceso se reafirmó la idea del teatro como un arte colectivo en el que varias ideas crean un mundo y una realidad colectiva, que es hecha para ser compartida. Si se quiere realizar un ejercicio individual de creación no se estaría haciendo teatro. La muerte, el amor y la vida son pilares fundamentales de las dudas existenciales humanas, he aquí una gran fuente de creatividad artística.

Toda emoción y todo impacto en la vida de un artista debe ser tomado como un regalo, quizás se pueda discrepar en cuanto un actor debe involucrarse emocionalmente en su obra, sin embargo es indiscutible que toda expresión artística debe nacer de una necesidad humana, de las entrañas.

La metáfora entre la metamorfosis de la mariposa y la muerte humana da lugar a encontrar la belleza que encierra en ella la muerte y este ha sido el mayor aprendizaje en este proceso, el fin es hermoso pues permite trascender de aquello que se considera hermoso a lo sublime, con esto concluye la investigación.

3.5. Recomendaciones

El realizar un personaje en base a una animal es posible, y debido a la relación directa que el ser animal tiene con el ser humano en cuanto a simbolismo, el relacionarlo con un tema filosófico como lo es la muerte da una perspectiva más profunda e interesante al tema a tratar y la obra artística en sí mismo.

La técnica de Jacques Lecoq plantea una pedagogía teatral muy amplia que incluye desde la forma estética de los movimientos en escena hasta la construcción de personajes a partir de varios elementos cotidianos. Así hablar de aplicar la técnica de Jaques Lecoq supone un estudio amplísimo y directo de su técnica, por otra parte especificar aquella parte de la técnica que puede ayudar en la creación del personaje permite encontrar una manera propia de la creación que tenga como base la técnica que ha sido propuesta por el autor.

En este caso la creación de un personaje por medio del animal dio como resultado un personaje que bebía de la corporalidad de la mariposa en varias partes de su cuerpo y se traducían en su comportamiento, sin embargo fue difícil incluir la limpieza y exactitud de movimientos que Lecoq propone debido a un corto tiempo de montaje y falta de un conocimiento más profundo de la técnica corporal del mismo.

Se comprobó también que esta técnica puede ser aplicada independientemente del estilo de dirección con el que se lleve a cabo el montaje, en los dos casos se obtienen diferentes resultados interesantes para la creación escénica. En la primera propuesta de obra que se trataba de una experimentación con recursos multidisciplinarios, la metáfora humano mariposa permitía figuras plásticas en relación del cuerpo con el espacio muy interesantes. En el montaje final, por otro lado la metáfora permitía juegos escénicos y de discurso, mientras en lo corporal creaba imágenes evocadoras más que plásticas.

Después de un intento fallido de conceptualización de la muerte como metáfora de la metamorfosis, se encontró la obra de Federico García Lorca, y varios elementos de la investigación previa se incluyeron en el montaje final, todo es parte del proceso. Un error debe ser tomado en cuenta y no ser tomado como un paso en falso, sino aquel empujón por el barranco que obliga a volar.

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Cacho gallegos - Solo, solo, solo	8
Ilustración 2: Clowndestinos - La muerte	8
Ilustración 3: Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay - La Cantante Calva	9
Ilustración 4: Compañía de Phillips Genty - Voyageurs Inmobiles	10
Ilustración 5: Libro de los libros - Vladimir Kush (2000)	33
Ilustración 6: La Veritá - Teatro de la Caricia (2007)	34
Ilustración 7: Ícaro - Teatro Senil (2007)	35
Ilustración 8: Armonía - Remedios Varo	39
Ilustración 9: Recopilación de ideas de personaje	45
Ilustración 10: Recopilación investigación de campo	45
Ilustración 11: Primer boceto de escenografía	46
Ilustración 12: Cacho gallegos - Entrevista “El Tiempo”	46
Ilustración 13: Muestra Mariposa Silvestre	47
Ilustración 14: Sebastián Padrón - Entomólogo	48
Ilustración 15: Entrenamiento corporal	58
Ilustración 16: Primeras etapas de improvisación	59
Ilustración 17: Montaje de la primera escena	60
Ilustración 18: Escena cucarachas trabajadoras	61
Ilustración 19: Escenografía al inicio de la obra	63
Ilustración 20: Vestuario base	64
Ilustración 21: Diseño Cucarachito	65
Ilustración 22: Diseño Doña Cucaracha	65
Ilustración 23: Diseño Cucarachita Silvia	66
Ilustración 24: Diseño cucarachas trabajadoras	66
Ilustración 25: Diseño gusanos	67
Ilustración 26: Diseño Mariposa	67
Ilustración 27: Diseño de iluminación	68
Ilustración 28: Mariposa en Orquideario Tena	71
Ilustración 29: Ilustración de la obra	80
Ilustración 30: Afiche publicitario	82
Ilustración 31: Primera página dossier	83
Ilustración 32: Segunda página dossier	84
Ilustración 33: Tercera página dossier	85
Ilustración 34: Cuarta página dossier	87

Bibliografía

Artaud, A. (1938). El teatro y su doble. Barcelona: Gallimard.

Asturnatura. (11 de Julio de 2016). Las Mariposas en la cultura. Obtenido de Asturnatura: <http://www.asturnatura.com/articulos/lepidopteros-mariposas/mariposas-cultura.php>

Barba, E. (1992). La Canoa de Papel. Buenos Aires: Gaceta.

Bradley, F. (1999). Surrealismo. Londres: Ediciones Ecuentro.

Bretón, A. (1924). Manifiestos del Surrealismo. Francia: Argonatura.

Castellanos Rodríguez, B. (2010). El erotismo como fascinación antes la muerte según Georges Bataille. Madrid: Nómadas.

Contreras, G., Pinter, H., & Sombras, T. L. (16 de Octubre de 2016). Amarillo. (Teatro Línea de Sombras, Intérprete) Teatro Línea de Sombras, Cuenca, Azuay, Ecuador.

Der Hart, O. V. (1991). Rituales de despedida en la terapia de duelo. Amsterdam: Frists Goosens.

Espinoza, P. (26 de Noviembre de 2007). La Muerte en la Filosofía. Obtenido de Blog de Pavel Espinoza: <https://pavelespinoza.wordpress.com/2007/11/26/la-muerte-en-la-filosofia/>

Gallegos, C. (21 de Julio de 2015). Barrio Caleidoscopio. (C. Gallegos, Intérprete) Teatro de la Vuelta, Cuenca, Azuay, Ecuador.

García Lorca, F. (1919). El Maleficio de la Mariposa. Madrid: Cátedra.

García Lorca, F. (1924). El Maleficio de la Mariposa. Madrid: Encuentros.

Grotowski, J. (1968). Hacia un teatro pobre. Madrid: Siglo XXI.

Ionesco, E. (30 de Octubre de 2014). La Cantante Calva. (Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay, Intérprete) Santiago Baculima, Cuenca, Azuay, Ecuador.

Lamarck, J. (1986). Filosofía Zoológica. Barcelona: Alta Fulla.

Lecoq, J. (1997). El cuerpo poético. Francia: Actes Sud.

Lemm, V. (2010). La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano. Chile: UDP.

O'Neill, E. (1947). El Mono Velludo. Buenos Aires: Sudamericana.

Peña Vázquez, M. (2015). Raíz y proyección del pensamiento corporal. Quito: Mariscal.

People, Ñ. (Dirección). (2010). Barrio Caleidoscopio MAKING OF [Película].

Ponce de León, F. (2009). Teatro de la Caricia. Buenos Aires: Fragua.

Reverdy, P. (1918). Nord Sud. París: Plaquete.

Schopenhauer, A. (1946). El mundo como representación y voluntad. Argentina: Casos.

Shakespeare, W. (1609). Hamlet, El príncipe de Dinamarca. Londres: Universal.

Stanislavski, K. (1997). El trabajo del actor sobre sí mismo. Argentina: Ediciones Quetzal.

Stanislavsky, K. (2011). El trabajo del actor sobre sí mismo. La Habana: Alarcos.

Anexos

Anexo 1: Sobre los derechos de autor

A partir de la investigación realizada como parte del trabajo de titulación en la carrera de Arte Teatral, se elaboró la propuesta titulada: “Creación de personajes en base a una mariposa”, se tuvo como resultado una adaptación de la obra de teatro de Federico García Lorca “El Maleficio de la Mariposa”. La puesta en escena del trabajo mencionado cumple con los requisitos legales en cuanto a los registros de música grabada que rigen en las legislaciones internacionales y en la ecuatoriana, que dicta “Los derechos conferidos por esta Ley se aplican por igual a nacionales y extranjeros, domiciliados o no en el Ecuador” (Ley N° 899, 2008). Todas las obras que han formado parte del montaje mencionado están sujetas a una legislación que protege los derechos de autor. “...El derecho de autor es una moderna disciplina jurídica que regula la particular relación del autor con su creación intelectual y de ésta con la sociedad...”. (Rengifo, 1997) Y ya el teatro permite cobijar toda expresión artística dentro de la escena, la relación de una obra artística se renueva al estar dentro del contexto de otra obra, sin embargo es importante reconocer aquella persona que la creó en primera instancia. El arte es una disciplina de referencias, pues, el gusto estético nace de aquellos estímulos que impactan de una manera agradable los sentidos. Así que toda obra de arte ha nacido de la inspiración de otra creación artística o incluso de la naturaleza, las referencias son la base de la evolución humana, y más aún del desarrollo artístico, por

eso mismo es importante reconocer las influencias y hacerles honor con su buen uso. Siempre existe un legado detrás de cada obra artística, es decir, en cada pieza se puede encontrar una porción de la historia del artista. A esta persona, desde el punto de vista legal se los ha llamado autor. Los derechos de autor son una regulación que busca dar a los artistas el reconocimiento por su obra en caso de ser usada en algún contexto que pudiera crear un rédito económico. En el caso del teatro que bebe de todas las artes para componer en el espacio, es importante reconocer qué elementos usados cuentan con regulaciones de derechos de autor vigentes y cuáles son permitidas, y mencionar a los autores de ambos casos.

Musicalización

La musicalización de “El Maleficio de la Mariposa” está compuesta por los siguientes temas:

- Nocturne op. 9 No. 2 – Frédéric Chopin
- Granada (Suite Española I) – Isaac Albéniz
- Clair de Lune – Claude Debussy
- Ojalá que te vaya bonito – Chavela Vargas

Las primeras canciones forman parte de un repertorio clásico, por lo que debido a que los artistas han fallecido hace más de cien años, mientras que en la legislación ecuatoriana, los derechos de autor duran toda su vida más setenta años después de su muerte. Los derechos morales, sin embargo permiten usar las canciones siempre y cuando se presente reconocimiento a los autores de dichas piezas. En cuanto a las grabaciones usadas para la obra, todas fueron interpretadas por el conservatorio Isaac Albéniz de Sevilla España, quienes han dejado libres los derechos de autor para su uso dentro de otras expresiones artísticas.

La obra

“El Maleficio de la Mariposa” fue la primera obra de teatro escrita por Federico García Lorca, después de un fracaso rotundo con el público de España, se vio alejado por un tiempo de la escritura. A lo largo de su vida escribió no más de quince obras de su autoría, viéndose terminada su trayectoria artística en 1936 debido a la guerra civil española. Aplicando las leyes de los dos países, Ecuador y España, las obras de Lorca están libres de uso desde 2006, por lo que todas las obras de su autoría pueden ser realizadas sin ningún tipo de permiso legislativo. Por otra parte, la presente obra se trata de una adaptación del texto original de Federico García Lorca, lo que según el artículo 4 dentro del título 5 de la ley de propiedad intelectual, permite el uso de la obra sin necesidad de los procedimientos de reconocimiento económico, pero sí moral hacia el autor de la obra.

Anexo 2: Registro fotográfico







