

# Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte

---

## Escuela de Arte Teatral

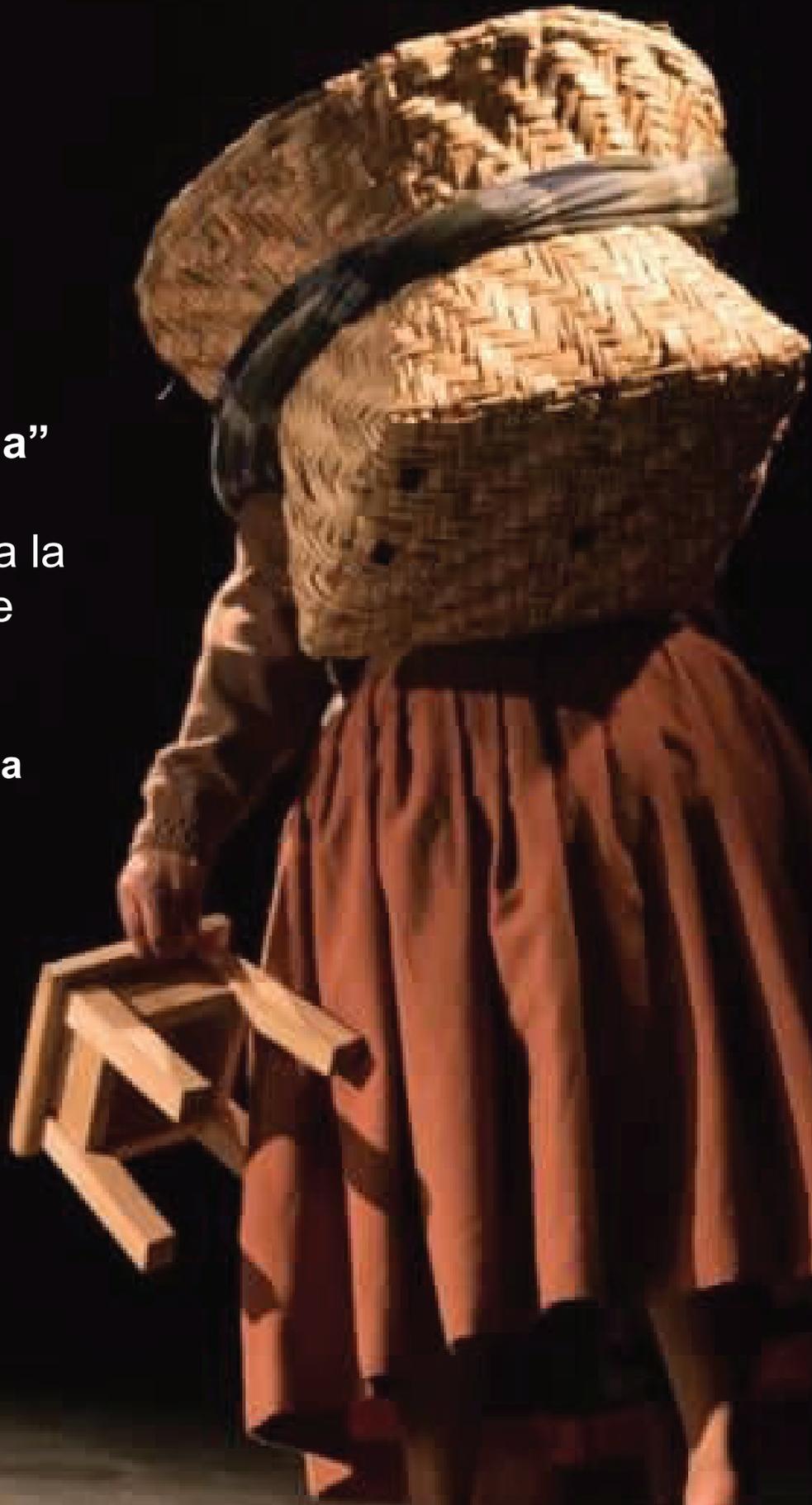
**“Creación de personaje y corporalidad.  
Creación de un personaje  
teatral a partir de la  
corporalidad de la Chabelona”**

Trabajo de graduación previo a la  
obtención del título de Lic. Arte  
Teatra

**Autora: Katherine Gabriela Yunga  
Yunga**

**Director: Mst. Carlos Loja**

**Cuenca – Ecuador  
2019**







# DEDICATORIA

Esta tesis se la dedico a mi madre, por todo el tiempo y esfuerzo que puso para apoyarme y sacarnos adelante a mí y a mis hermanos, dejando de lado el término “mujer”, para convertirse en madre por tiempo completo. Ella es la imagen de mujer y madre que llevaré impregnada durante toda mi vida, es mi heroína, un ejemplo de vida. Quien generó en mí la curiosidad por conocer sus raíces, su lugar de nacimiento y la familia que la rodea, a través de sus anécdotas y leyendas que contaba en aquellas noches cuando todos estaban reunidos en la mesa, comiendo, riendo y conversando. Gracias por haberme brindado una vida, en la cual, nunca me hizo falta nada.

# AGRADECIMIENTOS

---

Agradezco a mi familia, amigos y compañeros que me han brindado apoyo y experiencia durante estos cinco años de carrera. Fue un largo camino, lleno de risas, de lágrimas, de nuevas amistades, de amores y desamores. Gracias por todos los recuerdos que grabaron en mi memoria y en mi corazón.

Agradezco a las mujeres campesinas de Santa Isabel y familia cercana por su ayuda y colaboración incondicional, haciendo mención honorífica a la señora Carmelina Yáñez y a la señora Elvira Yunga.

# INTRODUCCIÓN

El tema propuesto, busca indagar la corporalidad de la mujer de campo para la creación de un personaje teatral, sin amoldarse en un estudio simplista de la Chabelona, es decir, de la mujer campesina del Cantón de Santa Isabel, sino realizar una investigación bibliográfica y etnográfica, ya que todo ser humano posee su propia corporalidad, permitiéndole ser única.

Para poder llevar a cabo esta indagación, lo primero que se debe establecer es la diferencia entre cuerpo y corporalidad; segundo, indagar las características corporales de las mujeres de campo; tercero, experimentar a partir de los datos obtenidos y dar inicio a la creación del personaje. Para su creación es necesario percatarse de la realidad interior y después expresarla mediante el cuerpo, la voz y el movimiento, para crear una extra cotidianidad corporal.

La metodología de investigación utilizada fue principalmente el trabajo de campo, que se realizó por tres meses aproximadamente, durante este periodo se llegó a la conclusión general de que existen distintas corporalidades que se adquieren a través de las experiencias vividas, gracias a nuestros sentidos y emociones, los cuales acumulan recuerdos de manera racional e irracional.

## OBJETIVOS

### General

Indagar a partir desde la corporalidad de la Chabelona para la creación de un personaje teatral.

### Específico

1. Estudiar las teorías contemporáneas sobre el cuerpo y corporalidad.
2. Identificar las diferentes características de corporalidad de las Chabelonas mediante el trabajo de campo.
3. Experimentar desde lo investigado para dar paso a la creación de personaje.
4. Realizar un montaje teatral con los resultados de la investigación.

# ÍNDICE DE CONTENIDOS



.....

1.1.2.4



.....



.....

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Entrenamiento	<b>33</b>
<b>Tabla 2.</b> Recursos Humanos	<b>44</b>
<b>Tabla 3.</b> Cronograma	<b>46</b>
<b>Tabla 4.</b> Horario de ensayos	<b>47</b>
<b>Tabla 5.</b> Equipo de trabajo	<b>48</b>
<b>Tabla 6.</b> Plan de difusión	<b>51</b>
<b>Tabla 7.</b> Implementación técnica	<b>52</b>
<b>Tabla 8.</b> Plano de luces de la obra	<b>53</b>
<b>Tabla 9.</b> FODA	<b>54</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Ilustración 1.</b> La Venadita (Zabala, 2014).	<b>8</b>
<b>Ilustración 2.</b> La flor de Chukirawa (Sandoval, 2018).	<b>9</b>
<b>Ilustración 3.</b> Teatro en homenaje a universidad (Guamba, 2008).	<b>10</b>
<b>Ilustración 4.</b> Memoria de octubre (Galende, 2016).	<b>18</b>
<b>Ilustración 5.</b> Montañas (Yunga, 2019).	<b>20</b>
<b>Ilustración 6.</b> Compañeros de vida (Yunga, 2019).	<b>21</b>
<b>Ilustración 7.</b> Descanso (Yunga, 2019).	<b>22</b>
<b>Ilustración 8.</b> Espera (Yunga, 2019).	<b>23</b>
<b>Ilustración 9.</b> Ordeñando (Yunga, 2019).	<b>25</b>
<b>Ilustración 10.</b> Sembrando (Yunga, 2019).	<b>32</b>
<b>Ilustración 11.</b> Entrenamiento (Yunga, 2019).	<b>33</b>
<b>Ilustración 12.</b> Ensayo (Maldonado, 2019).	<b>35</b>
<b>Ilustración 13.</b> Ensayo (Maldonado, 2019).	<b>36</b>
<b>Ilustración 14.</b> Bocetos de vestuario (Yunga, 2019).	<b>37</b>
<b>Ilustración 15.</b> Vestuario Final (Yunga, 2019).	<b>38</b>
<b>Ilustración 16.</b> Objetos de la obra (Yunga, 2019).	<b>38</b>
<b>Ilustración 17.</b> Maquillaje del personaje (Yunga, 2019).	<b>39</b>
<b>Ilustración 18.</b> Diario de campo (Yunga, 2019).	<b>44</b>
<b>Ilustración 19.</b> La flor de Chukirawa (Baltazar, 2007).	<b>56</b>
<b>Ilustración 20.</b> XXVI Temporada de Teatro: La Venadita (Harariy, 2015).	<b>57</b>

# Creación de personaje y corporalidad

## Creación de un personaje teatral a partir de la corporalidad de la Chabelona

En este proyecto de investigación artística se abordó la creación de un personaje desde el concepto de corporalidad.

Se tomó como referente de creación a las mujeres de las comunidades rurales del cantón Santa Isabel, comúnmente denominadas Chabelonas, efectuando un estudio bibliográfico y etnográfico, a partir del cual se obtuvo entrevistas e historias de vida, que sirvieron para el desarrollo de la dramaturgia y la puesta en escena.

Se utilizaron las siguientes teorías estéticas: la estética de la recepción, el convivio, el realismo social. El resultado fue una obra unipersonal apta para lugares convencionales como no convencionales.

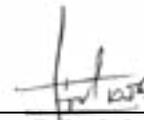
Palabras clave: biomecánica, teatro imagen, maternidad, fertilidad, trabajo de campo, experimentación, investigación vivencial.

Palabras Clave: biomecánica, teatro imágen, meternidad, fertilidad, trabajo de campo, experimentación, investigación vivencial.



Gabriela Yunga

Autor



Mgs. Carlos Loja

Tutor

# Creation of the Character and Corporeality

## Creation of a theatrical character from the Chabelona's corporeality

### Abstract

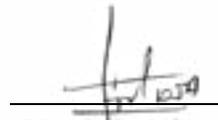
This artistic research project addressed the creation of a character from the concept of corporeality. We had as a creation reference the women from rural communities of the Santa Isabel canton, usually called Chabelonas. We carried out a bibliographical and ethnographical study that provided interviews and life stories, which were used for the development of the dramaturgy and the mise-en-scene. The following aesthetic theories were used, aesthetics of reception, convivio, and the social realism. The outcome consisted on a single-member play suitable for both conventional and non-conventional places.

KEY WORDS: Biometrics, Image Theater, maternity, fertility, fieldwork, experimentation, experimental research.



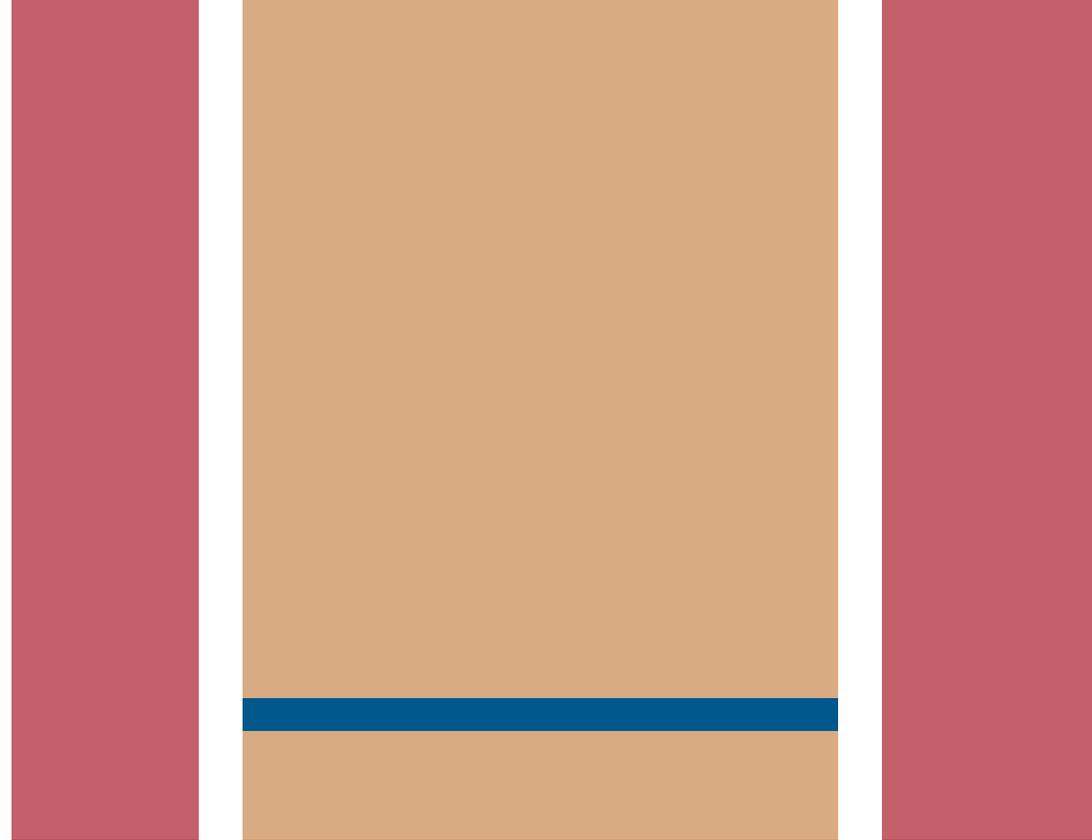
Gabriela Yunga

Autor



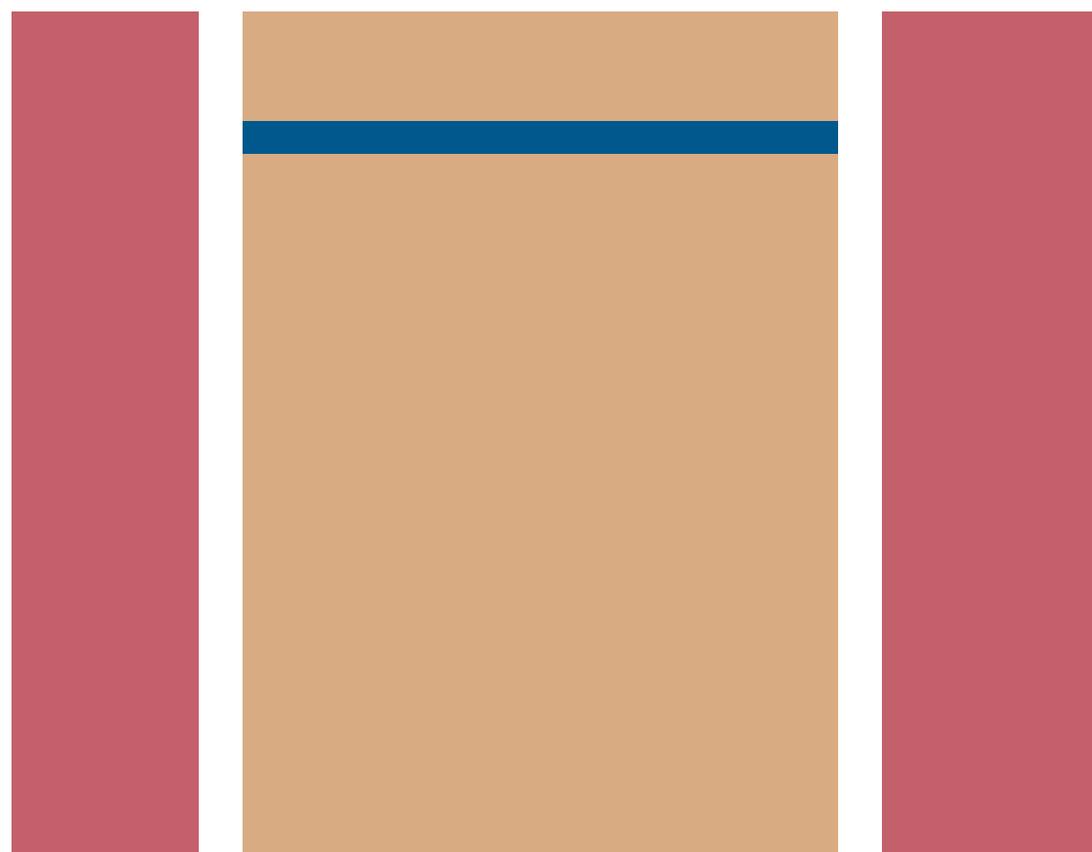
Mgs. Carlos Loja

Tutor



# CAPITULO 1

## CONTEXTUALIZACIÓN



# CONTEXTUALIZACIÓN

## ■ 1.1 TEORIZACIÓN

### ■ 1.1.1 Estudio de referentes estéticos

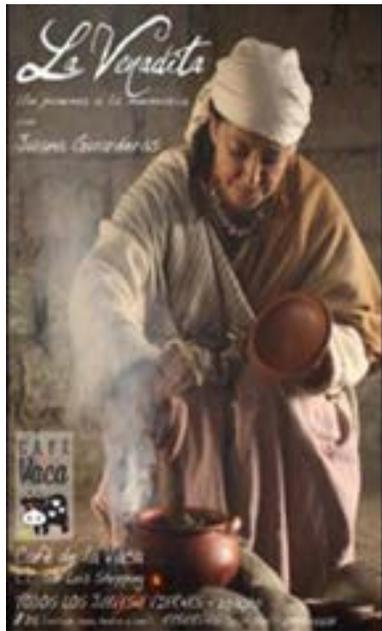


Ilustración SEQ Ilustración \\* ARABIC 1.  
La Venadita (Zabala, 2014).

La venadita, obra teatral que se ha presentado por todo el Ecuador, hace un llamado a recordar, reconocer y respetar nuestras raíces; y, la identidad de las abuelas guardadoras de memoria. Esta obra, muestra en escena la fuerza del alma y que, sin ella, no hay vida. Una reflexión al olvido de la verdad, al olvido de la naturaleza y de nosotros mismo.

El ser humano se define por conexiones relacionales, sin ellas, no existiríamos; desde este contexto, el pensamiento andino propone una paridad: un sujeto relacional coexistiendo con el universo, más no una verticalidad donde el hombre se cree dueño o el centro de todo. Es por eso que en dicha obra el personaje narra sobre el espíritu del maíz, del agua, del fuego y de la montaña; en ella, nos pide conmemorar y conservar estos valiosos recursos para las futuras generaciones.

## La flor de la Chukirawa / Teatro contra el viento

La flor de la Chukirawa es un cuento de Patricio Vallejo, llevado a escena con su compañía Contra el viento e interpretación de la actriz Verónica Falconí. El compromiso de la intérprete fue elogiado y merecedor de un premio por su representación; su actuación fue más cercana a la realidad de las madres de campo, sin exageraciones, siendo orgánica. Adicionalmente, la obra trata de temas comunes, por los cuales, estas mujeres se preocupan día a día. La trama aborda sobre la mayoría de los descendientes que han dejado sus tierras por ir en busca de un mejor futuro en el extranjero; y, ellas, todos los días, se preguntan si estarán bien, si podrán conseguir trabajo o cuánto tiempo pasará para poder, de la mujer mayor, el cual, estuvo en la



Ilustración 2. La flor de Chukirawa (Sandoval, 2018).

guerra en Irak, pero, su recuerdo aún habita en la memoria.

La obra de teatro la Flor de la Chukirawa se expresa corporal y verbalmente a través de sus actores, sumados al tejido poético de la escena y de su texto; se complementa con la imagen visual y musical del discurso de la representación escénica, sirviendo como referente para la creación del personaje de esta investigación.

## Monólogo de la escoba de Juana Estrella

Tras revisar varios artículos y entrevistas realizadas a la actriz, Juana Estrella, se describe una breve biografía de su personaje en la obra monólogo de la escoba, donde interpreta al personaje de Anita de los ríos, quien se enfrentará, desde sí misma, a su Cuenca de antaño, esa ciudad perdida en los Andes. En la obra, Anita se encuentra con sus parientes de la escoba y, juntos, recrean a la Atenas del Ecuador, en sus más simples e hilarantes facetas. En el acto, el personaje se muestra con un vestuario simple, pero, significativo; además, utiliza elementos en escena que aportan a su trabajo actoral y a la interacción con el público presente (Diario El Tiempo, 2016).

Su interpretación demuestra un estudio bibliográfico y antropológico sobre la historia cuencana, añadiendo la propia experiencia desde su niñez. La actriz aborda sus monólogos a partir de su feminidad y sentido del humor, dejando claro que la comedia es la forma más seria en la que puede contar sus historias. Su manera de abordar temas sociales es acertada; así, El Monólogo de la escoba se convierte en la herramienta perfecta para transformar su cuerpo y voz e interpretar los diversos personajes (Hermida, 2017).



Ilustración 2. La flor de Chukira wa (Sandoval, 2018).

## ■ 1.1.2 ESTUDIO DE REFERENTES TEÓRICOS

### ■ Creación de Personaje

Todo relato contado o interpretado precisa de un personaje principal o de varios personajes; para darles vida es necesario elegir las características que ayuden a desarrollar la personalidad y apariencia deseada. Estos intérpretes dan existencia a la historia y cumplen una función concreta en la narración, pues, deben transformar el punto de vista del espectador desde el inicio hasta el final de la cronología, dando impulso a la acción, a través de la cual, se viven los hechos.

Puede existir una gran variedad de intérpretes en las historias que se cuentan o se leen, pero, siempre

estarán limitadas a la palabra, al contexto y la historia que protagonizarán o interpretarán; aspecto que tiene en común con toda área de creación, ya sea literaria, cómics, cine o teatro. Al crear un personaje, este debe tener un conflicto y proponerse objetivos, los cuales, se encontrarán latentes a medida que avance su desarrollo.

Algunos aspectos generales que se consideran al crear un personaje son: que cada uno posea una función dentro de la dramaturgia, definir su apariencia a base de su etnia y genética; luego, agregarle una nacionalidad, estatus

socioeconómico y sus características físicas. Las personalidades hacen alusión a los adjetivos como: egoísta, considerado, miedoso, amable, entre otros. Al otorgarle un nombre se le da identidad, ya que con él se le identificará durante todo el relato; como se mencionó anteriormente, es considerable que tenga metas u objetivos que sean justificados, de

esa manera, se irá desarrollando la trama de la narración y, a la vez, su conflicto. Cabe resaltar que el conflicto no sale de la nada, tiene una vida e historia pasada y es necesaria escribirla o desarrollarla, aunque no aparezca en la escena; igual ocurre con sus posesiones, refiriéndose a cosas materiales.

### ■ 1.1.2.2 Creación de personaje teatral

El teatro se ha convertido en un signo de expresión, ya que las obras se transforman en una forma de resistencia que buscan la recuperación de un lugar crítico y de conversión para el sujeto, ya que tienen tantas cosas que decir; y, que, por medio de una representación, pueden hacerlo. Todo ser humano tiene derecho a expresarse y comunicarse, ya que son seres frágiles y necesitan aferrarse alguna creencia. En ese sentido, los artistas y actores son individuos sensibles, llenos de inquietudes, de sueños, de dudas, de aciertos y desaciertos; de búsquedas y de insatisfacciones. Ellos, poseen la aptitud de transformar su cuerpo e introducirse en una segunda piel, transformándose en escena. En la creación de un personaje teatral se debe permitir la libertad de pensamiento, dejándose afectar por su historia personal, por sus afectos. El actor, al conocerse y aceptarse, posee la capacidad de interpretar a un personaje distinto o igual a él; y, al permitirlo, vive la transformación de su energía, cree en los contenidos, sueña con los ojos abiertos, se permite traspasar, con su experiencia, el tema del espectáculo.

La representación del actor consiste en coordinar los modos de expresión e interpretación como: la intención, la realización y la reacción que, al responder inmediatamente ante las excitaciones, reduce el tiempo de reflexión al mínimo. Largo (2016) afirma que "posiblemente el actor deba partir de una realidad interior que lo exprese mediante el cuerpo, la voz y el movimiento, de tal manera, estaría creando en sí mismo lo que se conoce como 'extra cotidianeidad' corporal" (p.18). El intérprete necesita apropiarse de una técnica corpórea para desarrollar su presencia en el escenario, potenciando su energía. En esta apropiación, él puede encontrar la transición entre su existencia diaria y la extra-cotidiana, ya que no debería haber un género dominante; es la neutralidad, la cual, le permite actuar en escena bajo la naturaleza que se requiera.

Al escuchar personaje teatral se imagina un trabajo corporal, como primera impresión, ya que se trata de una carrera de interpretación y de creación, pero, lo recomendable al momento de crear un personaje es iniciar, paralelamente, tanto con lo corpóreo y emocional, ya que la forma, sin contenido, corre el riesgo de convertirse en la reproducción de algo mecánico. Por lo tanto, para repetir sentimientos se debe ser capaz de identificarlos al haberlos experimentado, transformando su esencia, contrario a la de aquellos actores que lo interpretan mecánicamente.

El actor debe saber qué es la improvisación, debe valorar el trabajo en equipo, asumiendo las experiencias del pasado; mantener las tradiciones de su cultura. Además, el actor es llamado a conocer bien la organización de su oficio, convertir en taller propio la sala de ensayos, saber cuál es su ropa de trabajo, componer su propia partitura y, lo fundamental, debe aprender que, en ocasiones, no se puede permitir cualquier gesto ya que esto podría llegar a desorientar al espectador, porque, los gestos son señales y cada uno es siempre una palabra.

### ■ 1.1.2.3 TÉCNICAS DE CREACIÓN DE PERSONAJE TEATRAL

#### ■ 1.1.2.3.1 Konstantin Stanislavski (1863-1938)

##### Monólogo de la escoba de Juana Estrella

Stanislavski (1970) fue el primero en sistematizar una técnica de actuación realista, ya que consideraba que la intervención sostenida por un estudio de la voz y de la gestualidad eran artificiosas; por esa razón, él no se centró en la composición escénica. Sin embargo, Stanislavski (1970) pasó toda su vida creando un manual desde sus experiencias, donde expone elementos que considera claves para la interpretación naturalista, basándose en la creatividad de los intérpretes; por ese motivo, basa sus experimentos actorales en la pregunta: ¿y si...?, buscando que el intérprete se pregunte qué pasaría si su personaje hiciera tal acción o qué siente ante algo para lograr una mayor comprensión de sus actos. De esta manera, su método se desarrolló con el fin de que los protagonistas se vieran 'vivos' en escena. Dentro de este enfoque, la llamada memoria sensorial y afectiva son muy importantes para que los actores se desenvuelven orgánicamente en el escenario. El actor debe aprender a dividir su papel o rol en unidades sensibles que puedan ser trabajadas individualmente, proponiéndole objetivos, como por ejemplo: su visión, su misión, sus estrategias, su plan de acción; y, cómo va a resolver cada uno de ellos, eso conlleva a que constantemente se tiene que ser un observador e investigador de su entorno para encontrar el lugar del intérprete en la situación planteada.

**ES IMPORTANTE  
PREGUNTARSE  
QUÉ SIENTE Y  
QUÉ PIENSA  
EL PERSONAJE  
PARA LLEGAR  
A TENER  
UNA MEJOR  
COMPRENSIÓN**

Este método se utiliza en la obra Ojitos de Luna para generar las emociones internas del personaje, que luego las expresara mediante el cuerpo y la voz. Como se mencionó anteriormente, es importante preguntarse qué siente y qué piensa el personaje para llegar a tener una mejor comprensión; de esa forma, cada detalle corporal tendrá una razón de ser; el actor y su personaje deben volverse íntimos, conocerse con el fin de obtener una interpretación realista y orgánica en escena.

## Método de acciones físicas

Anteriormente, Stanislavski (1970) se refería a representar un personaje partiendo desde sus emociones, de adentro hacia afuera, pero, en este caso, nos sugiere un personaje que opere de forma contraria, sin desligarse de su primera propuesta; los dos métodos siempre estarán unidos para su creación.

Con absoluta conciencia de la provocación he dicho muchas veces que la diferencia entre el método de la memoria emotiva y el de las acciones físicas, ambos innegables aportes stanislavskianos, son similares a las que existen entre la masturbación, en el primer caso, y hacer el amor, en el segundo. Crearse una burbuja de estímulos ensimismándose es una posibilidad para llegar al placer. La otra posibilidad es que mi cuerpo y el de mi partenaire, a través de la acción, establezcan una relación profunda y transformadora, jugando al ping-pong, entre ambos. Lo primero, me lleva al aislamiento. Lo segundo, a la relación. (Alsina, 2017, p. 54)

El actor debe aprender a improvisar y manejarse corporalmente en el espacio para poder provocar una emoción en el público, el cual, otorgue una conexión directa entre actor-espectador; en otras palabras, generando un convivio. Con este método se trabaja desde el exterior del personaje, es decir, desde sus acciones, siendo necesario que, al comienzo de los ensayos, experimente los deseos y la lucha a través de la acción transformadora. En otras palabras: "Cuando el actor está encaminado concretamente a luchar por los objetivos de su personaje mediante la improvisación para construir la situación teatral, el pensamiento está sometido 'al aquí y al ahora' y a la finalidad de la acción" (Alsina, 2017, p.51); por esa razón, en una improvisación el intérprete no debe decidir acciones con anterioridad, ya que puede caer en un estereotipo, sino que dichas acciones deben ser encontradas en el aquí y ahora, siendo producto de la lucha conflictual.

### ■ 1.1.2.3.2 Eugenio Barba/ Antropología Teatral

Partiendo del análisis de diversas fuentes sobre el tema, se llegó a la conclusión de que el actor necesita apropiarse de una técnica corporal. Barba (1992) se basa en preparar al intérprete por medio del:

Bios escénico. - desarrolla la capacidad del actor para estar presente aún en un estado de inmovilidad y el desarrollo de su propia lógica corporal.  
Energía extra cotidiana. - la expansión de su energía, la proyección de su presencia en escena y en el entrenamiento. El actor debe poseer la capacidad de despojarse de su cotidianidad para crear la ficción donde el punto de partida es moldear.  
Técnica. - debe adquirir una disciplina corporal que le permita al actor desarrollar una presencia escénica y, a la

vez, fortalecer su cuerpo y su interior, así como estructurar su mente. Hacer visible lo invisible, depende de la capacidad que tenga de sostener el movimiento en su pensamiento o imaginación y llevarlo al externo en su inmovilidad.

La partitura. - es una secuencia de movimientos fija de naturaleza repetitiva. Cuando un actor empieza a utilizarla experimenta un cambio en su forma de ejecutar, de pensar, de abordar cada acción que realiza; las imágenes empiezan a fluir y se estructuran para organizar ideas y, al mismo tiempo, no le permite divagar al imaginario, sino que obtiene un sentido (p. 4-5).

El actor puede traducir y moldear su energía en ritmos de formas tangibles, visibles y audibles entre otras posibilidades, a esto se le llama sats, potencia y ritmo en el espacio, siendo el punto de partida de la acción, empezando desde el desplazamiento y, a su vez, la oposición del sentido en el cual se desarrolla el acto, ya que la tensión de las oposiciones es la pre expresividad que resulta el cuerpo extraordinario que la escena exige; su tarea es encontrar las tendencias de su fuerza y unificarlas. De la inmovilidad nace el movimiento, así como del silencio surge la palabra; para la creación de personaje se debe trabajar sobre tres lógicas fundamentales: física, emocional y mental, donde no existe una lógica dominante sino, al contrario, se busca un equilibrio que sostiene al intérprete en el escenario (Barba, 1992).

### ■ 1.1.2.3.3 Augusto Boal/ Teatro Imagen

El actor debe actuar y presentar en vivo cuáles son sus consecuencias y sus contrapartidas ya que no se altera su función principal, lo que cambia es a quién tiene que interpretar; el método usa el cuerpo, es decir, este se puede esculpir mediante uno o varios compañeros, creando un conjunto de estatuas donde sus opiniones y sensaciones resultan evidentes. El objetivo de esta creación es la transacción de la imagen real a la ideal, el cómo se produce ese cambio, mostrando su opinión plasmada. Por ejemplo:

Una chica de Otusco compuso una imagen de la castración del líder de la rebelión campesina que hubo antes del actual gobierno revolucionario, a este campesino lo dirigieron a la plaza central del pueblo y ahí delante de todos lo castraron, ella colocó a uno de sus compañeros en el suelo,

a otro mientras hacía el gesto de la castración y por detrás otro lo agarra por la espalda. Luego, puso de un lado a una mujer arrodillada rezando y del otro, a un grupo de cinco hombres y mujeres, arrodillados y con las manos en la espalda... (Boal, 2015, p. 43)

La muchacha representaba lo terrible y pesimista que veía a su pueblo, igualmente, fue una imagen que había acontecido, pero, cuando se le pidió que creara una nueva partiendo de la forma que a ella le hubiera gustado que sea su poblado, resultó ser todo lo contrario a la representación mencionada; en esta nueva propuesta, la gente se amaba y trabajan en conjunto. Es por eso que mediante la creación de imágenes con estatuas humanas se llega a representar lentamente el pensamiento oculto, los miedos y los deseos de cada persona, sin necesidad de usar la palabra, ya que la corporalidad es una fuente de expresión que se debería explotar.

### ■ 1.1.2.3.4 Vsevolod Meyerhold –Biomecánica

La biomecánica, aunque contradecía las teorías de los "sentimientos vividos" en el Teatro: "...permite al actor dirigir su interpretación, coordinar con el espectador y sus compañeros, comprender las posibilidades ofrecidas por las interpretaciones a los movimientos expresivos" (Meyerhold, 1998, p. 200). A través de ella, comenzó a exigir la racionalidad de cada movimiento de los actores que se ocupaban en el escenario de una tarea definida. Los gestos y pliegues debían tomar un dibujo preciso y, si la forma era justa, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serían también, puesto que, se determinan por la posición del cuerpo. El intérprete debe reaccionar a las tareas que le son propuestas desde el exterior, por medio de la sensación, el desplazamiento y la palabra.

La biomecánica es el auto entrenamiento del intérprete. Meyerhold creó un método dirigido hacia los actores, donde ayudaba a entrenar su cuerpo físicamente y, a la vez, adquirir conocimiento; los modos de expresión se dieron por tres fases: la primera, la intención, la cual, era la fase intelectual de la tarea propuesta por el director, el dramaturgo o por el actor; la segunda, la realización, comprendiendo un ciclo de reflejos miméticos, es decir, los desplazamientos en el espacio y los reflejos vocales; por último, la reacción atenúa el reflejo anterior y lo prepara para un nuevo propósito, dando lugar a un nuevo ciclo de interpretación, ampliando los senderos de la exploración teatral de afuera hacia dentro.

## ■ 1.1.2.4 CORPORALIDAD

### ■ 1.1.2.4.1 Cuerpo y corporalidad

La palabra cuerpo representa unidad, siendo un claro referente de la expresión emocional, ya que se reencarnan en el mismo cuerpo; entre otros aspectos la sudoración, sequedad de la boca que lo lleva a ser algo finito, limitado. El cuerpo está sujeto a necesidades básicas y carnales que el ser humano necesita para sobrevivir, por esa razón, era visto a modo de carga y una cárcel, la envoltura corporal es, a la vez, posibilidad y prisión, ya que el alma vivía prisionera de sus deseos, quienes eran los causantes de todos sus desórdenes y problemas, lo que ha llevado a las personas a asumir su cuerpo de forma negativa y no como una fuente de satisfacción (Medina, 2006; Leterier, 2006; y Ilabaca, 2006).

En la mayoría de las tradiciones religiosas de las diferentes culturas

del mundo, el cuerpo se encontraba en tensión entre pureza e impureza, lo sagrado y profano, por lo que era necesario lavarse las manos y recitar oraciones; inclusive, al fallecer, el cuerpo debía ser lavado antes de sepultarlo, ya que se hallaba en riesgo de perder su integridad porque se supone que es imagen y semejanza de Dios. Es por eso que tal como sostiene Ponty (1997) se lo consideró un lastre para el alma, un lugar de pecado y de perdición según el credo; en lo personal, se le considera una fuente de unión hacia la vida y este es el punto de encuentro en medio de la naturaleza y la cultura. Gracias al cuerpo nos podemos expresar en el mundo sin necesidad de usar la palabra. Pero, aun así, hay teorías en las que es considerado un objeto, al cual, se le cosifica como un sistema de la realidad natural que es regido

por las leyes naturales y mecánicas; el hecho por cual era considerado el individuo como una cosa, era el hecho que tenía una masa y ocupaba un espacio, ya que era una cuestión física con contextura, con vivencias y disposiciones vivenciales.

Como el cuerpo era considerado un tema objetivo en el pasado se modelaba y se respondía de acuerdo con las necesidades de

la época; es decir, tenía que ser aceptado y contemplado por la sociedad teniendo que cumplir ciertos reglamentos de belleza. Pero no es un objeto, en él se habita y se fecunda, originándose un proceso de productividad simbólica, es una dimensión de la propia existencia, el cual, se admira al sujeto encarnado que está presente en la humanidad, situándose corporalmente en el mundo.



Ilustración 4. Memoria de octubre (Galende, 2016).

La corporalidad hace referencia a la realidad subjetiva, vivenciada o experimentada, es historia vital interna que madura hacia la diferenciación. Cada uno tiene su particular memoria individual y se limita al volumen del cuerpo, es capaz de extenderse e, incluso, tomar posesión de los objetos del lugar. Al respecto, Dusch (2008) afirma: "La corporalidad señala a alguien que posee conciencia de su propia vivacidad, de su presencia aquí y ahora, de su procedencia del pasado y de su orientación al futuro, de su anhelo, de lo indefinido a pesar de su congénita finitud" (p.20). Quiere decir que la corporeidad no se queda en un ser físico, sino que va más allá de lo finito, siendo seres que trascienden en el tiempo y el espacio a diferencia del organismo que lo habita. La fisionomía corporal cambia de acuerdo con la época y la cultura, así sus usos a lo largo de los sucesos van difiriendo y hacen posible una lectura cultural a partir del mismo en un momento histórico determinado.

Al definir la corporeidad como el conjunto de los imaginarios dinámicos que una sociedad, gracias a la acumulación de sus experiencias, en un momento histórico determinado y en una cultura concreta, atribuye al cuerpo, considerado como un objeto semiótico inserto en un mundo que lo caracteriza, lo significa y, al que, al mismo tiempo, el cuerpo, gracias a su riqueza comunicativa, también caracteriza y semiotiza (Finol, 2015, p.23).

El cuerpo es una experiencia que resulta de cada cultura y sociedad en la que se inscribe, posibilitando la reconstrucción de las bases sobre las cuales se asientan los mecanismos de interrelación cultural e ideologías. En la corporalidad del sujeto se encuentra una huella heredada de las épocas anteriores, pero, su funcionamiento es un mecanismo que se explica mediante principios mecánicos, a diferencia del alma, una mente pensante se rige por leyes lógicas que están impresas en el intelecto al momento del nacimiento.

Finol (2015) en su libro *La Corposfera* define la corporalidad desde la experiencia que genera cuatro direcciones que dinámicamente se constituyen: la sensación y percepción, significaciones, la memoria y su interpretación. De este modo, no resulta ser solo un depósito pasivo de información acumulada, sino un proceso que siempre está en condición de hacerse y rehacerse, permitiendo una mirada dinámica del fenómeno del movimiento que, a partir de su concepto, encuentra dos elementos claves:

■ **Un modo somático de atención, es decir, la posibilidad de aprender con el cuerpo, que implica formas elaboradas culturalmente, que captura y aprende de todo lo que se encuentra a su alrededor, incluyendo la presencia corporeizada de otros.**

■ **La noción de reflexividad corporizada, en donde el sujeto entendido en su totalidad, pone en acto su poder 'hacer' y, en ello, es capaz de modificar su entorno y de modificarse a sí mismo (p.35-37).**

#### ■ 1.1.2.4.2 Reflexión sobre la corporalidad

El cuerpo es el punto de encuentro entre la naturaleza y la cultura, es por eso que se debe percibir como un paisaje vivo, en el que el mundo ve a través de él y, este mismo cuerpo, abre a un sujeto al universo. La mujer es un claro ejemplo de fuente de vida, ya que, por origen, pueden dar a luz a una nueva existencia, pero, es una sustancia finita, se nace, crece, reproduce y muere; al final, la piel y los huesos se harán cenizas y desaparecerán. Ponty (1997) manifiesta la posibilidad y prisión a la vez: posibilidad, ya que a partir de las actitudes, posturas y gestualidades que se adquiere al pasar del tiempo, da forma a una imagen corporal individual y personal, la cual, define la habitualidad propia de cada uno; y, prisión, porque debido a que la envoltura física es frágil, se hiere, se rompe y la mayoría de las veces no se vuelve a recuperar, aparte de ser incubadoras de enfermedades que destruyen al organismo interna o externamente.

Ahí es cuando entra en acción la corporalidad, quien hace alusión a lo vivenciado o a la pericia acumulada a través de las épocas; es decir, un acumulador de recuerdos puros que después funcionan a manera de estímulos que se desprenden de nuestro inconsciente y, por lo general, no se es consciente de este hecho. Lo corpóreo señala la presencia aquí y ahora, de aquel que admitía su pasado y de su orientación al futuro, lo cual, ayuda a adquirir una lectura cultural. Uno de los ejemplos es la obra *La Flor de Chukirawa* de Patricio Vallejo. La actriz que representó al personaje de la madre, analizó, entrenó y adquirió una corporeidad que le identificara como

una mujer campesina mayor que espera la llegada de su hijo. Ella transforma su cuerpo, su voz, sus manos, sus pies, sus movimientos, pero, para crear la historia, hizo un estudio bibliográfico y etnográfico, que le permitió capturar la esencia de estas mujeres, llevando consigo todas las relaciones vivientes de la experiencia; sin embargo, algunas costumbres y comportamientos se van desvaneciendo debido a que la sociedad se está volviendo más automatizada, desconectándonos del ecosistema que nos rodea.

Desde este contexto, el cuerpo se convierte en un modo de expresión que está guiado por la intencionalidad corpórea, es capaz de aprender a bailar o correr; alrededor se inscribe las captaciones motrices y situaciones vividas, en la que se crea sentidos, emociones, experiencias. "El cuerpo es nuestro centro de orientación, gracias a él es que existe un cerca y lejos, un lado izquierdo y uno derecho, un arriba y abajo, un precedente y un después, una ausencia y presencia" (Villamil, 2003, p.43). Situándose en el mundo corpóreamente garantizando un aquí y ahora que, al desplazarse la tierra, se vuelve a organizar, dando un nuevo resultado que conserva la experiencia del antes y del futuro.

## ■ 1.1.2.5 CHABELONA

### ■ 1.1.2.5.1 Reseña histórica del Cantón de Santa Isabel

Su origen se remonta a la época colonial, donde los indígenas trabajaban en las minas de oro del cerro Shiri. Esta comunidad estaba bajo la gobernación del Marqués Juan de Salinas y, debido a la sobre explotación de la mina, se desplomó ocasionando la muerte de cientos de hombres indios y blancos, desaparecidos bajo toneladas de tierra. Después de estos sucesos, los pobladores decidieron trasladar su poblado a otro lugar no muy lejano de su ubicación anterior; en 1930, pasó de ser Cañaribamba a Chaguarurco. Los habitantes al llegar a este nuevo sitio mejorarían su suerte y estilo de vida, pero, las desgracias seguían a la pequeña sociedad que, al enfrentarse a todas estas desdichas, desarrollaron su carácter y su fe. Ellos, no se dieron por vencidos ante tales situaciones y, al contrario, resurgieron desde las cenizas, convirtiéndose en un pueblo pujante, hasta que sus esfuerzos proporcionaron frutos y su estado económico mejoró gracias a las exportaciones e importaciones; ya en 1945, pasó a ser cantonizada como Santa Isabel.



Ilustración SEQ Ilustración \ \*  
ARABIC 5. Montañas (Yunga,  
2019)

### ■ 1.1.2.5.2 Corporalidad de la Chabelona

Las mujeres santaisabelenses están encargadas de asegurar la reproducción de la fuerza de trabajo, no solamente criando niños sino, también, cuidándolos desde que son pequeños hasta su edad adulta y a lo largo de sus vidas; simultáneamente, el alejamiento de los hombres de sus hogares y de su tierra le agrega tareas adicionales a las madres, quienes trabajan dentro del contexto de su familia para satisfacer sus necesidades, que ni el embarazo ni la lactancia pueden interrumpir con su labor cotidiana.

Dicho estilo de vida está normalizado debido a que se criaron en este mismo ambiente, generación tras generación: las mujeres deben servir a su hogar, esa es su mentalidad, no manifiestan la necesidad de ir a la escuela, solo les corresponde aprender a cocinar y a ayudar a trabajar cuidando al ganado y en la agricultura. Pero, los hijos, al crecer deciden irse del campo; la mano de obra se reduce es por eso que algunas madres salen a vender, generalmente, los fines de semana en el Mercado Municipal de Santa Isabel, generando ingresos económicos extras. Cabe resaltar que el comercio constituye una de las actividades muy sensoriales ya que la mayoría de sus trabajos resultan ser manuales y muy laboriosos.



Ilustración SEQ Ilustración \ \* ARABIC 6. Compañeros de vida (Yunga, 2019)

La tierra en donde viven está impregnada de memorias y signos que se han transmitido por generaciones pasadas a lo largo del tiempo, lo que resultará de gran importancia como aporte al material de creación de personaje. El ambiente que se percibe en este pueblo es de melancolía, puede ser por los sucesos trágicos que tuvieron que superar para avanzar.

El lugar en el que se criaron cuando eran niños estaba lleno de sonoridades, de paisajes verdes, de ríos limpios y una estructura agrícola y ganadera sustentable; no obstante, con el pasar de los años, está perdiendo su importancia en las nuevas generaciones. A pesar de las transformaciones que han pasado en esta región, todavía habita gente que se dedica al campo; son pocos, hoy en día, pero no pierden la esperanza de que las futuras generaciones aprendan a valorar su relación con la naturaleza.

### ■ 1.1.2.5.3 Descripción de su cuerpo y corporalidad

Meyerhold (1998), por medio de la biomecánica exigía que los actores racionalizaran cada movimiento que ocupaban en el escenario. Los gestos y los pliegues del cuerpo debían tomar un dibujo preciso, pero, antes, se debía disfrutar de la gesticulación, tener conciencia de cada uno de los movimientos. Otro autor que hablaba sobre la expresividad corporal era Yoshi Oida (2005) en su obra *El actor invisible*, hace mención sobre la expresividad que el cuerpo posee, otorgando consejos que el actor puede usar al momento de interpretar un personaje, ya que cada mínimo detalle corporal corresponde

a una realidad diferente, es por eso que se debe explorar cómo funciona el cuerpo durante cada acción que se vaya a realizar, posibilitando la manera más práctica de realizarla sin perder la intención. Por tal razón, se ha tomado como fuentes algunos de los principios actorales de estos autores, para el análisis de la corporalidad de la mujer campesina, objeto de



Ilustración SEQ Ilustración \ \* ARABIC 7. Descanso (Yunga, 2019)

Mujeres de espalda ancha, por lo general, pequeñas de estatura; sus piernas suelen ser gruesas al igual que sus tobillos. Llevan su pecho hacia el frente y su cadera hacia atrás para equilibrar su peso; su mentón y mirada suelen dirigirse en diagonal hacia el piso, evitando el contacto visual directo. Caminan con pequeños pasos, pero, rápidos, algunas dispersan su peso y lo ponen en un solo pie; es decir, pasa el peso al pie izquierdo más que al derecho, es por esa razón que tienen un caminar parecido al de un pato. En las mujeres campesinas más jóvenes casi no se nota este andar

que poseen las mayores; sus tobillos se dirigen hacia dentro de los pies, al igual que el costado interno del pie. Pueden caminar direccionando la punta del pie hacia dentro como hacia afuera, lo importante es el peso que le atribuyen a cada pisada. Sus rostros mantienen una expresión de amargura, con las cejas caídas; los párpados flácidos cubriendo casi la mitad de sus ojos, las marcas de sus arrugas que se pronuncian cada vez que se ríen, sus labios delgados y decaídos, los cuales, hacen una semicircunferencia hacia abajo, sin embargo, cuando sonríen, su boca se eleva al igual que sus ojos.

Para decir algo, primero, direccionan o lo señalan con su cabeza, mientras que, el resto de su cuerpo, se encuentra casi inmóvil, solo su boca y dedos se mueven. Sus manos tienen las venas prominentes, no tienen uñas largas y, por lo general, suelen estar sucias. Tienen manos toscas, los dedos se mantienen semi-abiertos, pero, nunca dejan de mantener una tensión en ellos, tienen energía acumulada. Debido a la edad, a algunas mujeres les tiemblan las manos muy ligeramente, pero, se podía notar en su rostro la incomodidad que esto les causaba. Los brazos suelen tener un ángulo de 145° hacia el frente o de 95° cuando lo llevan hacia su espalda. Para llevar algo suelen poner la mayor tensión a la muñeca.

Otro aspecto de observación fue la vestimenta de las mujeres que trabajan en el mercado, su cromática, forma y diseño, que se basaban en colores cálidos y vivos por lo general; la mayoría de las vendedoras son ciudadanas mayores que todavía siguen usando pollera o bolsicón, que va desde su cintura hasta las rodillas, teniendo bolsillos laterales. La blusa varía según la persona, pero, generalmente, llevan una blusa con mangas de tres cuartos hasta el nivel del codo y va acompañado de un suéter de lana grueso. Algunas utilizan blusas de algodón, tienen bordados pequeños en la parte del cuello y, otros, en forma vertical y horizontal hasta el busto. Los paños, los cuales, llevan una línea de color verde o morada; su peinado es a hacerse dos trenzas que las amarran la mano; sus orejas, manos y dientes aunque, algunas, han decidido dejarles asalten. Llevan una chalina o una que la usan para cubrirse del frío o de sentarse en él; también, sirve para uso varias telas; adicionalmente,



Ilustración SEQ Ilustración \ \*  
ARABIC 8. Espera (Yunga, 2019)

sombreros que usan son de paja toquilla blanca que se divide en el medio por una simple, se divide por la mitad y proceden con algún hilo o moño que tengan a llevar "adornos" de oro por lo general, de usar estos accesorios por miedo a que pequeña cobija envuelta en su cintura amortiguar el duro pavimento al momento cargar saquillos o baldes, haciendo sus zapatos son muñeca o de cuero.

Como parte del trabajo de campo se procedió a realizar una actividad diaria de los campesinos para adquirir experiencia, racionalizando y analizando la acción de ordeñar.

Para ello, se debe optar por una posición cómoda al nivel de las ubres de la vaca, ya sea sentada o arrodillada. El peso debe dirigirse hacia el suelo y, el torso, debe inclinarse hacia adelante; las manos se deben ubicar alrededor de la ubre y empezar a presionar con los dedos índice y pulgar en la parte superior de la ubre y con los tres dedos restantes, presionar el resto de la ubre a la vez, pero, reduciendo la distancia entre la palma de la mano y los dedos, esto a causa de que la ubre es delgada. Se debe apretar y estirar la ubre para que salga la leche; al principio, no será nada fácil ya que no se está acostumbrado a este tipo de actividades, pero, con práctica y paciencia se puede dominar el arte de ordeñar. Esta actividad ayuda a desarrollar fuerza en manos, muñecas y dedos.



Ilustración SEQ Ilustración \ \* ARABIC 9.  
Ordeñando (Yunga, 2019)

#### ■ 1.1.2.5.4 Reflexión sobre su corporalidad

Son mujeres con cuerpos que poseen una gran carga histórica debido a las circunstancias y hechos en los que crecieron. Santa Isabel pasó muchos infortunios, la primera de sus desgracias fue el derrumbe de las minas del Shiri. Una de las más memorables fue la guerra que hubo entre Ecuador y Perú, donde un helicóptero sobrevoló en el pequeño poblado, ocasionando pánico y sufrimiento; al ser un pueblo joven se recuperó y progresó por sí mismo, demostrando su fe y fuerza de voluntad. Por esa razón, las mujeres evidencian en todo su cuerpo un sin fin de historias, de todo lo que han aprendido y que desean que las nuevas generaciones no lo ignoren.

Ellas fueron hijas, hermanas, tías, esposas, madres, abuelas y durante todas estas experiencias, forjaron su personalidad, su forma de vida. Sus manos están cargadas de energía y se puede notar el trabajo que han hecho; no son manos delicadas y suaves, son manos que nunca tuvieron miedo de hundirse en la tierra, convirtiéndose en un ejemplo de lucha y trabajo constante.

### ■ 1.1.2.5.5 Características de su corporalidad

- Estatura baja, con complexión robusta.
- Peso aparentemente pesado, pero, en realidad es ligero.
- Cabello largo y trenzado.
- Vestimenta tradicional (pollera, bolsicón, blusa bordada, chompas de lana y chalinas).
- Sombrero de paja toquilla.
- Piel color canela.
- Bisutería de oro (aretes, cadenas, pulseras, decorados en los dientes).

## ■ 1.2 DESARROLLO METODOLÓGICO

Dicho proyecto emplea el enfoque cualitativo a través de los métodos de investigación: el estudio bibliográfico y etnográfico. La etnografía tiene muchas herramientas de análisis, por lo que se optó por el trabajo de campo, incluyendo el diario de artista, donde se recolecta la información de todo el proceso de investigación que, posteriormente, se utilizó como material para el montaje teatral.

### ■ 1.2.1 Estudio Etnográfico

La importancia del estudio etnográfico radica en que se exploran las prácticas culturales y los significados que se adquieren a través de las experiencias, permitiendo rescatar algunos aspectos de la vida de las personas a estudiar, sin perder de vista cómo ellos entienden tales aspectos del mundo con respecto a las relaciones sociales en las que se encuentran inscritos y de las tensiones que encarnan.

El estudio etnográfico debe resaltar las singularidades de un contexto social y momento histórico preciso que aporten a la comprensión y conceptualización de lo que sucede en otros ámbitos de la cultura. Para poder realizar un estudio apropiado es necesario contar con una pregunta o problema de investigación, de esta manera se orientará la labor del etnógrafo.

En este caso la pregunta de investigación es: ¿Cómo crear un personaje teatral a partir de la reflexión sobre la corporalidad de la Chabelona? Como se mencionó anteriormente se optó por el trabajo de campo y, como investigadora, se tomó la posición de observadora participante, es decir, involucrarse directamente con las mujeres campesinas, conviviendo y compartiendo sus labores diarias. Al principio, las mujeres mayores mantenían distancia de los desconocidos que se les acercaban a hacer preguntas, pero, continuamente se abrían; en algunos casos se debía mostrar la vulnerabilidad propia para que ellas también mostrarán su lado vulnerable. Dentro del trabajo de campo se realizó e indagó en entrevistas casuales e historias de vida, las cuales, sirvieron para desarrollar la dramaturgia de la obra.

## ■ 1.2.2 Diario de artista

Se observó el comportamiento y la habitualidad de estas mujeres, tanto en su hogar como en sus labores diarias, planteándonos como incógnitas: ¿Qué es lo que les impulsaba a realizar las labores?, ¿cómo lo hacían y qué se necesitaba para hacerlo? Mediante dichas preguntas se perpetró un diario donde se escribía y dibujaba todo lo que se necesitará para reflexionar sobre la pregunta planteada, tomando en cuenta las dificultades y las tareas que se deben ejecutar o adelantar. Toda esta información se convirtió en un soporte de ideas y conceptos de creación para la realización del montaje y la dramaturgia de la obra que se presentará.

## ■ 1.3 ANÁLISIS ESTÉTICO

### ■ 1.3.1 Teoría estética

#### ■ 1.3.1.1 Estética de la recepción

La estética propuesta por Hans Robert Jauss (1921-1997), se apoya en la hermenéutica, centrándose en la comunicación y la recepción como base de toda expresión artística, siendo necesario que exista un emisor y un receptor; es decir, el ser humano se encuentra en constante relación con todo lo que lo rodea, por esta razón, la obra solo se da a partir de este sentido, de la apropiación y el intercambio, de pasivo- activo, a la vez, este proceso está conformado por el autor, obra y público.

El espectador tiene la capacidad de interpretar la obra que representa o realiza el autor. Al ver un montaje escénico, a pesar de tener un concepto propio que solo los autores conocen, el público tiene la capacidad de interpretarlo, ya sea en base a sus emociones o su estado de ánimo al momento de observar; por lo tanto, las obras se encuentran en constante cambio, ya que ninguna interpretación se parece a la otra, cada uno tiene su manera de observar y analizar lo que ocurre a su alrededor.

Por esa razón, es importante que exista alguien para interpretar lo que un autor hace, por ejemplo, una obra de teatro, pues el autor, busca transmitir un mensaje, pero, si no hay nadie quien lo reciba este no se podría consolidar.

#### ■ 1.3.1.2 Convivio Teatral

Dubatti (2015) considera al convivio teatral como una reunión de artistas, técnicos y espectadores en una zona territorial, ya sea en el teatro, un bar, el parque, un lugar que permita la comunicación entre ellos, tan solo usando sus palabras o sus cuerpos. Se asumió como uno de los objetos primordiales para la obra Ojitos de Luna, para crear una relacionalidad entre el personaje y el público, donde se puedan intercambiar experiencias.

El teatro es como la vida, no puede ser apresado en estructuras ni estar enlatado, lo que sí puede reproducirse son registros filmicos, transmisiones por internet, es decir, la información sobre el acontecimiento más no el suceso en

sí. La peripecia teatral está en el convivio, por esta razón, no se puede hacer en televisión, ni en cine o radio, ya que no hay una interacción directa entre actor- espectador, autor-público (Dubatti, 2015).

propio que solo los autores conocen, el público tiene la capacidad de interpretarlo, ya sea en base a sus emociones o su estado de ánimo al momento de observar; por lo tanto, las obras se encuentran en constante cambio, ya que ninguna interpretación se parece a la otra, cada uno tiene su manera de observar y analizar lo que ocurre a su alrededor.

Por esa razón, es importante que exista alguien para interpretar lo que un autor hace, por ejemplo, una obra de teatro, pues el autor, busca transmitir un mensaje, pero, si no hay nadie quien lo reciba este no se podría consolidar.

## ■ 1.3.2 ESTÉTICAS TEATRALES

### ■ 1.3.2.1 Realismo social

El realismo social se define como una conexión con el pasado y lo que le separa de él. Exige una representación verdadera, históricamente concreta de la realidad tomada en su desarrollo revolucionario al momento de un suceso, respetando con fidelidad, su contexto.

El realismo socialista es el método fundamental de la Literatura y de la crítica literaria soviética. Exige del artista una interpretación verdadera y concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Y tiene por objetivo el colaborar a la transformación ideológica de los trabajadores educándolos en el espíritu del socialismo (Terz, 1960, p.75).

El realismo social permite al artista distinguir las fuerzas motrices de la vida social, el papel decisivo de las masas populares dentro de una sociedad regida por el capitalismo, pero, uno de los problemas más comunes es seleccionar lo que se considere esencial, de cuanto expresa la tendencia del desarrollo guiados por medio de esquemas, más no reproduce los aspectos importantes de la vida que, por medio de imágenes, es capaz de evocar algo en concreto y de experimentar una viva impresión; esta parte permite al actor hacer resplandecer la realidad. Por dicha razón, en el montaje teatral se aborda la realidad social de una madre campesina del cantón de Santa Isabel.

A través de una investigación etnográfica se recolectaron y se analizaron los datos obtenidos por medio de la convivencia y experiencia, para poder evocar en escena un contexto realista de su diario vivir.

### ■ 1.3.2.2 Teatro Físico

El uso del comportamiento corporal, como lenguaje, se encuentra estrechamente ligado a la evolución humana, pues, su fin residía en la necesidad de comunicación del hombre primitivo. En la actualidad, gracias a la ciencia epigenética se ha revelado que las experiencias corporales pueden marcar el material genético, las cuales, se transmiten a generaciones futuras y, el cuerpo, por medio de sus movimientos, gestualidades y ritmo, es la prueba de dichas marcas hereditarias, ya que como se ha mencionado anteriormente, se convierte en el transportador y expositor que exterioriza nuestra procedencia.

Por esa razón, el teatro físico es una fusión de lo antiguo y lo nuevo, que se encuentra entre lo racional y lo emocional, combinandolas para expresarlas en escena, lo cual, permite que la relación entre los actores y el público sea íntima y sorprendente, ya que por medio de sus actuaciones, basadas en el movimiento y la palabra, generan imágenes que provocan un gran impacto emocional.

El teatro físico es la suma de otras formas de arte que buscan incorporar la creatividad y la presencia en el escenario, transformando los movimientos cotidianos en extra-

cotidianos, siendo necesario que el actor o intérprete, adquiera conocimiento de su cuerpo a lo largo de su trabajo; es decir, teniendo una conciencia corporal. Bogart (2017) creadora de la compañía SITI decía que: "gran parte de los movimientos de un actor en escena consiste en andar y sentarse, eso significaba, explorar múltiples maneras de hacerlo, porque si no el cuerpo tiende a abandonarse en la comodidad, una cotidianidad inexpresiva" (p. 7). El teatro se centra en trabajar en el tiempo y espacio dramático, que incluye la forma corporal, la repetición, tiempo, gesto entre otros; por eso, se considera como una disciplina artística que se transforma continuamente de acuerdo a los cambios de las dinámicas sociales y con las circunstancias de cada persona.

De igual manera, otros autores como Meyerhold (1998) se centraron en la biomecánica del cuerpo, para que el actor encontrará un bosquejo físico de su personaje. Por su parte, Eugenio Barba (2012) trabajó las acciones físicas para que fueran reales, aunque no necesariamente realistas, debido a que los movimientos son una amplia exposición del lenguaje físico que, desde la expresión cotidiana hasta la simbólica, puede comunicar la especificidad de cada cultura a su universalidad.

### ■ 1.3.2.3 Teatro simbólico

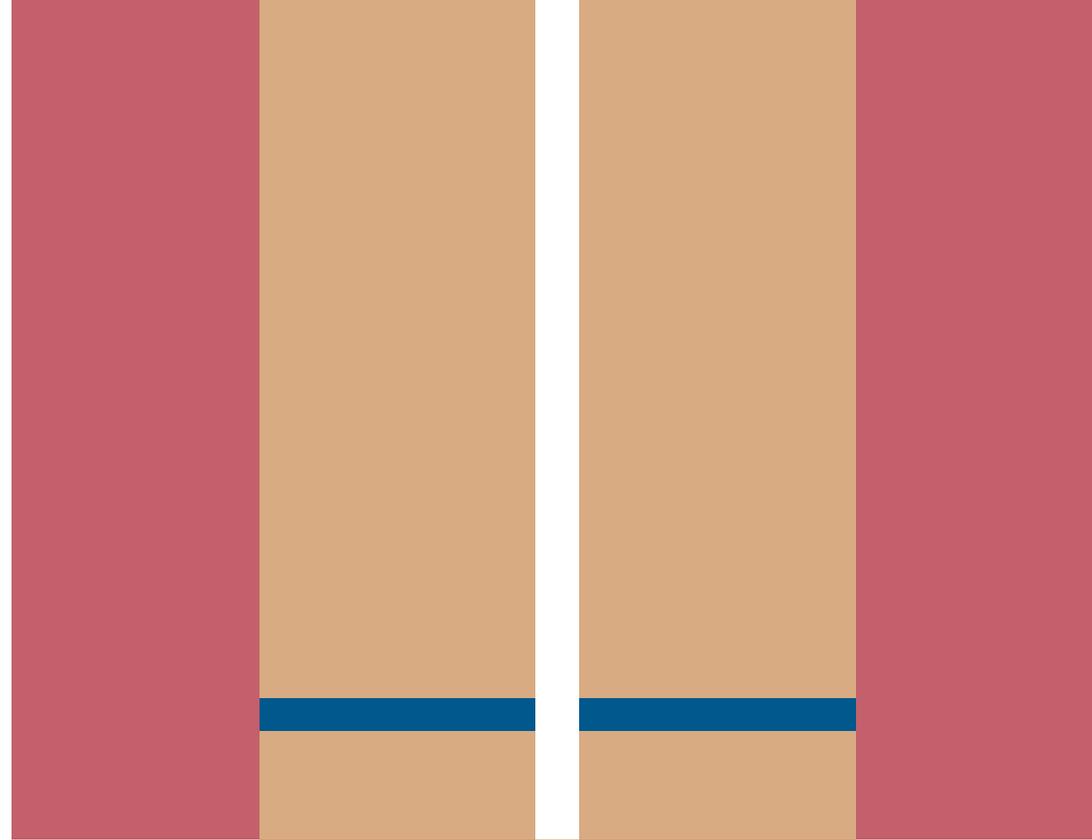
Tras estudiar los diferentes autores del simbolismo se llegó a la conclusión de que es un condensador de múltiples significaciones que propone un mundo autónomo sin lógica frente a lo conocido, el cual, busca la subjetividad, lo emocional y lo poético, alejándose de la realidad percibida y evidente, recurriendo a la sinestesia, figura retórica que consiste en mezclar las sensaciones y sentidos diferentes que deja al descubierto las formas más escondidas del ser humano, explorando ambientes oníricos, anteponiendo la flexibilidad del relato mítico de la leyenda, antes que la rigidez de la historia real y documentada.

El teatro simbólico proponía la descentralización del teatro realista u objetivista, despojándose de todas sus trabas tecnológicas y escénicas, sustituyéndolas por la espiritualidad que debía provenir del texto y la interpretación que buscaba provocar una respuesta inconsciente más que intelectual y, así, retratar los aspectos no racionales del personaje y de las imágenes que se muestran en escena.

Se hace uso de diferentes tipos de simbología como, por ejemplo: los naturales que extraen representaciones pictóricas de la naturaleza para expresar su estado exterior que, por lo general, están cargados de una atmósfera de melancolía, depresión y muerte; los míticos, buscaban figuras mitológicas que pudiesen despertar imágenes o sensaciones ocultas en la psiquis; y, aquel que combinan lo concreto y lo abstracto, el cual, está emparentado con las sensaciones físicas que se quieren evocar, con los estados sinestésicos que se podrían producir.

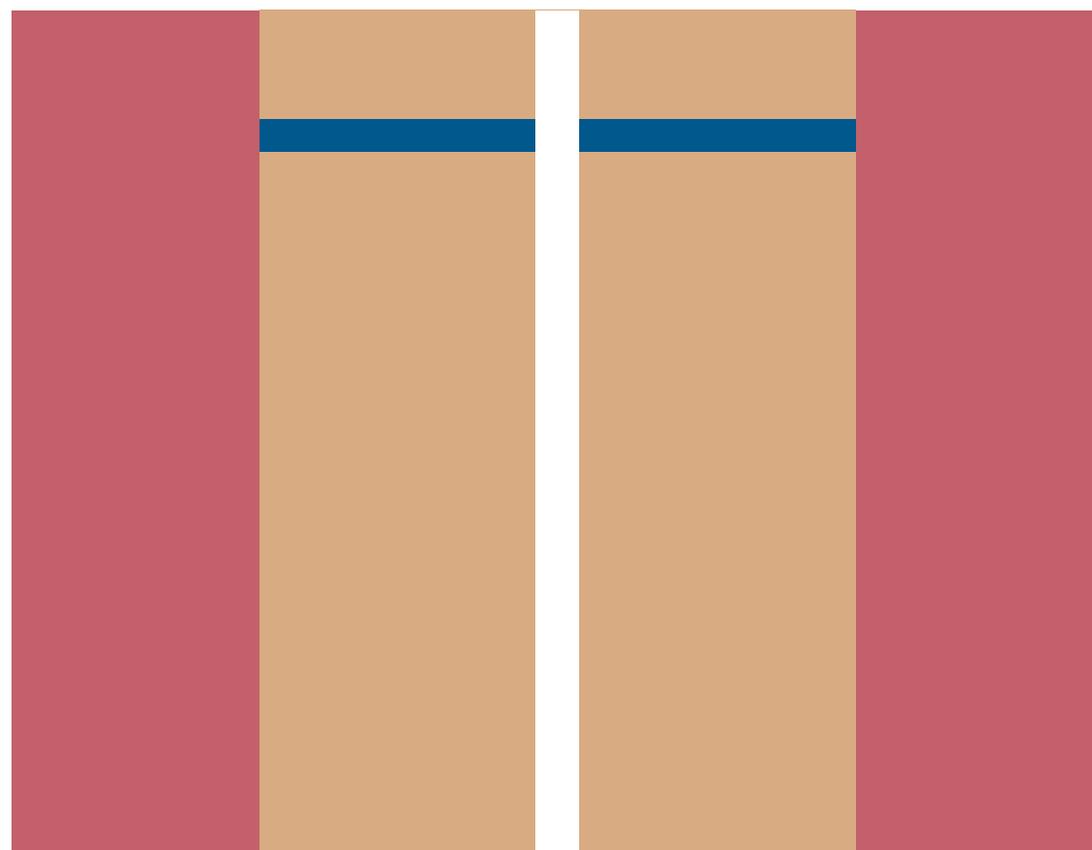
En el montaje de la obra Ojitos de Luna se hace uso del simbolismo, ya que varias acciones realizadas en escena son actividades realistas combinadas con acciones simbólicas y poéticas, con lo que se busca estimular la imaginación del espectador, haciendo uso de los diferentes lenguajes escénicos como la música, la danza y la iluminación, presentándose de manera contrastada.





# CAPITULO 2

## CREACIÓN ARTÍSTICA



# CREACIÓN ARTÍSTICA

En el presente capítulo se realizará un repaso del procedimiento de creación y montaje de la obra de teatro *Ojitos de luna*, con los datos obtenidos de la investigación bibliográfica y el trabajo de campo que se realizó con el fin de responder la pregunta de investigación planteada sobre la corporalidad.

## ■ 2.1 ORIGEN

El montaje está inspirado en una persona muy importante para mí, mi madre, quien es originaria de Santa Isabel; ella, con sus anécdotas y cuentos sobre su niñez, infundió gran curiosidad por conocer sus orígenes y su gente. Con esta motivación se abordó, en el montaje, temas sobre la maternidad, la fertilidad y la soledad, a través de la indagación y reflexión de su corporalidad. Al igual que las obras mencionadas en los referentes estéticos, tienen en común la relacionalidad de las mujeres con la naturaleza y el hecho de ser personajes campesinos que guardan memorias de los antepasados; sin embargo, está también su transformación corporal para encarnar a cada uno de los personajes. Ya anteriormente se dio un acercamiento a los significados de cuerpo y corporalidad, por lo que se continúa el proceso de creación con los datos y experiencias obtenidas del estudio de campo.

## ■ 2.2 OBSERVACIÓN

Para el desarrollo de la investigación, lo primero que se realizó es la investigación bibliográfica sobre tópicos relacionados con el tema propuesto y la indagación de obras teatrales llevadas a escena sobre la mujer campesina; a continuación, se llevó a cabo la investigación etnográfica en el cantón Santa Isabel. El primer inconveniente que se presentó fue la falta de colaboración de las mujeres campesinas que trabajaban en el mercado, debido a que consideraron que una persona ajena quería investigar sobre su experiencia de vida, aunque, dicha situación fue comprensible. Dado que en el primer intento de acercamiento fue fallido, se buscaron otras maneras de acercarse a las mujeres campesinas, así que se establecieron fuentes de contacto cercanas y conocidas para realizar el estudio etnográfico. Dos familias aceptaron



Ilustración SEQ Ilustración \\* ARABIC  
10. Sembrando (Zabala, 2014).

colaborar y permitieron que estuviera presente en sus rutinas diarias. En la primera entrevista llevada a cabo, la entrevistada se sentía tímida y cohibida al responder las preguntas, llevándola a sentirse incómoda, por lo que se procedió a realizar

entrevistas más casuales; es decir, a través de conversaciones fortuitas entre el entrevistador y el entrevistado.

El estudio etnográfico se realizó hasta la primera semana de marzo de 2019 por un lapso de tres meses. Los ensayos para la creación escénica se iniciaron la primera semana de febrero conjuntamente con la directora de escena. Para la creación dramaturgica se consideraron los trabajos personales ya realizados con anterioridad y la experiencia e historia de vida de las mujeres campesinas de Santa Isabel.

## ■ 2.3 ENTRENAMIENTO PERSONAL

El lugar para los ensayos se montó en la sala de mi departamento, tres días a la semana. Hasta iniciar ensayos con la directora se decidió entrenar individualmente, para mejorar la resistencia física.

PLAN DE ENTRENAMIENTO	
30 tiempos	Elevaciones de rodilla
20 tiempos	Salto lateral
50 tiempos	Squats
1 minuto	Tablón
40 tiempos	Toque al talón
50 tiempos	Saltos sin cuerda
20 tiempos	Parada de cabeza
10 tiempos	Parada de manos
40 tiempos	Donkey kick
40 tiempos	Abdominales
30 minutos	Correr
10 minutos	Estiramientos de brazos y piernas
30 segundos	Estiramiento de cobra

Tabla 1: Entrenamiento



Ilustración SEQ Ilustración \\* ARABIC 11. Entrenamiento (Zabala, 2014).

Los ejercicios mencionados sirvieron para mejorar la capacidad del cuerpo para el momento de improvisación y experimentación. El entrenamiento se realizó de forma individual, durante un mes hasta la llegada de la directora.

## ■ 2.4 IMPROVISACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN

A base de las anécdotas e historias que se adquirieron durante el trabajo de campo se procedió a experimentar con los principios tomados del teatro imagen de Augusto Boal (2015) y de la biomecánica de Meyerhold (1998). A partir de imágenes surgieron ideas para la realización del montaje.

Durante los primeros ensayos se ubicó el cuerpo en medio del espacio y se le dio una forma para representar, es decir, cómo se vería una mujer campesina mientras cocina, vende en el mercado o cómo ella recolectaba las verduras de sus huertas; poco a poco se fue dando desplazamientos a las imágenes, introduciendo la biomecánica, donde se comenzó a concientizar la realización de cada acción, limpiando los movimientos para después usarlos para la historia de la obra.

También se experimentó a base de los consejos y recomendaciones que se encuentran en el libro de Yoshi Oida (2005) El actor invisible, donde hace mención a la repetición de los movimientos para hacer conciencia de dónde inicia y dónde termina la acción. Este principio se utilizó en las acciones de sentarse, pararse y caminar y logró establecerse como premisa la imagen de la madre campesina, llegando a obtener esbozos del futuro personaje.

## ■ 2.5 MONTAJE DE LA OBRA

### ■ 2.5.1 Análisis de la obra

#### ■ 2.5.1.1 Guion Teatral

La dramaturgia se escribió a base de poemas o frases que se presentaban durante el proceso, aparte de las historias de las mujeres campesinas y textos que se han encontrado en los cuentos y leyendas de Santa Isabel; también se aplicaron como guía los referentes estéticos como La Venadita de Juana Guarderas (1999) y La flor de Chuquiragua de Patricio Vallejo (2007), que ayudaron a crear acciones simbólicas para el montaje.

La dramaturgia gira en torno a los recuerdos y emociones de una madre en la espera de la llegada de su único hijo, convirtiéndolo en un texto tragicómico que se divide en ocho escenas, abordando los temas sensibles del realismo social campesino con sentido del humor, para no caer en lo dramático.

#### ■ 2.5.1.2 Dirección Teatral

En la dirección las imágenes creadas a través del cuerpo fueron de gran importancia, ya que, en un inicio, se trabajó por medio de improvisaciones y secuencias generadas por los textos escritos a medida que se avanzaba con la estructura de la obra. Después, se procedió a trabajar en pulir los detalles corporales del personaje en conjunto con la interpretación actoral para generar matices mediante el proceso de la obra Ojitos de Luna.

Lo que se busca mostrar en escena es la dificultad que tuvo ella para tener un hijo y de cómo lo amó y añoró, pero, como las mujeres de campo son mujeres fuertes de carácter, no suelen demostrar sus emociones directamente, al menos, no las de afecto, pero, cuando no están presentes sus hijos o esposos, se expresan con amabilidad y cariño hacia ellos.



Ilustración SEQ Ilustración \\* ARABIC 12. Ensayo (Maldonado, 2019).

Terminada la fase de improvisación y experimentación se procedió a crear la estructura de la obra, dividida por escenas, tomando como premisas las imágenes creadas anteriormente; de estas se desarrollaron los movimientos convirtiéndose en acciones. Las acciones presentes en el montaje son realistas ya que se tomaron actividades cotidianas de la Chabelona y la historia del origen de Santa Isabel.

Actoralmente se hace uso del teatro imagen de Augusto Boal (2015), la biomecánica de Meyerhold (1998) para el entrenamiento corporal y para las primeras improvisaciones del montaje y, a medida que se avanzaba con la obra, se tomó como referente el trabajo de Wilson Pico (1985), donde se busca transformar las acciones cotidianas en una danza, tomando a los movimientos fluidos y precisos, dando, así, ritmo al montaje.

Para la creación del personaje se tomó como referente los testimonios de la señora Carmelina Yáñez, de 63 años, casada durante 45 años; todos sus hijos están en el extranjero. En el montaje, el personaje tiene 65 años y solo pudo tener un hijo, el cual, se marchó de casa para hacer su propia vida.



Ilustración 13. Ensayo (Maldonado, 2019)

La primera escena narra cómo fue la caída del Shiri, el primer asentamiento de este pueblo; la secuencia de movimientos se creó a partir del texto escrito en un ensayo monográfico de dicho cantón, hecho por el profesor Sergio Valverde (1960); así que, el primer diálogo es adquirido de este libro, adaptándolo al lenguaje de las mujeres de campo. Durante el montaje se puso énfasis en el trabajo de la interpretación corporal del personaje, ensayando y puliendo detalles como el movimiento de los pies, de la boca, los dedos, las expresiones que el personaje pone ante diferentes situaciones, el peso de su cuerpo, su mirada y cómo ejecuta sus actividades.

Estos colores son los que representan el carácter y deseos del personaje de Doña Amelia y de la partera Mama Sofía. A continuación, se presenta los vestuarios de los personajes:



Ilustración 14. Bocetos de vestuario (Yunga, 2019).

Después de analizar las opciones se decidió combinar los colores de la vestimenta diaria de las mujeres campesinas del cantón de Santa Isabel, omitiendo detalles de bordado y flores en la parte inferior de la falda, al igual que los colores fuertes brillosos. En su defecto, se optó por una cromática más sutil de tonos pasteles y tierra, como se evidencia en el siguiente gráfico:

- Rosa nostalgia, el cual, expresa feminidad, y dulzura. Peso aparentemente pesado, pero, en realidad es ligero.
- Azul oscuro, representa idealismo, libertad, tolerancia y tranquilidad.
- Café, significa resistencia, defensa, confianza, pero, a la vez, también tiene un aire de tristeza y satisfacción.
- Blanco: sinceridad, humildad, honestidad, siempre buscan el bienestar de los demás, poseen un carácter servicial.
- Verde: se relaciona con lo natural que simboliza la vida, la fertilidad y la buena salud. (dientes).



Estos colores son los que representan el carácter y deseos del personaje de Doña Amelia y de la partera Mama Sofía. A continuación, se presenta los vestuarios de los personajes:



Ilustración 15. Vestuario Final (Yunga, 2019).

#### ■ 2.5.1.4 Escenografía/ atrezzo

Los objetos a utilizar en escena son realistas, pero, en ciertas escenas adquieren un significado simbólico para el personaje, los que ayudan al actor a delimitar el espacio escénico. Los elementos a emplearse son aquellos de uso cotidiano de las campesinas, a los cuales, se les da una utilidad y actividad en escena. La cromática es la misma que la del vestuario teatral, de esa forma se mantiene una misma línea estilística.



Ilustración 15. Vestuario Final (Yunga, 2019).

### ■ 2.5.1.5 Maquillaje

El maquillaje se usa para desgastar y aparentar una edad avanzada siendo parte de las características del personaje. Los colores a utilizar se centran en el blanco y café, que sirven para marcar las líneas de expresión del personaje y para iluminar ciertas partes del rostro del actor.

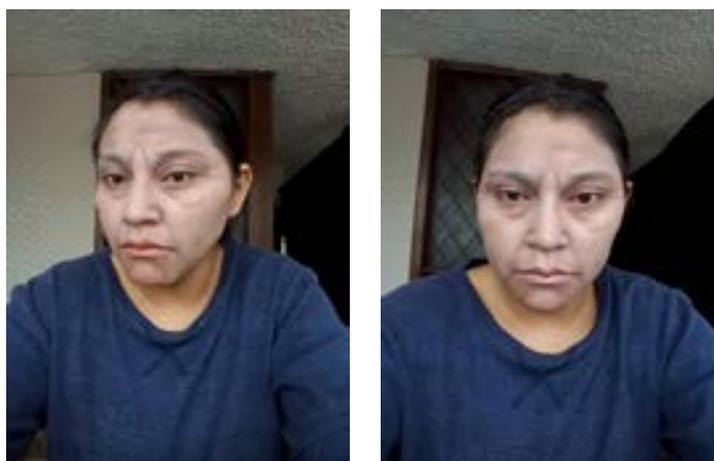


Ilustración SEQ Ilustración \\* ARABIC 12. Maquillaje del personaje (Yunga, 2019).

La musicalización interpreta ritmos andinos y tonos de pasillo, con san Juanito y pasacalles; parte de las melodías a utilizar son adaptaciones musicales para la obra. En esta parte se trabajó con el músico, Jhonatan Pizarro, quien se encargó de adaptarlas y grabarlas tomando en cuenta las instrucciones que se le dio, concretando el diseño de cuatro canciones de la obra.

También, se gestionó el permiso del grupo musical De Raíz para usar su canción La Despedida, que es importante para la parte de la representación simbólica del aborto del personaje en escena, la cual, aporta tonos alegres, pero, nostálgicos a la vez. En otra escena del montaje también se usó el pasillo No me dejes partir de Olimpo Cárdenas (1991), siendo la única melodía con letra.

### ■ 2.5.1.6 Música

La musicalización interpreta ritmos andinos y tonos de pasillo, con san Juanito y pasacalles; parte de las melodías a utilizar son adaptaciones musicales para la obra. En esta parte se trabajó con el músico, Jhonatan Pizarro, quien se encargó de adaptarlas y grabarlas tomando en cuenta las instrucciones que se le dio, concretando el diseño de cuatro canciones de la obra.

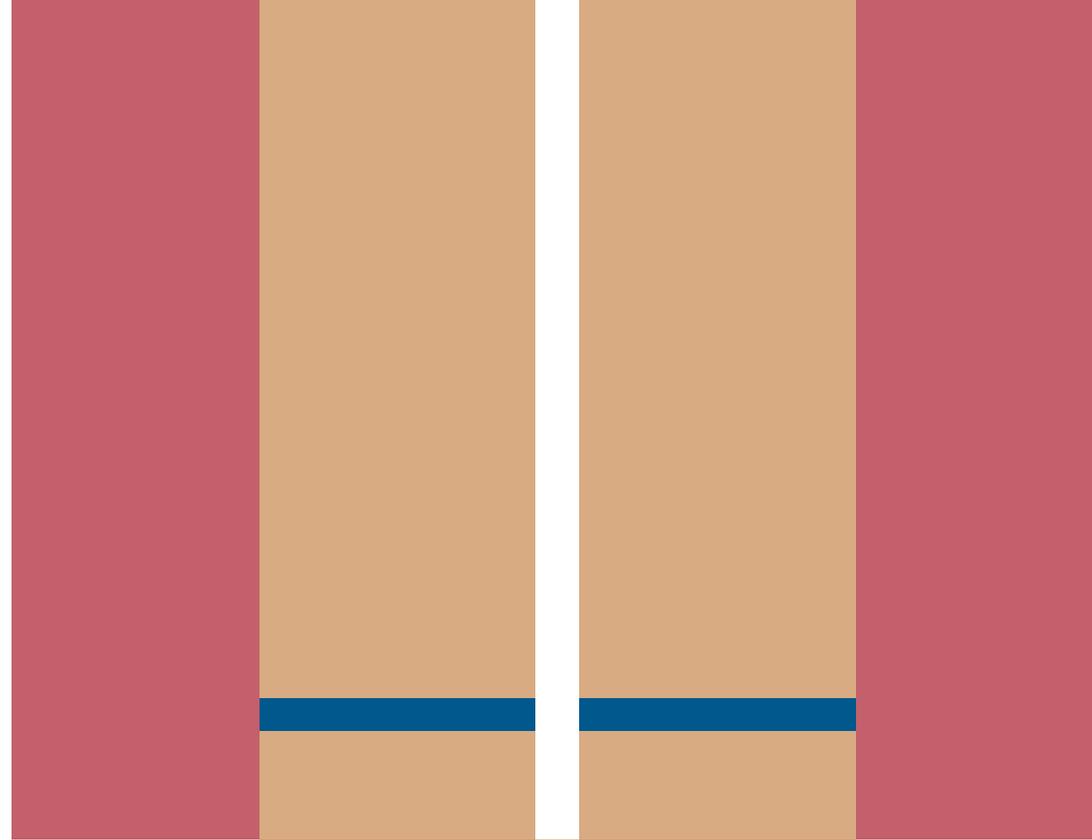
También, se gestionó el permiso del grupo musical De Raíz para usar su canción La Despedida, que es importante para la parte de la representación simbólica del aborto del personaje en escena, la cual, aporta tonos alegres, pero, nostálgicos a la vez. En otra escena del montaje también se usó el pasillo No me dejes partir de Olimpo Cárdenas (1991), siendo la única melodía con letra.

### ■ 2.5.1.7 Iluminación

La iluminación genera un aporte narrativo para la obra, ya que ayuda a diferenciar los cambios de espacio y ambientes en los que se encuentra el personaje. Se hace uso de luces elipsoidales, pannel, par led y barndoor.

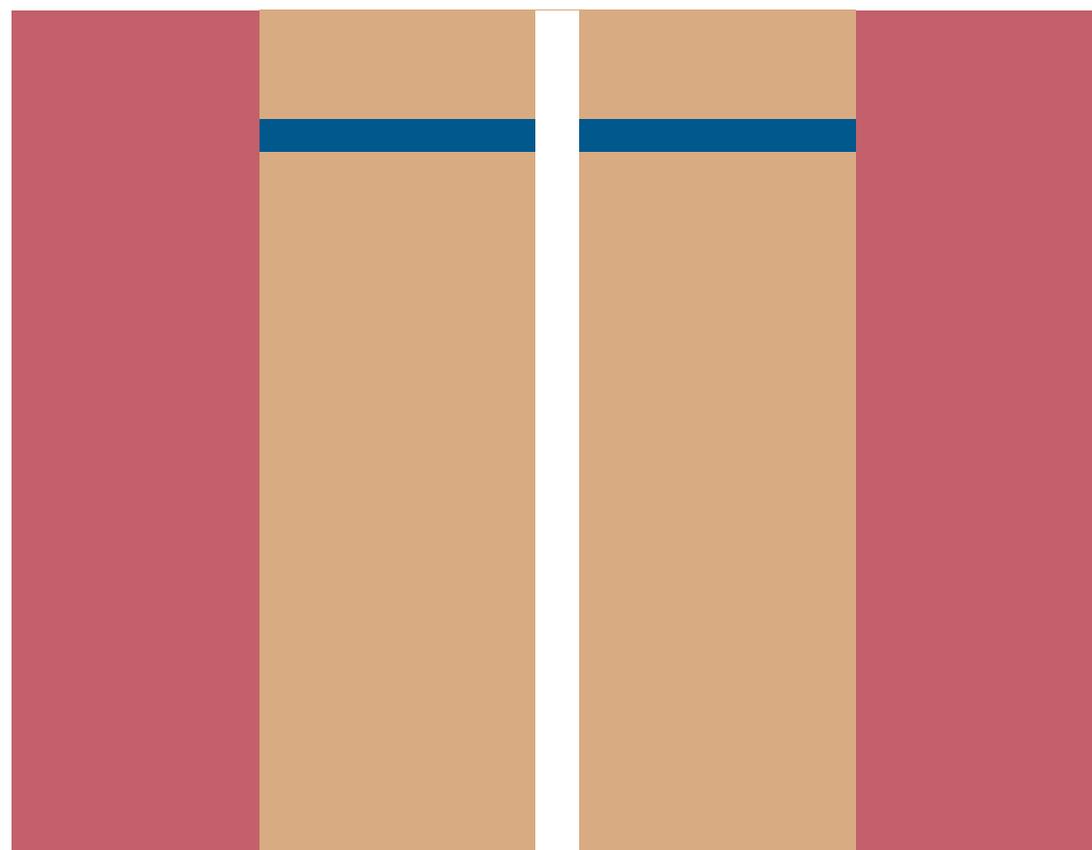
Cada uno de los cambios que se realizan en escena tiene un significado, es de igual forma con las tonalidades de las luces, en los momentos de los recuerdos de Doña Amelia. Las luces llevarán tonos cálidos como el celeste o el rosa suave, proyectando dulzura, suavidad y ternura, que contrastará con el carácter del personaje; en los momentos más tristes se hace uso de tonos grises degradados, ocultando brevemente el rostro del personaje.





# CAPITULO 3

## Producción



# Producción

En este capítulo se detallan las etapas de pre-producción, producción y post-producción que se llevaron a cabo durante toda la elaboración de la presente investigación que aborda la corporalidad de la Chabelona, utilizando los medios de exploración como la bibliográfica, la etnográfica, los apuntes e ideas plasmadas en el diario de artista y el método de acción-creación, dando como resultado la obra de teatro Ojitos de Luna.

## ■ 3.1 PRE-PRODUCCIÓN

En esta primera etapa se describe lo necesario para asegurar y determinar las condiciones recomendables para la elaboración y ejecución del proyecto propuesto.

### ■ 3.1.1 Origen de la investigación

El origen de la investigación se da por la necesidad personal de presentar, en escena, un personaje teatral que trabaje desde su corporeidad representando a la mujer campesina. Desde esta intencionalidad, se toma como referente etnográfico y antropológico a las mujeres del cantón de Santa Isabel, ¿por qué las mujeres de Santa Isabel?, debido a que el lugar de nacimiento de mi madre es dicho lugar, viviendo ahí toda su niñez y parte de su adolescencia. Ella me contaba una variedad de historias y de la cantidad de trabajo que tenían que realizar a diario; como eran personas de campo, trabajaban en su mayoría en la agricultura y la ganadería. De ese interés parte mi curiosidad por ver el estilo de vida y corporalidad de dichas mujeres.

### ■ 3.1.2 Localización de referentes estéticos

Como se mencionó anteriormente, el montaje escénico está inspirado en la obra la Flor de Chuquiragua, la venadita de Juana Guarderas, entre otras; de cada una se tomó bases e imágenes específicas para llevarla a escena, como el uso de la corporalidad, de la antropología de la obra, de sus historias y significados, los cuales, se quieren llegar a transmitir hacia el público.

Para eso, es necesario poseer una dramaturgia ya sea escrita o de acciones que sirva como base de creación de la obra de teatro, pero, primero, es necesario un estudio bibliográfico y etnográfico. Los textos se encuentran en proceso de escritura, ya que serán el resultado de la recolección de información, textos y escritos ya realizados anteriormente por mi persona.

## ■ 3.1.3 MÉTODO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

### ■ 3.1.3.1 Estudio bibliográfico y etnográfico

Con lo primero que se tiene pensado iniciar es con el estudio bibliográfico y etnográfico. En el primer mes de 2019 se realizará una investigación bibliográfica con la búsqueda de información ya escrita o documentada relacionada con el tema de la corporalidad, creación de personaje y sobre las mujeres andinas campesinas hasta profundizar y comprender lo propuesto.

El estudio etnográfico se iniciará la tercera semana del mes de enero hasta la primera semana de marzo, en Santa Isabel, en el Mercado Central. Lo primero que se procurará realizar es observar cómo trabajaban en el mercado las mujeres y, poco a poco, encontrar similitudes entre las mujeres campesinas que no posean las mujeres que viven en la ciudad. El trabajo de campo se realizará, en general, los fines de semana y los días entre semana que sean posibles.

### ■ 3.1.3.2 Entrevistas

Las entrevistas se llevarán a cabo con las mujeres que deseen participar en dicha investigación. La edad aproximada de las entrevistadas será de entre 40 a 60 años, ya que el personaje tendría más o menos por esa edad.

### ■ 3.1.3.3 Libro de artista

Este método es propio e individual de la creación creativa. Durante el proceso de exploración y montaje se irá archivando cada mínimo detalle que sea relevante para la historia, al igual que se irán diseñando y anotando las sugerencias que se vayan dando durante su transcurso. El libro de artista estará presente en todo el proceso de investigación y creación hasta presentar el montaje. A continuación, se presentarán imágenes del libro de artista, donde evidencia el estudio y la experiencia adquirida:

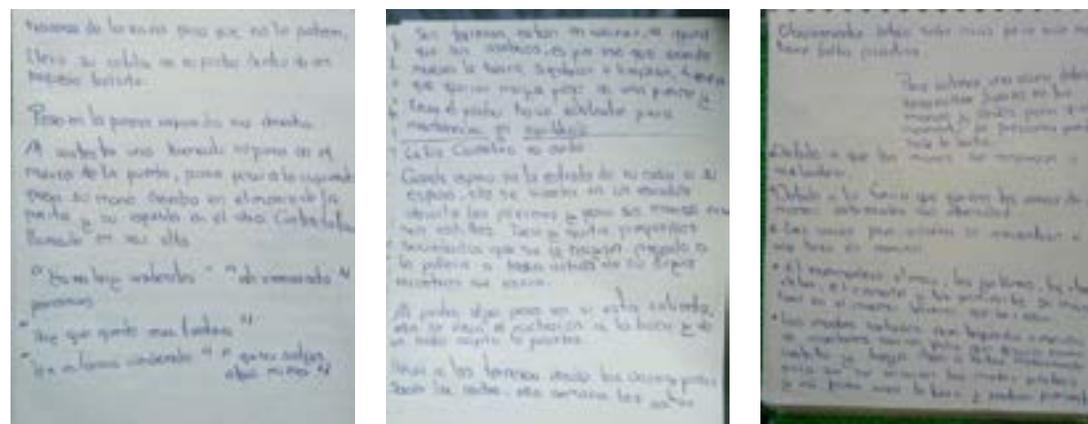


Ilustración 18. Diario de campo (Yunga, 2019).

### ■ 3.1.4 GESTIÓN DE RECURSOS

La gestión de recursos es un aspecto importante para poder llevar a cabo la puesta en escena, siendo necesario contratar el recurso humano y tecnológico por lo que se están programando reuniones con el posible equipo de trabajo.

Económicamente se cuenta con la mitad del autofinanciamiento y, para obtener la otra mitad, se generarán eventos de recaudación; dentro de esta opción se contará con la organización de una rifa y se buscarán auspiciantes para lograr financiamiento para el montaje.

### ■ 3.1.5 RECURSOS HUMANOS

Es la gestión y la administración del capital humano del proyecto, con el fin de incrementar la productividad de la obra de teatro. A continuación, un aproximado de los costos que se llevarán a cabo durante la puesta en escena, tanto en talento humano como en el tecnológico.

RECURSOS HUMANOS		
FUNCIÓN	COSTO	A CARGO DE
Directora	450\$	Lorena Barreto
Actor	350\$	Gabriela Yunga
Músico	200\$	Jhonatan Pizarro
Vestuarista	150\$	Lorena Barreto
Escenógrafo	150\$	Gabriela Yunga
Productor	150\$	Jhonatan Pizarro
<b>TOTAL</b>	<b>1450\$</b>	

Fuente: La autora  
Elaborado por: Yunga (2019)

Tabla 2. Recursos Humanos

### ■ 3.1 CRONOGRAMA

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

ACTIVIDADES	ENERO		FEBRERO			MARZO			ABRIL			MAYO			MÉTODOS																					
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14		15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31				
Revisión																																				
Definición de objetivos																																				
Revisión de datos																																				
Definición de objetivos																																				
Revisión de datos																																				
Definición de objetivos																																				
Revisión de datos																																				
Definición de objetivos																																				
Revisión de datos																																				
Definición de objetivos																																				
Revisión de datos																																				
Definición de objetivos																																				
Revisión de datos																																				

Fuente: La autora  
Elaborado por: Yunga (2019)

Tabla SEQ Tabla \\* ARABIC  
3. Cronograma

### ■ 3.2 PRODUCCIÓN

La base de esta investigación es el estudio etnográfico, dentro del cual abordó el trabajo de campo; inició en el mes de febrero hasta finales de abril. Anteriormente, se tenía planeado finalizar hasta marzo, pero, se tomó la decisión de continuar hasta abril. El lugar de estudio para la investigación es Santa Isabel, centrándonos en una de sus parroquias, San Pedro. Lo primero por hacer aquí fue permanecer en la casa de dos familias que aceptaron colaborar con mi investigación, la familia Yáñez y la familia Yunga; con ellos conviví y trabajé a su lado por varios días, adaptándome y aprendiendo de su vida diaria. Por el momento, se procuró ir los fines de semana a pasar el día con ellas en el mercado mientras venden sus verduras; se dice los fines de semana, debido a que solo salen a vender los domingos y, de vez en cuando, los sábados ya que poseen un puesto propio para vender en el mercado; así que venden en las entradas y salidas del mercado, cerrando una calle para que todos aquellos que quieran vender sus productos, hagan uso.

Durante estos meses se visitó distintos lugares de Santa Isabel buscando información sobre su historia y cuentos que narran de su pasado, encontrando una pequeña biblioteca donde se ha podido recaudar información relevante para la investigación. La ayuda de la bibliotecaria fue fundamental, pues, colaboró contando anécdotas sobre el lugar, por lo que se definió el tema de la obra que incluye la maternidad, fertilidad y la soledad; aspectos que se abordan en el montaje.

### ■ 3.2.1 Lugar y horarios de ensayo

Los ensayos comenzaron la segunda semana del mes de marzo, trabajando en un lugar propio ubicado en la Avenida Roberto Crespo y Miguel Moreno, tres días a la semana por tres horas cada día. A medida que se avanzaba con los ensayos se encontraron ciertos inconvenientes por lo que los días de ensayo se cambiaron en ciertas semanas, pero, se llegó a un acuerdo en conjunto con la directora, definiendo completamente el horario.

ESPACIO DÍAS HORARIO		
Propio	Lunes	9:00 a.m. – 12:00 p.m.
Propio	Miércoles	9:00 a.m. – 12:00 p.m.
Propio	Jueves	9:00 a.m. – 12:00 p.m.

Fuente: La autora  
Elaborado por: Yunga (2019)

Tabla 4. Horario de ensayos

### ■ 3.2.2 Ensayos

La creación del producto escénico se realizó en tres meses desde marzo a mayo, dividiéndose en tres etapas durante el proceso de montaje.

La primera etapa se dio paso al acondicionamiento físico de la actriz, para mejorar flexibilidad y resistencia; este entrenamiento se realizó en el mes de enero y febrero. En conjunto se realizó el trabajo de campo en Santa Isabel, que se dio inicio en la segunda semana de febrero hasta la segunda semana de abril.

La segunda etapa, en cambio, se trabajó a base de la experimentación e improvisación para la creación de la dramaturgia de la obra, dando como resultado dos escenas escritas y la definición del tema a abordar en el montaje, durando aproximadamente dos semanas.

La tercera etapa y última, fue la puesta en escena ya con el personaje de la obra, su historia de vida y el conflicto que aborda en el montaje, dando como resultado la estructura de la obra, bocetos del vestuario y escenografía de la obra; en sí, la puesta en escena no consta de escenografía, pero, sí de objetos que se transforman en cada escena.

### ■ 3.2.3 Equipo de trabajo definido

En el mes de mayo se definió a todo el equipo de trabajo, incluyendo los presupuestos definitivos.

EQUIPO DE TRABAJO		
Directora	Lorena Barreto	450\$
Actriz	Gabriela Yunga	300\$
Músico	Jhonatan Pizarro	200\$
Vestuarista	Lorena Barreto y Gabriela Yunga	100\$
Escenógrafo/ Objetos	Lorena Barreto y Gabriela Yunga	190\$
Producción	Jhonatan Pizarro	200\$
Audiovisuales	Cristian Maldonado	100\$
Diseñador gráfico	Guido Arguello	170\$
Iluminación	Juanito Álvarez	250\$
Total de costos directos	1.910 \$	
Costos indirectos	879 \$	
Total de costos indirectos	2.839 \$	

Fuente: La autora  
Elaborado por: Yunga (2019)

Tabla 5. Equipo de trabajo

### ■ 3.2.4 Soporte creativo

#### Dirección

La directora se unió al montaje el mes marzo, ya estableciendo horarios para trabajar en la puesta en escena, estos se lograron cumplir en su mayoría; otros, en cambio, por distintas situaciones se suspendieron; el trabajo de ensayo en conjunto con la directora se llevó a cabo por escenas durante el proceso de creación, resultando ser una manera efectiva de trabajo, ya que se trabajó con disciplina y entrenamiento.

#### Actuación

Durante la creación del texto y escenas de la obra se ha trabajado de manera técnica, es decir, primero se montó la estructura y, después, se trabajó en las emociones y en el trabajo actoral y vocal para la construcción del personaje, de este modo, se ha ido dando vida a Doña Amelia y a mamá Sofía.

### ■ 3.2.5 Soportes técnicos

#### Objetos

Los objetos fueron los primeros en integrarse al trabajo escénico, ya que con ellos se experimentó en primer lugar, dando como resultado la definición en escenas. A continuación, se enumera las cosas que usan en el montaje:

- 1 banquito de madera
- 1 taza de acero
- 2 ollas pequeñas
- 1 radio antigua
- 2 manteles pequeños
- 4 canastas de dudu
- Choclo, arvejas, hojas secas de choclo
- 1 caja de fósforos

#### Vestuario

Al principio, se trabajó con un vestuario tentativo durante dos meses, usando ropas que ya se tenían y a base de las imágenes y videos que se recolectaron; se realizó un diseño y se mandó a confeccionar la falda a finales del mes de abril, siendo entregada tres días después de entregarle la tela a la costurera; la blusa y la chompa se compraron, al igual que las telas y cobijas. El lunes 06 de mayo de 2019 se empezó a trabajar con el vestuario completo.

- 1 chompa de color café claro con detalles delicados
- 1 camisa blanca
- 2 polleras
- 1 chalina
- 1 cobija pequeña
- 4 canastas de dudu
- 3 telas de diferentes tamaños

#### Música

El miércoles 08 de mayo de 2019 se tuvo una reunión con el músico, definiendo por completo los tipos de tonos que se quieren usar para el montaje en cada escena; la música de la obra es, en parte, una adaptación propia, ya que se contrató a un músico para que adaptara la música, pero, debido a la falta de tiempo, solo se logró hacer la mitad, sustituyendo la otra parte con canciones ya existentes, por lo que se contactó a través de las redes sociales con el dueño de la canción Despedida del grupo musical De Raíz, solicitando permiso para poder usarla en la presentación del montaje. No está por demás decir que es en su mayoría, la música es instrumental, siendo solo una canción con letra.

### Iluminación

El 25 de marzo de 2019 fue la reunión con el técnico de iluminación Juan Álvarez, en la sala Alfonso Carrasco, donde se procedió a realizar un repaso de la obra completa, para estructurar las luces para el montaje, donde se hará uso de luces cenitales, ambientales y elipsoidales.

### Registro audiovisual

El jueves 09 de mayo de 2019 fue la reunión, por primera vez, con el fotógrafo, Cristian Maldonado, en la sala de ensayo. Durante los repasos se tomaron fotos para registro y evidencias; estas fueron las primeras imágenes de la obra tomadas profesionalmente, ya que anteriormente se tomaba fotos por medio del celular.

### Diseño gráfico

El miércoles 08 de mayo de 2019 fue la reunión con el diseñador gráfico, Guido Arguello, para conversar sobre el diseño del afiche. Por medio de las ideas se optó por esbozo ilustrado, llevándose a una fecha límite para la entrega, al igual que la diagramación de la tesis.

## ■ 3.3 POST- PRODUCCIÓN

Para culminar el presente proyecto, en este subcapítulo se abordará la post-producción con el fin de introducir la obra dentro del mercado cultural, ya que su tema de estudio es un grupo cultural dentro de la provincia del Azuay. La intención es difundirla entre el público específico que son las madres de familia. Se espera un mínimo de 50 presentaciones dentro del Ecuador y un máximo de 100 tanto dentro, como fuera del país, hasta recuperar la inversión hecha.

### ■ 3.3.1 Plan de circulación

Con el fin de recuperar, en su mayoría, la inversión hecha en la obra, se pretende presentarla en diferentes lugares del Ecuador, pero, primero, se iniciará en la misma ciudad para dar a conocer el estilo y tema de la obra con la que se trabaja.

Mes	Festival/ espacio	Lugar	Contacto	Estado
Julio	Centro cultural- al la Guarida	Cuenca	Andrés Zam- brano	Por definir
Agosto	Break	Cuenca	Pablo Espino- za	Por definir
Septiembre	Parque cen- tral de Santa Isabel	Santa Isabel	Por definir	Por definir

Fuente: La autora  
Elaborado por: Yunga (2019)

Tabla 6. Plan de difusión

### 3.3.2 Tipo de evento y descripción del espacio

Ojitos de luna es una obra cultural dentro de las artes escénicas que tiene como objetivo llegar a tantos espectadores como sea posible; su tiempo de duración es aproximadamente 40 minutos. El espacio requerido para dicho montaje es un espacio de 4 m de largo, 4 m de ancho y 3 m de alto. La obra está montada tanto para lugares convencionales como no convencionales.

### 3.3.3 Implementación técnica

Responsable	Cargo	Función
Gabriela Yunga	Actriz	Interpretación de la obra
Lorena Barreto	Directora	Montaje de la obra
Juan Álvarez	Técnico de iluminación	Luces para la puesta en escena
Jhonatan Pizarro	Técnico de sonido	Adaptación de la música de la obra

Fuente: La autora  
Elaborado por: Yunga (2019)

### Tecnología

En el aspecto tecnológico, se necesita un reproductor de audio en conjunto con una consola de sonido que se pueda usar para reproducir la música de la obra.

### Iluminación

La iluminación es importante ya que ayudará a la acentuación de diferentes ambientes y lugares dentro del montaje, que sirven igual para diferenciar a los personajes en escena.



Tabla SEQ Tabla \\* ARABIC 8. Plano de luces de la obra

## ■ 3.3.4 PLAN DE DIFUSIÓN

### Briefing Publicitario

#### ■ 1. Antecedentes

La idea, principalmente, se dio a causa de la imagen materna que se posee personalmente, intrigándome su manera de moverse, de culminar sus actividades entre otras cosas, por lo que se tomó la decisión de investigar sobre su corporalidad y su historia. Para tener una base de indagación se trabajará desde las mujeres campesinas del cantón de Santa Isabel, lugar de origen de mi madre.

#### ■ 2. Descripción de la obra

La obra se llevará a cabo con una sola actriz en escena, que representa dos personajes: una madre de 65 años y una partera. El vestuario estará basado en las prendas de uso diario de las Chabelonas, al igual que los objetos de uso cotidiano en un mercado o en la casa de estas mujeres. La obra se adaptará a lugares abiertos y cerrados, pero, de preferencia, se optará por los lugares cerrados. La obra abarca el tema de la maternidad y la fertilidad de la mujer campesina.

#### ■ 3. Escenario estratégico

La obra estará basada desde la corporalidad de sus personajes, es decir, está relacionada con el teatro gestual, pero, dicha obra incluirá texto, abordando la temática cultural y social de las mujeres campesinas que viven en el cantón de Santa Isabel.

Fortalezas	Oportunidades	Debilidades	Amenazas
Su público principal son las madres e hijos.	Es una obra que investiga y pone en escena a la mujer como madre.	Una obra que aborda la temática campesina.	Caer en el típico cliché de mujer campesina.
Teatro físico que incluye el realismo social.	Se puede presentar en distintos lugares del Ecuador ya que la escenografía es trasladable.	El público se limita a mujeres que son madres de familia	La trama puede volverse muy dramática si no se aborda con cuidado los textos.
Habla sobre la maternidad y la fertilidad de la mujer.	Aborda una temática social universal que puede ser interpretada de misma manera en todo el mundo.	La obra habla sobre la historia del origen y las tragedias de Santa Isabel.	Las mujeres de hoy en día ya no quieren ser madres. La maternidad no es su prioridad.

Tabla 9. FODA

#### ■ 4. Problema/Objetivo

El objetivo principal de la investigación es crear un personaje teatral a partir de la reflexión sobre la corporalidad de la Chabelona.

Hasta ahora, las obras de teatro observadas, han hecho un estudio bibliográfico y antropológico de la mujer campesina, por lo se ha tomado la decisión de indagar más sobre la corporalidad de estas mujeres, por medio de un estudio etnográfico y experiencia vivencial.

El principal problema que se presentaría es el de no ser una actriz reconocida, que la obra no tenga mayor acogida o que la temática que aborda no sea agradable para las mujeres en la actualidad.

#### ■ 5. El espectador / target

El público al que se quiere llegar sería a las madres de familia que trabajen en el campo o en la agricultura para su hogar y para mantener a su familia económicamente. Aquellas mujeres que tienen a sus hijos lejos de casa y quienes esperan con ansias su regreso y, a la vez, a los hijos, para que recapaciten y valoren más a sus madres ya que ellas no son eternas.

#### ■ 6. Insight / idea creativa / concepto a comunicar

La obra estará basada desde la corporalidad de sus personajes, es decir, está relacionada con el teatro gestual, pero, dicha obra incluirá texto, abordando la temática cultural y social de las mujeres campesinas que viven en el cantón de Santa Isabel.

#### ■ 7. Frase de aclaración/slogan

“Aquí te estaré esperando”

“Vuelve prontito a mi”

#### ■ 8. Posicionamiento

La mayoría de la población azuaya es campesina y son padres o madres de familia, por lo que se posiciona en lo principal. Se busca lograr que los espectadores sientan una identificación o conexión con el personaje de la obra, dejando de lado que sea una mujer de campo, dando prioridad a la familia y a la maternidad.

#### ■ 9. La promesa y la razón

Ojitos de Luna es una obra que abarca el realismo social de la mujer campesina y su estudio corporal, haciendo uso del teatro físico, pero, a la vez, habla de un tema común entre las mujeres, que es la maternidad; ya sea que estén a favor o en contra, es un tema naturalmente biológico: la fertilidad, así como, la soledad.

Una obra que expresa por medio de acciones y emociones el amor y la necesidad de una madre de mantener a un hijo a su lado y el dolor por dejar marcharse a su pequeño retoño convertido en todo un adulto.

## ■ 10. Evidencias (otras campañas similares)



Ilustración 19. La flor de Chukirawa (Baltazar, 2007).

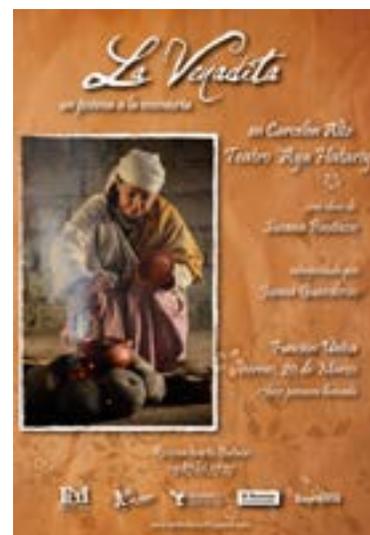


Ilustración 20. XXVI Temporada de Teatro: La Venadita (Harariy, 2015).

Las dos son obras de teatro ecuatorianas que han tenido una gran acogida por parte de los espectadores, ya que abordan el tema de los recuerdos, la naturaleza y lo más importante de la familia; dichas obras se han llegado a presentar a nivel nacional e internacional.

## ■ 11. Tono de la comunicación

Sugerencia de atmósfera: íntima, familiar.

## ■ 12. Piezas a desarrollar

- Afiches
- Videos promocionales de la obra
- Volantes
- Fotografías
- Entradas y abonos para la obra

## ■ 13. Medios a utilizar

Los medios más eficientes para alcanzar al target serían: la radio, prensa, internet, televisión, redes sociales, entrevistas, videos en directo.

### ■ 15. Período de duración de la campaña

La campaña publicitaria empezará desde el mes de junio de 2019 con el lanzamiento del afiche en redes sociales, dispersándose por toda la ciudad de Cuenca.

En la primera semana de junio de 2019 se presentará la sinopsis de la obra en distintos medios de comunicación como la radio, tv, redes sociales.

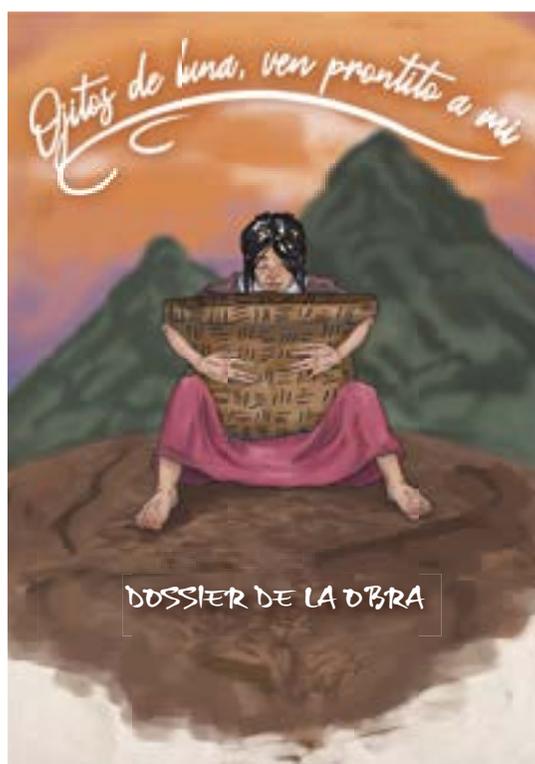
La segunda semana se lanzará un video corto sobre la obra de teatro, incluyendo el detrás de cámaras. En esta misma semana, se publicarán fotos referentes de las mujeres campesinas del cantón de Santa Isabel para la creación del personaje de la obra. También se realizará una rifa a favor de la recaudación de fondos para el montaje de la obra.

En la tercera semana y cuarta semana, se sortearán entradas para la obra, al igual que algunos productos (fotos y llaveros). También, se presentará un video promocional de las obras de tesis de todos a través de redes sociales y de distintos medios de comunicación (si mis compañeros aceptan la propuesta).

### ■ 3.3.6 AFICHE



## ■ 3.3.7 DOSSIER



### DOSSIER DE LA OBRA

#### Sinopsis

Doña Amelia una mujer campesina de tierras abúyays, espera la llegada de su hijo, mientras tanto empieza a involucrase en sus recuerdos, contando sus aventuras y desventuras a lo largo de sus años como esposa y madre.

#### Ficha Artística

**Dirección:** Lic. Lorena Barreto  
**Actuación:** Gabriela Yunga  
**Dramaturgia:** Gabriela Yunga / Lorena Barreto  
**Objetos y vestuario:** Gabriela Yunga / Lorena Barreto  
**Producción:** Jhonatan Pizarro  
**Diseño de Iluminación:** Juan Álvarez  
**Diseño gráfico e ilustración:** Guido Argüello

#### Obra

**Duración:** 40 minutos  
**Género:** tragicomedia  
**Estilo:** teatro físico y simbólico  
**Clasificación:** público mayor de 16 años

#### Ficha Técnica

Ojitos de Luna esta diseñada para presentarse en espacios convencionales como no convencionales, además de ser una obra unipersonal.

Los requerimientos para espacios convencionales sería:

##### Espacio escénico

- Cámara negra de fondo
- 4 m de largo; 4 m de ancho y 3 m de altura

##### Iluminación

- 7 Elipsoidales
- 5 Parmel
- 4 Par led
- 8 Barndoor

##### Sonido

- Reproductor de audio
- Consola
- Laptop/computadora
- Cajas amplificadoras

Para espacios no convencionales sería solo necesario el sonido y las medidas del espacio escénico, un camerino o espacio escénico

#### Síntesis Artística

##### Lic. Lorena Barreto (Cuenca-Ecuador)



Actriz y tómbora. Comienza su vida teatral en el colegio, desde el 2005 pasando a formar parte del grupo de teatro experimental Barrojo. Funda en el 2011 junto a Mauricio Pazmiño y David Yamagua el grupo TEATRO PNL, con el cual empieza una investigación sobre el mundo del show, la manipulación de mitos y el teatro físico. Creando obras como la película, Mi planta y yo, Vagabundos, La última función, Rigoberto y Ausencias, montajes en los que indaga en una dramaturgia de grupos que logre llegar al espectador y convertirse.

##### Gabriela Yunga

Directora teatral y actriz, nació en Morona Santiago Guabala en 1996, debido a sus estudios se radica en la ciudad de Cuenca en el año 2014 e ingresa en la Escuela de Arte Teatral en la Universidad del Azuay. En el ámbito laboral se ha desempeñado como tómbora de teatro en la casa Chuguanchamba, La casa de las posadas y en el Centro de Acción Comunitaria Inicuatoven (CAI), además de trabajar como actriz en el Colectivo Muzumofa con la obra "Elipé y su señora mariposa", la obra "Así que pasen Chacra años" dirigida por Jaime Carro, y el montaje "El Público" dirigida por Andrés Zambrano, en el ámbito de dirección trabajó con el actor y licenciado Pamela Pizarro en su obra "El Último Anillo".



Lorena Barreto  
 Gabriela Yunga - Instagram

# CONCLUSIONES

La interpretación se puede construir a partir de los detalles de las acciones físicas o gestos, ya que los detalles corporales se reproducen exactamente de la misma manera, una y otra vez, a diferencia de las emociones que en cada presentación cambian. Para que funcione, el actor debe basarse en la realidad humana, adoptando formas naturales y precisas. La corporalidad es memoria que el cuerpo posee de una sucesión de hechos y significados construidos a lo largo del tiempo por generaciones pasadas y, las cuales, pueden ser objeto de interpretación.

# RECOMENDACIONES

Para aquellos que deseen abordar un personaje teatral desde la corporalidad se le recomienda no preguntarse en cómo construirlo, sino saber lo que no tienen que hacer y lo que los obstaculiza. Para componer un papel a partir de dicha propuesta, el actor se debe tomar su tiempo para explorar distintas posibilidades físicas, adquiriendo una conciencia corporal, siendo concretos y veraces con lo que sienten. Este proceso no se aprende de un momento a otro, se necesita años de entrenamiento, pero, con solo poseer la intención de aprender sobre las corporalidades que nos trascienden, se inculca la curiosidad por conocer y conocernos.

## Bibliografía

- Alsina, C. M. (2017). De Stanislavski a Brecht: Las acciones físicas. Buenos Aires- Argentina/ Los Ángeles-USA: Argus-a.
- Barba, E. (2012). Obras escogidas volumen IV. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Boal, A. (2015). Teatro del Oprimido. Buenos Aires-Argentina: Interzona.
- Ceballos, E. (1992). Principios de dirección escénica. México: Gacela, S.A.
- Diario El Tiempo. (11 de 11 de 2016). Monólogo la escoba con Juana Estrella. Obtenido de <https://www.eltiempo.com.ec/noticias/novedades/1/monologo-la-escoba-con-juana-estrella>
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 44-45.
- Eines, J. (2005). Hacer actuar- Stanislavski contra Stasberg. España: Gesida.
- Ferrandis, D. (2017). En Módulo de Teatro Físico-Máster de Teatro Aplicado U.V (págs. 7-9).
- Finol, J. E. (2015). La Corposfera. Ediciones Ciespal .
- Finol, J. E. (2016). Tu cuerpo es el mensaje/ la corposfera: cuerpo, ausencia y significación. Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, 13.
- Hermida, C. (28 de 01 de 2017). Juana Estrella Aguilar. Obtenido de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/1/juana-estrella-aguilar>
- Lecoq, J. (1997). El cuerpo poético-una pedagogía de la creación teatral. España: Alba editorial.
- Meyerhold, V. (1998). Teoría Teatral. España: Fundamentos.
- Montenegro, M., Ornstein, C., & Tapia, P. (2006). Cuerpo y corporalidad desde el vivenciar femenino. Scielo, 165-168.
- Montenegro, M., Ornstein, C., & Tapia, P. (02 de 12 de 2006). Scielo. Obtenido de Cuerpo y corporeidad desde el vivenciar femenino: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1726-569X2006000200004](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1726-569X2006000200004)
- Oida, Y. (2005). El actor invisible. México: Ediciones El Milagro.
- Richards, T. (2005). Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. España: Alba editorial, S.L.V.
- Sanmartín, P. (30 de agosto de 2017). Scribd. Obtenido de Ponencia cuerpo, corporeidad, corporeidad, cosposfera: <https://es.scribd.com/document/357609853/Ponencia-Cuerpo-Corporalidad-Corporeidad-Corposfera>
- Soruco, X. (2002). Teatro Popular en Bolivia. La afirmación de la identidad chola a través de la metáfora de la hija pródiga. Lima, Peru: IEP, Instituto de Estudios Peruanos.
- Stanislavski, K. (1970). Manual del actor. Diana.
- Suñen, N. C. (11 de noviembre de 2015). Scielo. Obtenido de Corporalidad y memoria en el paisaje cotidiano: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-70172015000100004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172015000100004)
- Terz, A. (1960). En El proceso continúa. ¿Qué es el realismo socialista? (págs. 79-80). Buenos Aires, Argentina: Editorial SUR, S.R.L.

## Referencia de ilustraciones

Ilustración 1. Zabala, R. (2014). La Venadita. Recuperado de <https://lodijeron.word->

press.com/2014/03/19/invitacion-al-teatro-%C2%93la-venadita%C2%94-una-leccion-de-vida/

Ilustración 2. Sandoval, L. (2018). La flor de Chukirawa. Recuperado de <http://www.artezblai.com/artezblai/la-memoria-tema-principal-del-7%C2%BA-festival-santiago-off.html>

Ilustración 3. Guamba, J. (2008). Teatro en homenaje a universidad. Recuperado de <https://www.eluniverso.com/2008/06/09/0001/262/BC782B6E-3FA44ADAA529425F13BB0C12.html>

Ilustración 4. Galende, F. (2016). Memoria de octubre. Recuperado de <https://www.eldesconcerto.cl/2016/06/19/memorias-de-octubre-6-performance-y-biomecanica/>

Ilustración 5. Yunga, G. (2019). Montañas.

Ilustración 6. Yunga, G. (2019). Compañeros de vida.

Ilustración 7. Yunga, G. (2019). Descanso.

Ilustración 8. Yunga, G. (2019). Espera.

Ilustración 9. Yunga, G. (2019). Ordeñando.

Ilustración 10. Yunga, G. (2019). Sembrando.

Ilustración 11. Yunga, G. (2019). Entrenamiento.

Ilustración 12. Maldonado, C. (2019). Ensayo

Ilustración 13. Maldonado, C. (2019). Ensayo

Ilustración 14. Yunga, G. (2019). Bocetos de vestuario

Ilustración 15. Yunga, G. (2019). Vestuario Final

Ilustración 16. Yunga, G. (2019). Objetos de la obra

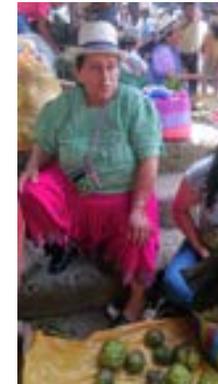
Ilustración 17. Yunga, G. (2019). Maquillaje del personaje

Ilustración 18. Yunga, G. (2019). Diario de campo

Ilustración 19. Baltazar, S. (2007). La flor de Chukirawa. Recuperado de <http://independenciacultural.cl/la-flor-de-la-chukirawa/>

Ilustración 20. Harariy, A. (2015). XXVI Temporada de Teatro: La Venadita. Recuperado de <https://teatroayahatariy.org/2015/03/15/xxvi-temporada-de-teatro-la-venadita/>

## ■ ANEXOS







UNIVERSIDAD  
DEL AZUAY



**Katherine Gabriela Yunga Yunga**  
**Cuenca – Ecuador**  
**2019**