UNIVERSIDAD DEL AZUAY

FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTE

ESCUELA DE ARTE TEATRAL

EL USO DE LA ÓPERA BARROCA PARA LA CREACIÓN DE UNA OBRA TEATRAL POSTMODERNA

TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DE TÍTULO DE:

LICENCIADA EN ARTE TEATRAL

AUTORA: GABRIELA ALEJANDRA MÉNDEZ FÁREZ

DIRECTOR: JAIME GARRIDO CHAUVIN

CUENCA, ECUADOR - 2021

DEDICATORIA

A todas las y los artistas del pasado y el presente que hoy siguen motivando e inspirando mi trabajo.

A la infinidad de posibilidades del arte y de la vida.

A mí.

AGRADECIMIENTO

A Yolanda Fárez, guía y mejor amiga, a Diego Ortega, amigo y director, a David Zoerning, pianista y compañero, a Vanesa Regalado, amiga y maestra.

A todos los y las que formaron parte de este proyecto.

A aquellas fuerzas invisibles que guían el camino.

A mí.

EL USO DE LA ÓPERA BARROCA PARA LA CREACIÓN DE UNA OBRA TEATRAL POSTMODERNA

RESUMEN

Este proyecto artístico e investigativo propone la creación de una obra teatral postmoderna y liminal que utilice como base creativa los elementos más importantes de la ópera barroca. Con el fin de ampliar y enriquecer la experiencia estética y teatral del público. Para ello, se analizan diversas fuentes bibliográficas, archivos musicales, operísticos y líricos del periodo barroco.

Y, se estudian varios archivos sobre la postmodernidad, su teatro y el arte liminal. Para así, profundizar en los diversos recursos del teatro posmoderno, que permite combinar distintos lenguajes y géneros artísticos, como lo son la ópera y el teatro. Así como, traer a la actualidad algunas formas o estilos del pasado, como el barroco.

Palabras clave: arte liminal, música, artes escénicas, experimentación, posibilidades expresivas.

THE USE OF BAROQUE OPERA FOR THE CREATION OF A POSTMODERN PLAY

ABSTRACT

This artistic and investigative project proposes the creation of a postmodern and liminal play that uses the most important elements of baroque opera as a creative base to expand and enrich the aesthetic and theatrical experience of the public. For this, various bibliographic sources, musical, operatic and lyrical archives of the Baroque period are analyzed. And, several archives on postmodernity, its theater and liminal art, were studied.

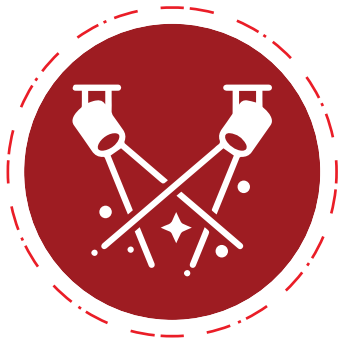
In order to do so, various resources of postmodern theater were analyzed. This allowed the combination of different languages and artistic genres, such as opera and theater. The study also brought to the present some forms or styles of the past, such as the baroque.

Keywords: liminal art, music, performing arts, experimentation, expressive possibilities.

CONTENIDO

CAPÍTULO I
DE LO BARROCO Y LO POSMODERNO A LA ÓPERA, EL TEATRO Y LALIMINALIDAD

Lo barroco 10
El desarrollo de la música y la ópera barroca en europa 12
Elementos y estructuras básicas de la ópera barroca 16
La ópera barroca y su actual relevancia creativa 19
Lo postmoderno 20
El teatro postmoderno 22
El teatro postmoderno y sU relación con la ópera barroca el arte liminal, la respuesta a las posibilidades creativas y artísticas infinitas del teatro postmoderno 28



CAPÍTULO II
MONTAJE Y CREACIÓN DE LA OBRA DISECCIÓN

Creación y escritura 31
Dramatúrgica de la obra 31
Explorar las posibilidades expresivas y performáticas del cuerpo y de la voz 35
Entrenamiento corporal y acondicionamiento físico y performativo 36
Entrenamiento vocal y musical 40
Creación de personajes 44
Espacio escénicoy escenografía 46
Vestuario 49
Maquillaje 51
Objetos escénicos y utilería 52
Iluminación 54
Ambiente sonoro 56

CONTENIDO

CAPÍTULO III
PRODUCCIÓN

Tabla de socios estratégicos 59
Análisis de socios estratégicos 64
Preproducción y postproducción 64
Briefing publicitario 65
Dossier 96
Plan de comunicación 97
Estrategias para la difusión del espectáculo y plan de marketing y publicidad 99
Costos y financiamiento del plan de comunicación y medios 101
Cronograma y calendario de todo el proyecto 102
Costos y financiamiento de todo el proyecto 108
Evaluación del proyecto 110
Afiche de la obra 111

CONCLUSIONES **112**

BIBLIOGRAFÍA **113**

ANEXOS 116

Link del Protocolo aprobado del proyecto 116
Guion de la obra 116
Guion del fragmento y adaptación unipersonal de la obra 116
Link al video de la obra 116
Imágenes de ensayos escénicos y musicales 116

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación surge de la necesidad de experimentar y sobrepasar los límites artísticos teatrales, musicales y escénicos, aventurándose a lo desconocido y a lo inexacto, para así engrandecer la experiencia estética del espectador. A través, de la creación y el montaje de una obra multidisciplinaria y heterogénea que genere un intercambio de conocimientos y tradiciones, entre dos géneros artísticos, mucho más cercanos de lo que aparentan, el teatro postmoderno y la ópera barroca.

Bajo estas premisas esta investigación se enfoca en el estudio de lo barroco, lo postmoderno y lo liminal.
Comprendiendo todas estas entidades artísticas independientemente para después diluir los límites y enriquecer la experiencia teatral, por medio de los elementos y las cualidades más representativas de la ópera barroca, una de las artes más especializada a la hora de impactar y despertar las pasiones del público.

La motivación artística para el desarrollo de este proyecto es el deseo mismo de crear libremente y de permitir que la diversidad de los lenguajes artísticos se enriquezcan unos de los otros.

Así también, como el de traspasar la opulencia, pasión, magnificencia y poder expresivo de la música barroca a la libertad creativa e infinita de la escena teatral postmoderna.

Para ello, esta investigación utiliza una metodología principalmente bibliográfica, acompañada también de la experimentación, la práctica, la prueba y el error.
Pues, el objetivo de esta investigación no es el perfeccionamiento de ninguna técnica o estilo teatral.

Sino el aporte al desarrollo del teatro postmoderno y el arte liminal a través de la utilización de los elementos expresivos de la ópera barroca y el teatro realizando la puesta en escena de una obra artística. Esto se evidencia en el desarrollo de esta tesis. Donde en el primer capítulo de contextualización se realiza una amplia investigación del periodo barroco y su relevancia artística. Además, de una profundización en el desarrollo de la música y el nacimiento de la ópera barroca como género artístico.

Al mismo tiempo, se establecen los elementos básicos más importantes de este género y su importancia creativa actual.

En una segunda parte de este capítulo, se indaga en la Postmodernidad y las características de su teatro, así como su relación con lo Barroco y la ópera.
Terminado este capítulo con la teorización del arte liminal de Jorge Dubatti, clasificación a la que también pertenece la obra resultante de este proyecto.

Mientras, en el segundo capítulo se aborda todo lo referente a la obra desde su creación, preparación y montaje. Describiendo las técnicas y ejercicios dramatúrgicos, teatrales, musicales y operísticos de preparación de los y las artistas, músicos y cantantes involucrados en la obra.

Enfocándose en las posibilidades expresivas y performáticas del cuerpo y de la voz humana. Adicionalmente se examina la particularidad de la creación de los personajes dentro del teatro posmoderno y contemporáneo, donde predominan las características propias de cada actor.

Se cierra este capítulo con todas las características escénicas, escenográficas, lumínicas, sonoras y estéticas de la obra, resaltando la importancia de la musicalidad barroca de la misma.

Finalmente, en el tercer capítulo se definen las actividades necesarias para el desarrollo del proyecto, dentro del área de producción. Iniciando con una amplia lista de socios estratégicos vitales para el desarrollo y financiamiento de la obra.

Acompañado del planteamiento de un brief publicitario y un dossier, con los datos más importantes de la obra, sus participantes, públicos y requerimientos.

Del mismo modo, se destaca un plan de comunicación y medios asociado a diversas estrategias que garanticen la difusión del espectáculo y la asistencia del público. También, se expone un cronograma de actividades, la descripción de los costos del proyecto y la elaboración de varios parámetros de evaluación.

Finalizando, con la presentación del afiche de la obra, el cual será la portada y presentación inicial de la obra al público.

DE LO BARROCO Y LO POSMODERNO

A LA ÓPERA, EL TEATRO Y LA LIMINALIDAD

CAPÍTULO I

LO BARROCO

Recargado, ostentoso, extravagante, grotesco, ridículo, absurdo estas son algunas de las características que se utilizaban para describir al periodo artístico que surgió durante los siglos XVII y XVIII en occidente, conocido como barroco (2021, RAE). Un periodo muy particular para la música y las artes escénicas que se destacan por dos factores importantes. Uno de ellos, el nacimiento del género musical de la ópera.

Y el segundo, por la gran contradicción de los músicos de la época, quienes al mismo tiempo que buscaban romper con lo tradicional, no podían evitar encontrar inspiración en el pasado musical de sus antecesores (2017, Heller. W).

No obstante, para comprender las contradicciones y características de esta época, tanto musicales como operísticas, es importante sumergirse brevemente en la filosofía, definiciones, pensamientos, inquietudes y argumentaciones en torno al Barroco en general.

Para no solo apreciar lo vital de esta etapa artístico musical de la humanidad. Si no también, para utilizar y servirse de los conocimientos de la misma. Ya que, en palabras de Chartres, compartidas por su discípulo Juan de Salisbury en Metalogicon, 1159 (III, 4), "somos como enanos a los hombros de gigantes" (2012, Ferri-Benedetti).

Es decir, los seres humanos no son sino el inevitable resultado de los aprendizajes y enseñanzas del pasado. Por tanto, inconscientemente vuelven y se deben siempre a él. Primeramente, se destaca que el término barroco surgió desde las artes visuales y plásticas, para finalmente incorporarse también a la música.

Este fenómeno, ocasionó que, a inicios del desarrollo del barroco, su música sea también despreciada y calificada como una degeneración o decadencia del renacimiento.

Es así, que Rousseau caracteriza a la música barroca por su armonía "confusa, cargada de modulaciones y disonancias", mientras que, al canto barroco lo describe como "duro y poco natural, la entonación difícil y el movimiento forzado", (2007, Rousseau. J. J).

No es sino hasta finales del siglo XIX cuando el término barroco representa la esencia y estética propias de su movimiento y no una comparación o contradicción negativa de sus predecesores: clasicismo y renacimiento (2017, Heller. W). Es en ese momento, cuando el barroco empieza a ser comprendido como un período artístico por sí mismo, en palabras de Wölfflin: "… ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte", (1952, Wölfflin. H, pg. 28).

Por otro lado, para, Iriarte (2011) el barroco y la cultura que se vivió en el siglo XVII es: "la expresión de una crisis económica y social", que "…dio nacimiento a la modernidad y al sujeto escindido." (2011, Iriarte. L, pg. 25,).

De ahí, la importancia e interés constante en este periodo, que hoy en día sigue siendo motivo de estudio. Por cuanto, como se observa, el barroco evoca tantas contradicciones como a su vez constituye una contradicción en sí mismo.

Por tanto, este periodo puede ser definido y redefinido infinitamente, sin llegar nunca a una totalidad o a una definición única y exacta.

Así lo evidencia, Hauser al decir que el Barroco: "comprende… esfuerzos artísticos tan diversificados, los cuales surgen en formas tan varias en los distintos países y esferas culturales, que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador." (1993, Hauser. A, pg. 91).

En adición, se debe tomar en cuenta también que existieron diversos tipos de estilos del barroco, como: el barroco italiano, el barroco francés, el barroco romano, el barroco protestante, el barroco burgués, etc.

Aun así, esta amplitud e imposibilidad de definir al barroco no solo se debe a su gran variedad de nacionalidades y abordajes.

Si no también, a lo particular de su período, que se destaca por concebir las bases para los avances venideros de la modernidad, tanto en pensamiento, música, arte, tecnología, filosofía, ciencia, etc.

Como, por ejemplo, la invención del telescopio en 1609, el uso de los "anfiteatros de anatomía" donde se estudia el cuerpo humano a través de la disección, la creación del violín y de la primera calculadora mecánica, los principios del movimiento de Newton, etc. (2015, Goodall. H) (2017, Heller. W).

Igualmente, tampoco se debe olvidar los conflictos, tanto políticos como sociales, de esta época que surgieron por diversas diferencias territoriales, culturales, religiosas y de lengua.

Entre ellos, la Reforma protestante, en pleno siglo XVI, que dividió aún más a toda Europa (2017, Heller. W).

Son todas estas diversas crisis: económicas, sociales, políticas, filosóficas y de pensamiento que surgen en Europa, las que originan al Barroco y su arte.

Es la ambivalencia de estos tiempos, el existencialismo de los hombres y mujeres de los siglos XVII y XVIII, que buscaban respuestas tanto en el pasado, como en la experimentación de lo nuevo y lo moderno.

Pero que, sobre todo, pretendían encontrar su propio camino, dividiéndose muchas veces en dos direcciones contradictorias: el cambio y la permanencia.

Todo esto confluye en lo que se conoce como Barroco, el cimiento de la Modernidad y de un pensamiento más libre, que pretendía desprenderse de lo religioso o alegórico. Pero, sin eliminar o negar su pasado ni religioso, ni protestante, ni simbólico.

Al final, el Barroco no es más que el intento desesperado de definir y marcar el propio presente, abarcándolo todo. Puesto que, como lo expresa D'Ors (1964) el barroco, en realidad, "no sabe lo que quiere." (2006, Méndez. S).

No obstante, esta crisis total de identidad del barroco, genera los más curiosos y destacables avances artísticos tanto musicales como escénicos, entre ellos y el más importante dentro de nuestro estudio: el nacimiento de la ópera.

Un singular género artístico multidisciplinario, en sus inicios llamado drama musicalizado, que combina en esencia la música y el teatro.

Pero, en el cual convergen todo tipo de actividades artísticas como la danza, la pintura, la escultura, el diseño, la arquitectura, etc.

Brindando así, una experiencia integral y única al espectador. Sin embargo, para comprender el surgimiento de este género artístico es importante destacar brevemente, las características y los avances musicales del barroco que lo influenciaron.

EL DESARROLLO DE LA MÚSICA Y LA ÓPERA BARROCA EN EUROPA

Como ya se ha especificado antes, los grandes momentos de crisis presentes en el desarrollo del estilo barroco han definido su arte y estilo. Ahora bien, en la música esta característica adquiere un sentido mucho más evidente.

Debido a que, gracias a las guerras y a los conflictos políticos y religiosos, la gran mayoría de las cortes europeas se veían en la necesidad de no solo demostrar su fuerza y poderío, a sus vecinos y enemigos. Sino también, con el deseo de unificar a sus poblaciones, inspirándolos al patriotismo, a la guerra y a honrar a sus monarcas.

Por lo cual, con estos fines y con los de continuar financiando sus conflictos armados, las cortes europeas aumentaron significativamente el alza de impuestos a sus ciudadanos. Invirtiendo gran parte de este capital en el apadrinamiento de músicos, compositores y solistas, así como, en el desarrollo de diversos proyectos artísticos y musicales.

Por esta razón, gran parte de la música barroca ha sido dedicada a miembros de la nobleza o presentada en bodas y coronaciones reales. Este apadrinamiento les permitió a los músicos de la época obtener un reconocimiento y una calidad de vida, antes inimaginables. Pero, sobre todo financió los avances musicales y artísticos del barroco, permitiendo que se desarrollen diversas y nuevas teorías, estilos, géneros y formas de composición musical.

Promoviendo, el crecimiento de las ciencias musicales y escénicas. A la par, que se servían de ellas para afianzar o disolver alianzas políticas y económicas, subyugar a sus ciudadanos y conciliar diferencias religiosas, sociales y culturales (2017, Heller. W).

Llevando el campo de batalla al ámbito artístico, donde los conflictos se desarrollaban en las cortes, iglesias y teatros. Donde los nobles y las familias de alcurnia competían por presentar los más deslumbrantes y majestuosos espectáculos.

En efecto, en este periodo histórico se reconocía y experimentaba con el poder de la música para conmover e influenciar en el comportamiento de los seres humanos, a través de sus emociones.

Por todo ello, los compositores barrocos se interesaron en descubrir diversas formas de excitar y cautivar las emociones del público, basándose y experimentando con la teoría de los afectos (2010, Aizenberg. A). La misma que establece como la música tiene el poder de equilibrar o desequilibrar los afectos y emociones internos de los oyentes, esta teoría no fue solo practicada por los compositores barrocos.

Pero también, estudiada por varios científicos y pensadores de la época, como por ejemplo Descartes en sus dos publicaciones: Compendio de música (1618) y el Tratado de las pasiones del alma (1649) (2020, Polo Pujadas. M).

De todas maneras, este gran interés por el poder de conmover de la música, surge gracias a la división, que se dio entre los músicos de finales del renacimiento.

Donde se empezaron a distinguir dos prácticas musicales: la antigua y la nueva. Ambas, con el mismo objetivo de provocar emociones a través de la composición musical.

Pero que utilizaban diferentes abordajes para hacerlo. Dado que, mientras en la primera práctica la música se sobrepone al texto, en la segunda, era el texto el que se sobrepone a la música (2020, Polo Pujadas. M).

Por ende, será esta segunda visión la que se desarrollará en el barroco. Por otra parte, como ya se estableció anteriormente los músicos barrocos vivían también sus propias crisis, conflictos y contradicciones internas. Ya que, si bien, se enfocan en poner la música al servicio de la palabra y la poesía, una de las artes más valoradas en ese momento.

Esta forma de abordar la composición musical llamada moderna, era el resultado de una experimentación musical que, al mismo tiempo, que se inspiraba en las glorias del pasado; rechazaban las prácticas musicales antiguas del renacimiento.

Con esto, se hace referencia que varios músicos, filósofos y pensadores de la época estudiaban el periodo clásico griego y se preguntaron; cómo podía la música producir la misma experiencia catártica que el teatro griego en su apogeo (2017, Heller. W).

Por consiguiente, la idea moderna de los músicos barrocos de componer nuevas piezas, tiene grandes influencias del pasado griego.

Pese a todo, esto no quiere decir que su música no sea moderna. Sino que simplemente, el barroco ofrecía esta posibilidad de experimentar sin barreras, tomando y desechando lo que a su parecer se requiera. Pero, especialmente, con una mesurada admiración al pasado que no detenía su impetuoso deseo de progresar al futuro y sus posibilidades.

Ahora que se han establecido algunas generalidades de la música barroca: como sus influencias más cercanas, el apoyo económico y social que recibió para desarrollarse y el ambiente caótico en el que surgió; se profundizará en los diversos avances musicales del barroco, vitales para entender el desarrollo del género musical y escénico de la ópera, sus características y su evolución.

Como se observa la música barroca no es una entidad fija y estática, durante los dos siglos en los cuales estuvo presente sufrió grandes cambios, pues la experimentación y el avance musical nunca se detuvieron.

En cambio, en una visión macro el barroco musical se puede dividir en 3 momentos decisivos: el barroco temprano, el barroco medio y el barroco tardío. Musical y temporalmente estos 3 momentos se destacaron por sus propias características y avances operísticos.

Ahora bien, los autores difieren en cuanto al inicio y fin exactos de cada época, pues esta es más una división pedagógica, por lo que se nombrarán las fechas establecidas por Alejandro Aizenberg en su libro Apuntes de historia de la música (2010, pg. 90). De forma que se obtiene, lo siguiente: el barroco temprano va desde el 1600 a 1640, el medio de 1640 a 1690 y el tardío o pleno desde 1690 a 1740.Como es de esperarse el barroco temprano, se caracteriza por la destrucción o el desuso de las prácticas del renacimiento. Entre ellas, la polifonía.

Que era un estilo de la música renacentista en la cual, a un tema o melodía principal se interponen diversas melodías “secundarias” sonando todas en conjunto al mismo tiempo, sin sobreponerse unas a las otras y de forma independiente, para conformar una sola pieza musical (2010, Aizenberg. A).

Como lo que se buscaba en el barroco era la musicalización del texto y la expresividad musical de las emociones, surge entonces la monodia. Que, en oposición a la polifonía, consiste en la supremacía de una melodía principal acompañada de una base armónica al servicio de la misma, llamada bajo continuo o bajo cifrado.

En otras palabras, “una canción” (2010, Aizenberg. A). Este cambio, suscitó el desarrollo de las estructuras más básicas de la composición musical: las tonalidades mayores y menores. O también conocidas como escalas mayores y menores.

Series de notas ordenadas en una disposición específica, misma definirá el sonido y el efecto que producen en el oyente. Los compositores y científicos de la época estudiaron y experimentaron estas series o secuencias de notas.

Componiendo piezas musicales en una sola tonalidad específica (secuencia), de acuerdo, al efecto o emoción que buscaban transmitir.

De esa forma, se obtiene que un vasto número de composiciones musicales barrocas llevaron el nombre de la tonalidad o escala en base a la cual se crearon, como, por ejemplo: Sonata en Re mayor o Concierto en Si menor, etc (2006, Sánchez Valdivieso. F).

Por añadidura, este nuevo estilo de componer música provocó también el nacimiento de diversos géneros musicales, es decir diferentes tipos de piezas musicales, al mismo tiempo, que generó la separación entre la música vocal (música y canto) y la música instrumental.

A fin de que, cada una empezó a especializarse y a desenvolverse independientemente (2020, Polo Pujadas. M). Así en la música vocal surgen los géneros de la ópera, la cantata y el oratorio.

Mientras, que en la música instrumental se encuentra: la sonata, la fuga, el concierto, el concierto grosso, la suite y muchos géneros más (2010, Santos. S).

Gran parte de esta división entre lo vocal y lo instrumental se debe a la necesidad de la música vocal de apoyarse y guiarse por la poesía y el verso.

No obstante, ambas tipologías musicales mantienen su objetivo principal de estremecer y conmover al público y lo harán durante todo el barroco.

De todos modos, es importante comprender que uno de los muchos factores que llevan a la música vocal a basarse en la palabra, se debe a un grupo de músicos, científicos e intelectuales que, durante la transición del siglo XVI al XVII, se reunían en la mansión del conde Giovanni Bardi, para discutir y estudiar la tragedia griega con el fin de restaurarla.

Este grupo era conocido como la Camerata Florentina (2006, Sánchez Valdivieso. F). Quienes constituyen una de las diversas influencias del surgimiento de la ópera, que se empezó a desarrollar desde esta etapa temprana del barroco, aunque limitándose a presentarse para la nobleza.

Por otro lado, en cuanto al barroco medio este profundizará y potenciará, el uso de las tonalidades, la musicalización de la palabra, el despertar de las emociones, la monodia, la ópera y también el canto lírico.

Durante esta etapa se destaca como la ópera va obteniendo diversas cualidades de acuerdo a su nacionalidad, compositor, así como a la corte o a la ciudad en la que se desarrolla o a la cual pertenece.

Por consiguiente, se generan diversas tipologías operísticas como: la ópera florentina, romana, veneciana, napolitana, francesa, inglesa, alemana y española (2006, Sánchez Valdivieso. F).

En definitiva, la ópera se extendió por fuera de Italia, su país natal, ampliando así las temáticas que dramatizaba y especializándose cada vez más.

Especialmente, en la monodia musical que dio paso a la evolución de algunas de las piezas vocales, que constituyen la estructura básica de la ópera, estas son: el aria y el recitativo (2006, Sánchez Valdivieso. F). Además, el desarrollo de estas dos figuras, llevó al perfeccionamiento del canto y la interpretación vocal.

Este periodo es conocido como época del Bel Canto, en el cual músicos, compositores y cantantes italianos se enfocaron en perfeccionar el arte del canto lírico.

Con el objetivo de transformar al canto y a la voz cantada en una potente herramienta de la expresión musical y emocional (1922, Silva, G., & Baker, T).

Esto quiere decir, que se implementaron múltiples técnicas musicales y vocales para desarrollar la voz de los cantantes, con el fin de que puedan expresar musicalmente diversas emociones.

Y, sobre todo, "alterar" al público, llevándolo a diversos sentimientos y estados psicológicos y anímicos a través del canto. Es durante este periodo también donde obtienen más reconocimiento los castrati.

Cantantes masculinos que gracias a la castración de sus testículos podían mantener su voz infantil, dulce, ligera y aguda, pero con la potencia y el volumen de la adultez.

Esto, les permitió interpretar papeles femeninos en la ópera e impresionar al público por su destreza vocal. Pues, a las mujeres no se les permitía asistir a la iglesia o al teatro (1983, Melicow M. M.).

Adicionalmente, es durante este tiempo donde la ópera se populariza. Y surgen la mayor cantidad de casas de ópera públicas.

Por lo que, este género musical puede ser apreciado, fuera de las casas de los nobles, y por personas comunes y corrientes (1983, Melicow M. M.).Por último, en cuanto al período tardío del barroco. Se observa, cómo la ópera amplía aún más sus temáticas y géneros.

De forma que, en estos tiempos, se hizo una distinción entre dos tipos de ópera: la ópera seria y la ópera buffa. Mientras la ópera seria no solo escenificaba y musicalizaba un drama mítico, requería también de muchos recursos escenográficos y de cantantes muy virtuosos.

La ópera buffa era menos demandante tanto musical como escenográficamente. Además, sus temáticas retratan a personajes comunes con sus problemas cotidianos (2006, Sánchez Valdivieso. F).

Otro factor importante a destacar, es la aceptación paulatina de las mujeres en la escena. Gracias a destacadas músicas, cantantes y compositoras femeninas entre ellas la cantante Marguerite de L'Épine. Quién, a través de su voz y su éxito musical, contribuyo al desplazamiento de los castrati por cantantes femeninas en la ópera y el teatro (2020, Polo Pujadas. M).

No obstante, y a pesar de todos estos cambios y avances en la ópera, será la música instrumental la que adquirirá supremacía durante este último período del barroco, especialmente al inspirarse en la belleza y la agilidad de la música vocal (2006, Sánchez Valdivieso. F).

ELEMENTOS Y ESTRUCTURAS BÁSICAS DE LA ÓPERA BARROCA

Son muchas las influencias presentes en el nacimiento y la creación del género musical de la ópera. El teatro griego, la Camerata Florentina, el canto gregoriano, la tradición romana, el clasicismo, los madrigales del renacimiento, el teatro medieval, etc.

Contrario a lo que se piensa, la ópera no es un fenómeno que apareció de la nada. Sino el cúmulo de diversas artes, tradiciones y prácticas del pasado, adaptadas, cambiadas y evolucionadas.

Por ello, la palabra ópera que viene del italiano, significa "obra" (2006, Sánchez Valdivieso. F).

Una palabra tan sencilla, para un espectáculo tan amplio y diverso. Una entidad que, a pesar de su mala fama, sigue creciendo y desarrollándose. Pero que mantiene detalles básicos, que surgieron en el barroco, sin los cuales la ópera no es ópera.

Lo primero que requiere una ópera es un libreto. Si bien, en la actualidad es común encontrar óperas inéditas donde la música y la historia son originales y hasta escritas por la misma persona.

En el barroco, los compositores tomaban diversos mitos, leyendas, dramas e historias ya escritas por libretistas de su tiempo.

Una vez que estudiaban el libreto componían la música buscando la mejor forma de crear un ambiente musical que refleje las emociones y los conflictos de los personajes y de la historia con la cual estaban trabajando.

Dentro de este tema, se necesita aclarar que la ópera al igual que una obra de teatro se divide en actos y escenas.

Sin embargo, para la musicalización de cada una de estas partes, los compositores utilizaban figuras o piezas musicales propias del género operístico, entre las principales están: Obertura, aria, recitativo y coro (2006, Sánchez Valdivieso. F).

La obertura, de acuerdo a Rousseau, es una "pieza de sinfonía en la que nos esforzamos por componerla brillante, imponente, armoniosa, y que sirve de principio a las óperas y demás dramas líricos de cierta extensión." (2007, Rousseau. J.J, pg. 303).

Como se puede ver, es una introducción corta netamente instrumental, tocada por la orquesta y por lo general bastante grandiosa y llamativa.

Posterior a la obertura, inicia inmediatamente el primer acto de la ópera y así todo el drama. Entonces, se constata como dentro de cada acto y escena la acción se va desarrollando al igual que en el teatro.

Con la distinción, de que los personajes actuarán y se expresarán utilizando el aria y el recitativo. Estas dos figuras surgen de las experimentaciones barrocas con la monodia, es decir, de una melodía principal acompañada de una base armónica, llamada bajo continuo.

Mientras el aria consiste básicamente en una canción. El recitativo es más una declamación que puede ser con o sin acompañamiento instrumental (2006, Sánchez Valdivieso. F).

Si bien, existen diversos tipos de arias y recitativos. En general, en el barroco la diferencia entre uno y otro consistía en que el aria era reflexiva y el recitativo narrativo.

Ósea, que en el aria el personaje desbordaba todos sus sentimientos, a través, del canto. Además, reflexionaba y compartía sus pensamientos y sentimientos más íntimos. Por el contrario, en el recitativo las acciones se desenvolvían un poco más y los personajes conversaban entre ellos o compartían información relevante para el desarrollo de la acción y la trama (2017, Heller. W).

No obstante, la forma más fácil de diferenciar estas dos figuras operísticas, es gracias a la simpleza y consistencia del recitativo, que solo busca transmitir un mensaje o demostrar una acción.

Al tiempo que, el aria se destaca por sus desbordantes ornamentaciones musicales y vocales, que requieren de mucha destreza de los cantantes y que buscan conmover y emocionar al público.

Pero, a pesar de estas diferencias, el acompañamiento musical de estas dos piezas en esencia es el mismo, y como se lo mencionó anteriormente, se llama bajo continuo o bajo cifrado. Es un sistema de notación musical, que consiste en una base armónica escrita en la partitura, acompañada de una serie de números que representan las notas complementarias que se pueden desarrollar de acuerdo a lo escrito (2006, Sánchez Valdivieso. F). En palabras de Heller, el objetivo del bajo continuo consistía en brindar libertad a los músicos acompañantes para poder:

> … intensificar los sentimientos expresados por el texto o los afectos de una pieza determinando la textura, eligiendo el número de notas de cada acorde y ajustando la intensidad, la forma de arpegiar y el acento rítmico de modo que resultase convincente desde el punto de vista dramático y estuviese lleno de variedad. (2017, Heller. W, pg. 51).

Este sistema cambió mucho en la actualidad debido a que todos los instrumentos con los cuales se lo interpretaba eran específicos de la época.

Hoy, en día tanto el clave, el órgano, el laúd, la viola de gamba y el fagot han sido reemplazados por el piano o la orquesta (2020, Polo Pujadas. M).

Por otra parte, también se debe especificar que el coro como su nombre lo evidencia, consiste en un grupo de cantantes comúnmente conformado por 4 tipos de voces.

Sin embargo, como figura musical el coro se puede definir como el: “fragmento de armonía completa a cuatro o más partes, cantada por todas las voces simultáneamente y tocada por toda la orquesta.” (2007, Rousseau. J.J, pg. 157).

Aunque, existen muchas más figuras musicales destacables dentro de la ópera barroca, por ahora este apartado se enfoca, en aquellas relevantes a esta investigación y al género de la ópera en general. Por último, se analiza un factor vital que diferencia a la ópera del teatro: el canto lírico.

Mientras, en el teatro se requiere de actores y actrices. En la ópera se requieren voces humanas de características específicas y capaces de desarrollarse en la técnica belcantista o del canto bello.

No obstante, en esta investigación no se profundizará en las diversas técnicas que los cantantes líricos desarrollan, para poder interpretar un rol de ópera. Sino, en los tipos de voces básicas para la puesta en escena de una ópera.

Por supuesto, cada ópera requerirá una cantidad y tipo específicos de cantantes de acuerdo a la historia, a los personajes, al compositor y a la música de la misma. Pero, en general, todas las óperas van a necesitar de uno o varios de los siguientes tipos de voces.

En primer lugar, se encuentran los castrati, si bien, su voz era artificialmente alterada y por tanto no son considerados en sí un tipo de voz.

Pues, cada castrato puede tener una clasificación vocal diferente, como, por ejemplo: castrato soprano o castrato mezzosoprano. En general, su voz se caracterizaba por preservar la agudeza y ligereza de la infancia. Después, está la soprano, la voz femenina más aguda y que compitió con los castrati por los roles operísticos principales.

En la actualidad, al abolirse la castración, son las sopranos, las mezzos y los contratenores quienes suplen completamente a estos cantantes masculinos.

En tercer lugar, se encuentra el tenor, la voz masculina aguda, quienes eran considerados cantantes de segundo rango. Y en el último rango, en cuanto a los cantantes solistas, están los barítonos y bajos, las voces masculinas más graves (2004, Alier. R, pg. 38).

Ahora, en cuanto a las voces femeninas graves, contraltos, altos y mezzosopranos.

Estas podían ser interpretadas tanto por mujeres como por los castratos mezzos o castratos contralto (2007, Rousseau. J.J, pg. 149).

Sin embargo, el barroco tenía una gran preferencia por los sonidos extremos, las disonancias y los contrastes. Especialmente, hacia los agudos. Por ello, las sopranos y los castratos eran considerados como los cantantes de mayor rango en los teatros de ópera, de ahí el famoso término prima donna para designarlos como los cantantes principales (2004, Alier. R, pg. 38).

Hoy, en día la balanza se ha equiparado y se reconoce la importancia de todos los tipos de voces.

Pese a todo, esta clasificación vocal básica es un elemento base tanto para la designación de roles, como para la expresividad emocional y musical necesaria del canto y por tanto de la puesta en escena de la ópera.

LA ÓPERA BARROCA Y SU ACTUAL RELEVANCIA CREATIVA

Los recursos y las fuentes de inspiración para la creación teatral son infinitos. No se necesita buscarlos en algún lugar o tiempo específicos, pues abundan en la cotidianidad. Por tanto: ¿por qué buscar inspiración en un género tan antiguo y controversial como la ópera? Y no cualquier ópera sino la del periodo barroco, muchas veces descrito como extravagante y feo. Pues, porque la ópera y la música barrocas poseen características únicas que tanto científica como filosófica, musical y estéticamente las convierten en un potente productor y transmisor emocional.

Entre ellas, está primeramente el hecho de que durante el barroco la música y la ciencia no solo mantuvieron un vínculo integral, presente desde la antigüedad griega, sino que este sincretismo se reforzó adquiriendo matices mucho más reales.

Como, por ejemplo: el caso de la evolución del estilo musical policoral, gracias a las experimentaciones ecoicas (eco) en la basílica de San Marcos
(2015, Goodall. H).

Este vínculo científico, musical y artístico, permitió que los estudios musicales, en cuanto a la teoría de los afectos, es decir, el poder de la música para movilizar las emociones tenga un verdadero sustento científico.

Asimismo, este enfoque científico de los músicos y compositores barrocos les permitió desarrollar diversos y originales recursos musicales técnicos, interpretativos y composicionales. Volviéndolos verdaderos genios a la hora de conmover, seducir, perturbar y persuadir emocionalmente al público (2009, Torres. J. A).

Este objetivo y destreza fue heredado de los estudios errados de la Camerata Florentina sobre el teatro griego, que se pensaba era cantada en su totalidad (2017, Heller. W).

Con todo, a este error se suma el hecho de que, para el barroco, la poesía era considerada como una de las mejores formas de expresión de los afectos (2020, Polo Pujadas. M).

Sin embargo, si de lo que se trata es de conmover al público, pues el teatro también lo hace y lo ha hecho tal vez por mucho más tiempo que la ópera.

Entonces: ¿Por qué utilizar la ópera como inspiración o base para la creación teatral? Si al final, parece que fue la ópera la que tomó del teatro la idea de la catarsis.

Pues porque, existen muchas formas de conmover al público. Porque, a algunos el escuchar una canción los conmoverá mucho más que ver a alguien llorando o triste.Y a otros, el observar en silencio una expresión de asombro o de horror, les erizará más la piel, que escuchar una canción.

El objetivo de esta investigación no es dilucidar quién puede conmover más o de mejor manera al público si el teatro o la ópera, si la palabra o la música, si las imágenes o las acciones.

Sino de cómo enriquecer las experiencias artísticas y teatrales que se ofrece al público a través de la experimentación y la adopción y el uso de los diversos géneros artísticos y estéticos.

Consecuentemente, la verdadera pregunta de esta investigación no es si la ópera puede ser o no un recurso para la creación de una obra teatral. Si no: ¿Cómo puede la ópera barroca servir de base para la creación de una obra teatral postmoderna? Y ¿Qué elementos de esta se deben utilizar para enriquecer la experiencia estética del espectador?

Estas preguntas no tienen una sola respuesta sino diversos caminos, que dependen exclusivamente de la experimentación, la prueba y el error. Sin embargo, para poder responderlas es necesario primeramente comprender que es el teatro postmoderno y que involucra la postmodernidad.

LO POSTMODERNO

¿Qué es la Postmodernidad? ¿A qué llamamos Postmoderno? La teorización de este término puede resultar bastante más elusiva que la misma teorización del Barroco. Pues la Postmodernidad no constituye por sí sola un proceso o período histórico actualmente definido y reconocido temporalmente, como el Barroco. Sino que surge como una extensión de la Modernidad, de ahí su prefijo post, que quiere decir, después de la Modernidad (2006, Anderson. P).

En consecuencia, se puede suponer que la Postmodernidad empieza a forjarse a partir de finales del siglo XX. Pues, la Modernidad se desarrolla durante los siglos XIX y XX, y se caracteriza por una marca racionalidad e individualismo, que la Postmodernidad satirizará (2013, Wagner. P).

Con todo, a pesar de estos vacíos en cuanto a la temporalidad de la Postmodernidad, si existe una fecha documentada de la primera aparición de este término.

La cual se da en los años 30, en Hispanoamérica, por Federico de Onís, el cual describe a esta expresión como "un reflujo conservador dentro del propio modernismo", destinado a perecer precipitadamente (2006, Anderson. P).

No obstante, a partir de ese momento este término volverá a tener diversas apariciones, bastante dispersas en el tiempo, desapareciendo durante largos periodos.

Para finalmente, reaparecer con distintas connotaciones, referencias y definiciones, muchas veces estas dependiendo de cada pensador y su visión.

E incluso en algunos casos adquiriendo connotaciones peyorativas y contrarias las unas a las otras. Mas poco a poco este término se ha ido demarcando y extendiendo, especialmente desde los años setenta, cuando empezó a alcanzar una mayor difusión (2006, Anderson. P).

Caracterizándose siempre por su ambigüedad, multiplicidad, infinitud y hasta confusión. Ya que, en palabras de Carlos Thiebaut, la Postmodernidad es en realidad una "sensibilidad" que evidencia y se opone a los límites de la Modernidad y su pensamiento.

Pero, que lastimosamente se ha reducido a ser comprendida y desarrollada como una "descripción global de lo que acontecía en diversidad de prácticas culturales …" (1996, Bozal. V, Thiebaut. C, pág. 377).

Sin embargo, esta "sensibilidad" que tuvo un marcado desarrollo en la literatura, por medio de Federico de Onís, se extendió hasta las artes visuales, la música, la tecnología y la sensibilidad en general. Gracias a Ihab Hassan y su ensayo sobre la Postmodernidad, escrito en 1971.

Posteriormente, y de ahí en adelante este movimiento artístico se extiende a diversas disciplinas como la arquitectura, la escultura y las artes gráficas. Hasta que finalmente, en 1979 Lyotard publica su obra La Condición Postmoderna, siendo este el primer texto filosófico sobre este movimiento (2006, Anderson. P).

Aun así, pese a este ensayo filosófico, la Postmodernidad se desarrolla muy poco como una corriente filosófica y más como un movimiento artístico y cultural.

Por ello, la RAE lo define como un "movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado

por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social." (2021, RAE).

Entonces, en general, se puede decir que el Postmodernismo representa la autocrítica hacia la Modernidad, así también como, la totalidad de perspectivas que pueden existir del mundo, sus culturas y diversidades.

Es principalmente un movimiento que no se limita al conocimiento de lo común, lo general o lo racional. Porque, para Lyotard la Postmodernidad no busca simplemente evidenciar las diversidades o multiplicidades de la realidad, como lo expresa Thiebaut.

Al contrario, la intención posmoderna de revelar la totalidad y la pluralidad, en palabras del mismo Lyotard (1976), no consiste en "exhibir la verdad dentro del cierre de la representación, sino plantear perspectivas dentro del retorno de la voluntad".

Idea que desarrollará, posteriormente, en La Condición Postmoderna (1979), donde describe las características más básicas de este movimiento. La primera de ellas, la muerte de los grandes relatos o metanarrativas.

Es decir, la Postmodernidad rompe con las diversas postulaciones, axiomas e ideas que no solo conforman a la Modernidad. Sino, que definen la vida de los seres humanos y el desarrollo de la sociedad occidental (2006, Anderson. P).

Como, por ejemplo, el relato cristiano de una salvación después de la muerte, siempre que se sigan los designios religiosos; o el relato capitalista, donde se tiene la convicción de que el desarrollo económico es irrefrenable y por lo tanto permitirá que todas las personas lleguen a ser prósperas y dichosas, en algún momento (1986, Lyotard. J-F, pg. 33).

Estos grandes relatos son, para el Postmodernismo, visiones totalitarias que buscan legitimar la imposición de diversas acciones.

Pero que, a la vez, establecen irrevocablemente la idea de que la historia y la humanidad tienen siempre un fin utópico de plenitud (2008-2016, Cohen, R. Ciliberti, E. Feinmann, J).

Por esto, la segunda característica del Postmodernismo es la exaltación al no relato y a los pequeños o micro relatos (2006, Anderson. P).

Porque, estos establecen que la historia y la humanidad están conformadas por una multiplicidad de acontecimientos, relatos y culturas. Por consiguiente, la historia no es lineal ni completa sino fragmentada y además no tiene un fin o una meta ideal que deba o vaya a alcanzar. A esto se le conoce como deconstrucción, ósea, una fractura de la teoría del conocimiento y la historia modernas (2008-2016, Cohen, R. Ciliberti, E. Feinmann, J).

Si bien, en la realidad no se dio ni se ha dado muerte a estas metanarrativas, la Postmodernidad si procuro el desarrollo del reconocimiento y el respeto a las diversidades, multiculturalidades y a las minorías, a través de su estética de la diferencia.

Mas con el desarrollo de la globalización y la llegada del siglo XXI, este movimiento desapareció (2008-2016, Cohen, R. Ciliberti, E. Feinmann, J).

No obstante, tuvo y tiene grandes repercusiones en el arte, donde todas estas ideas filosóficas influenciaron nuevos estilos artísticos, como el teatro postmoderno.

EL TEATRO POSTMODERNO

¿A qué se conoce como teatro postmoderno? ¿Cuáles son las características filosóficas y estéticas del postmodernismo que pasan al teatro? ¿Y qué formas y particularidades toman estas dentro del lenguaje teatral? Primeramente, la muerte de los metarrelatos se traspasa al teatro de forma literal y radical.

Por tanto, las obras teatrales postmodernas ya no cuentan ninguna historia, trama o fábula o por lo menos su objetivo ya no es el relatar.

Así lo expresa, Vidal al decir que la narrativa "ha perdido su primacía y se ha convertido en un simple escenario o ha desaparecido, a excepción de servir como ornamento." (2011, Vidal. J).

En consecuencia, el texto o la dramaturgia de la obra pasa a ser "considerado como una forma autoritaria y arcaica." (2005, Toro. A. de).

A la cual, no es necesario seguir al pie de la letra pues carece de importancia. Ocasionando así, que se elimine también la idea de alcanzar un objetivo o finalidad a través de la obra que se va presentar.

Esto quiere decir que no existe un mensaje oculto para el público, o el deseo de impactarlo u obligarlo a reflexionar. Al contrario, la obra postmoderna no es interpretable (2011, Torres. F). Dado que, sus diversos lenguajes y significados no pueden ser unificados o reducidos a parámetros interpretativos tradicionales (2005, Toro. A).

Ya que, así como la historia es imposible de interpretar y unificar para la postmodernidad, también lo son las obras teatrales postmodernas para el público.

Sin embargo, esto no quiere decir que la idea sea confundir, abrumar o aburrir al espectador. Sino que simplemente el teatro postmoderno no tiene un fin estético más allá de indagar y realzar la multiplicidad.

Es decir, exaltar el no relato y el microrrelato. Lo cual consiste no solo en la ausencia del relato en general. O en la fragmentación y la superposición de pequeños relatos. Sino más bien, reside en dos características propias del teatro postmoderno, conocidas como intertextualidad e interculturalidad. La intertextualidad ha existido durante mucho tiempo, pero es con la postmodernidad, que adquiere nuevas y más profundas connotaciones (2007, Pavlicic. P).

Pues, generalmente podía ser descrita como la relación de varios textos con otros textos, en una red de significación, llamada intertexto.

Por ello, en las obras postmodernas se emplean distintas citas y textos propios o ajenos sin ningún objetivo en específico, y con plena libertad (2005, Toro. A).

No obstante, en la postmodernidad el intertexto sobrepasa lo literario. Porque cualquier expresión o producto cultural y artístico puede ser un texto.

Y, en consecuencia, estos pueden relacionarse con otras expresiones y géneros artísticos, formando también una red intertextual (2017, Zavala. L).

Evidenciando así la pluralidad, multiplicidad e infinitud de la estética postmoderna y permitiendo la deconstrucción, en este caso de la teoría del teatro, al ampliarla a recibir diversos elementos no fusionables en una puesta en escena.

Mientras tanto, la interculturalidad, es por consecuencia, la utilización y la relación entre diversos elementos de culturas extrañas y propias en una sola obra de teatro (2005, Toro. A). En este punto, se debe enfatizar que ninguno de estos elementos estará por encima del otro, sin importar su origen o características.

Por cuanto, lo esencial del teatro postmoderno es "la emisión de signos múltiples.", donde la "unidad" se encuentra "inherente en los fragmentos de información que se encuentra en la experiencia." (2011, Vidal. J).

Adicionalmente, esta diversidad de signos, elementos y códigos culturales, musicales, lumínicos, visuales, textuales, sensoriales, dancísticos, tecnológicos, etc; que tienen la posibilidad de presentarse libremente en el teatro postmoderno, también pueden ser emitidos y realizados libre, arbitraria, individual y simultáneamente. Sin importar el choque, la colisión o "disputa" que se dé entre ellos, pues justamente a través de estas relaciones no armoniosas, es que se crean las redes intertextuales e interculturales.

A parte, la generación de estas redes y relaciones producen a su vez más redes, relaciones, signos y significantes. Porque, la intertextualidad e interculturalidad dependen también de quien las observa y descubre en ellas nuevas conexiones, de acuerdo a su perspectiva personal e individual.

Consecuentemente, el receptor o receptora de la obra se transforma en un "elemento productivo, activo y generador de interpretaciones." sin necesidad de que el artista lo haya manipulado a una interpretación específica (2017, Zavala. L).

Por último, en cuanto a estas dos características teatrales es que comúnmente se utilizan para a más de evidenciar la heterogeneidad, también para reavivar lo viejo, lo antiguo o lo clásico.

No obstante, cuando la postmodernidad teatral utiliza un texto u elemento antiguo para generar intertextualidad en su obra, no se relaciona con este individualmente.

Al contrario, se vincula a "un grupo de textos", por tanto, "la obra posmoderna se remite así a todo un género o a toda una época, o a toda una convención literaria." (2007, Pavlicic. P). De ahí que esta investigación desarrolle un amplio enfoque de lo barroco y la ópera.

Por otro lado, en cuanto a la actuación postmoderna y al actor postmoderno es importante recalcar que la visión de este movimiento de respetar la individualidad y la diversidad.

Provocó que la actuación se basará completamente en las habilidades y particularidades propias e innatas de cada actor o actriz. Además, de en su capacidad de responder instintiva, visceral y espontáneamente (2005, Toro. A).

Por añadidura, y en palabras de Pavis, se comprende al actor como un performer, que "ya cante, baile o recite, realiza estas acciones reales en tanto que él mismo como performer y no en tanto que personaje que finge ser otro al

hacerse pasar como tal ante los ojos de los del espectador." (2016, Ramírez. T). Sin embargo, esta presencialidad del performer exige que su cuerpo sea un "centro de gravedad" de gestualidad kinésica, autosuficiente y que responda a los estímulos con energía y a veces violencia.

Por ende, se muestra comúnmente en este teatro, un cuerpo deconstruido, grotesco, deformado, turbado, feo, fragmentado, polarizado (2012, López. J).

Simultáneamente, se exigirá también, de este performer las habilidades necesarias para poder ejecutar y responder a la abundancia de lenguajes artísticos presentes en el teatro postmoderno, que pueden ir desde el teatro a la danza, la instalación, la música, el canto, la acrobacia, etc.

En fin, toda esta presencialidad que parte desde el actor como tema central de la obra y no como personificación de un ser ficticio, define al teatro postmoderno y contemporáneo como el teatro del presentar contrario al teatro convencional de la representación.

De forma que, el teatro del presentar, es aquel que, en lugar de montar y representar una historia, presenta una experiencia al espectador (2016, Ramírez. T). De forma que, este teatro elimina completamente el uso de las nociones aristotélicas de mimesis y catarsis (2005, Toro. A).

Primeramente, porque la mimesis es justamente la imitación de la realidad, es decir la representación de algo. Mientras, que el teatro postmoderno es el acontecer de algo y no la imitación.

Después, la catarsis al ser el resultado de la identificación del espectador con la representación del personaje, en conclusión, tampoco tiene cabida en el teatro postmoderno.

Si bien, existen aún algunas características de este teatro por enumerar. Es más necesario y provechoso nombrar el modelo general del teatro postmoderno, establecido por Alfonso del Toro, (2005).

Quien, a través de un listado en forma de cuadro, establece las características que conforman y definen la teatralidad postmoderna, considerando 3 niveles semióticos básicos: el semántico (expresiones lingüísticas), el pragmático (usuarios-contexto) y el sintáctico (relación-orden) al mismo tiempo, que analiza 3 aspectos particulares del teatro que son: el discurso teatral, el actor y la representación.

Dentro de esta lista se enumeran una serie de características estéticas, con el objetivo de definir su presencia o ausencia en cada aspecto de teatral y nivel semiótico.

Obteniendo como resultado que los elementos más importantes del teatro postmoderno, y por tanto presentes en todos sus aspectos y niveles, son 10 entre ellos: la deconstrucción, la construcción, la decreación, la creación, la intertextualidad significativa y no significativa, la interculturalidad significativa y no significativa, el montaje, el collage, la parodia, la ironía, el humor, la fragmentación, la repetibilidad, etc.

Finalizando, este amplio estudio desarrolla también una tipología de la teatralidad postmoderna. Donde, se deslindan 4 tipos de teatro postmodernos.

El primero, llamado plurimedial o interespectacular, en el cual se integran la mayor cantidad de géneros artísticos.

Como, por ejemplo, en las obras de Robert Wilson cargadas de elementos de la instalación, el performance, la ópera, la danza, el teatro, etc.

Luego, está el teatro gestual o kinésico que transforma el discurso dramático en un discurso gestual, con el fin de reducirlo y destruirlo. En esta tipología, se pueden encontrar obras clásicas adaptadas y deconstruidas.

En tercer lugar, está el teatro de deconstrucción dónde el discurso, fábula, espacio y tiempo teatrales son falsos o supuestos es decir que pueden ser invenciones sin una lógica histórica o textual. Deconstruyéndose así la historia a relatarse.

En cuarto lugar, está el teatro restaurativo tradicionalista, donde se retienen algunos aspectos de la tradición del teatro hablado como personajes bien definidos. No obstante, estas obras no tienen un fin o mensaje a compartir con el público (2005, Toro. A). Aún queda mucho por teorizar sobre la teatralidad postmoderna, sin embargo, estas bases permiten distinguir claramente este estilo teatral de otros géneros y prácticas teatrales.

Por último, las características postmodernas del caos y la imposibilidad de comprender la historia, más que como una pluralidad, exacerban el deseo de evidenciar estas fragmentaciones y desgarramientos de la realidad y la sociedad a través de las temáticas que generalmente aborda este tipo teatro.

De manera que, los temas más recurrentes son el propio caos, el sin sentido, la desesperanza, el placer desmedido, el terror al provenir, la marginalidad, el multiculturalismo, el antipersonaje, el antihéroe, etc. (2012, López. J).

Además, de los temas feministas y sobre las poblaciones diversas y comúnmente discriminadas. En conclusión, este teatro toma diversas formas y es siempre cambiante y mutable, por su capacidad de no discriminar ningún elemento y utilizar infinidad de códigos.

Pero, sobre todo, se destaca por la misma excesiva deconstrucción del movimiento que lo forja.

Por consiguiente, se lo debe comprender como una entidad viviente, compuesta de varias extremidades independientes y sin cabeza u otro atributo que pueda reducirlo a ser unificado e interpretado como un todo.

EL TEATRO POSTMODERNO Y SU RELACIÓN CON LA ÓPERA BARROCA

El teatro postmoderno y la ópera barroca tienen una separación temporal de más de un siglo. Y como géneros y entidades artísticas, poseen marcadas diferencias. Por un lado, la ópera barroca surge como un espectáculo de gran tradición que fusiona el teatro y el canto lírico, presentando diversas historias donde los personajes cantan sus lamentos, alegrías y luchas. Con el objetivo de emocionar, conmover y provocar una catarsis en el público a través de la música, el canto y la actuación.

Al contrario, el teatro postmoderno se instaura como un espectáculo de la deconstrucción, que utiliza diversos códigos artísticos y culturales sin importar su origen y sin fusionarlos, para presentar una obra que crea redes y relaciones interminables entre todos sus códigos y que no narra grandes relatos o historias.

Buscando solamente representar la multiplicidad de la humanidad y las infinitas posibilidades de expresión artística, que existen.

No obstante, la riqueza y la abundancia de estas 2 tipologías artísticas es infinita, y brinda diversas oportunidades de creación y experimentación.

Pero, es justamente la singularidad del teatro postmoderno, de abrirse a diversos lenguajes artísticos y no artísticos, lo que permite que la ópera barroca pueda emplearse como una base creativa para la creación teatral postmoderna.

Pues, la intertextualidad y la interculturalidad postmodernas permiten tomar elementos del pasado y de otras culturas, y utilizarlos libremente en la misma puesta en escena.

Sin embargo, ¿qué elementos del barroco y la ópera se deben utilizar para enriquecer la experiencia estética postmoderna?

Es decir: ¿Cuáles son aquellos elementos que dentro de la amplitud del periodo barroco y el espectáculo multidisciplinario que es la ópera, son inherentes a su naturaleza?

Pues, como lo evidencia esta investigación el periodo barroco, se define por la contradicción de romper las reglas de la tradición, encontrando inspiración en el pasado.

Mientras, que la ópera se caracteriza por su fusión de la música, el canto, el teatro y su multidisciplinariedad, así como por su amplia tradición artística.

Pero principalmente por la musicalización de textos dramáticos, a través de las figuras musicales operísticas: obertura, recitativo, aria y coro.

Todo esto demuestra un paralelismo entre lo barroco y lo postmoderno, así como entre la ópera barroca y el teatro postmoderno.

Primeramente, ambos movimientos artísticos buscan romper con lo establecido y se inspiran comúnmente del pasado.

En adición, la postmodernidad a través de su multiplicidad de elementos y signos responde involuntariamente a la estética barroca del exceso, lo recargado y la ostentación.

Igualmente, estos dos estilos artísticos no obtuvieron, por lo menos en sus inicios, una buena recepción; siendo declarados como un arte confuso y recargado.

Por demás, no se debe olvidar que el barroco cimentó las bases para la modernidad y la visión fragmentada del sujeto. Por consiguiente, influye directamente en el surgimiento de la postmodernidad.

Por otro lado, y en cuanto a la ópera y al teatro postmoderno, estos dos espectáculos son multidisciplinarios y poseen intertextualidad e interculturalidad, aunque de distintas maneras.

Puesto que, en la ópera, el uso de diversos elementos, signos y códigos responde a una justificación que puede ser temática, estética, sensorial, etc. Dependiendo, de qué es lo que desea transmitir la obra en cuestión.

Por el contrario, en el teatro postmoderno la intertextualidad es el uso de múltiples códigos y lenguajes artísticos sin un objetivo específico, a más del de su propio uso.

Por consiguiente, la ópera utiliza esta multiplicidad de elementos fusionándolos y transformándolos en una unidad, fácilmente interpretable. En tanto, el teatro los mantiene separados e independientes. En cuanto a la interculturalidad, la ópera se a apropiado de varias expresiones, historias, leyes, mitos y tradiciones de distintas culturas y épocas licuándolas y condensándolas hasta poseerlas y preservarlas así para la posteridad.

Mientras, la postmodernidad se ha servido de estas sin importarle su destrucción, fragmentación o deformación.

Por último, el deseo postmoderno de expresar lo diverso, desde la diversidad y la pluralidad, es decir de buscar nuevas formas de expresión.

Puede ser satisfecho por el infinito poder expresivo y emocional de las figuras musicales y líricas de la ópera barroca, antes nombradas. Ya que, estas, están conformadas por varias capas, códigos y signos como la lírica y la música.

Donde cada una de ellas se divide a la vez en subcapas, como prosodia, verso, metáfora, armonía, melodía, ritmo, etc. Convirtiéndolas en verdaderas bombas de expresividad e intextualidad.

Pues, como se sabe la capacidad catártica y emocional de la ópera no le interesa a la postmodernidad. Sino sólo su capacidad expresiva, que brinda la posibilidad de transmitir y expresar más allá del texto y el relato.
Al mismo tiempo, que transmite y embellece la palabra, sin limitarse por ella. Además, la postmodernidad es justamente utilizar la mayoría de elementos posibles, expresando yuxtaposiciones que demuestren la deconstrucción.

Por consecuencia, las figuras musicales obertura, aria, recitativo y coro son los principales elementos a explotar y utilizar de la ópera barroca. Sin dejar de lado, su estética, filosofía y tradición, así como las características más importantes del barroco y su música.

Como, por ejemplo, la amplitud y diversificación de su estética, pues está depende del género artístico, lugar de origen y tiempo del barroca al que pertenece.

O su lucha constante entre el cambio y la permanencia. Así como, su deseo de liberar el pensamiento de matices místicos y religiosos, sin negar el pasado.

Todas estas y más características del barroco, su filosofía, música y ópera, pueden utilizarse libre e indiscriminadamente en el lenguaje teatral postmoderno.

EL ARTE LIMINAL, LA RESPUESTA A LAS POSIBILIDADES CREATIVAS Y ARTÍSTICAS INFINITAS DEL TEATRO POSTMODERNO

Como se observa, la propia naturalidad variante, diversa y múltiple de lo posmoderno permite el uso orgánico de los elementos más importantes de la ópera y el periodo barroco, en su teatro. No obstante, estas confluencias y cruces de distintos géneros artísticos originan como resultados obras que son verdaderos caleidoscopios artísticos. Es decir, estos espectáculos desdibujan las líneas que separan al musical del teatro o al teatro de la ópera y así consecuentemente. Por esa razón, es necesario cuestionarse:

- ¿Una obra artística con una fuerte presencia operística y musical es necesariamente una ópera?
- ¿O, la presencia de la mayor cantidad de lenguajes artísticos en un solo espectáculo, sin que estos se fusionen, lo hace postmoderno?
- ¿O una obra cualquiera que no narre ninguna historia, puede aún considerarse teatro?

Es extremadamente difícil responder a estas preguntas, tanto en la generalidad como al referirse a una obra en específico.

Pues los términos y las definiciones fácilmente confunden, turban o limitan la realidad.

Por ejemplo, la misma palabra ópera significa obra, lo cual, en sí, es muy general y amplio como definición. Contraria a la definición común de teatro que puede ser muy limitante, al referirse siempre a la representación de un texto dramático.

Para estos casos, donde las expresiones artísticas escénicas, por cualquiera de sus características, no cuadre en la definición convencional y establecida de teatro, surge un nuevo concepto artístico y teatral, provisto por Dubatti, llamado liminalidad (2017).

La liminalidad es un término incluyente e inherente al teatro, pues el teatro es en sí mismo liminal. Ya que, está repleto de contrastes y tensiones, es el “arte de la paradoja”, donde se da la lucha entre la realidad y la ficción, lo presente y lo ausente, lo textual y lo simbólico, etc. (1989, Ubersfeld. A) (2017, Dubatti. J).

No obstante, Dubatti no es el primero o el único, en buscar ampliar las fronteras del teatro a través de la liminalidad. Aunque, su visión si es la más completa.

Pues abarca no solo al teatro que se encuentra en las afueras de la convencionalidad. Sino también, al teatro de representación y de los dramas y los relatos.

Al mismo tiempo, este término, puede ser utilizado para el teatro de los antiguos y el teatro actual.

Sin embargo, para distinguir entre las dos dimensiones del concepto de liminalidad, Dubatti realiza otra división, categorizando al teatro de representación, como teatro- matriz y al teatro de presentación como teatro liminal (2017, Dubatti. J).

En esta última categoría se encuentra el teatro postmoderno. Mismo que con su idea del no relato y su multiplicidad de lenguajes artísticos y no artísticos, pone en duda su identidad y naturaleza teatral.

Generando constantemente preguntas y dudas: ¿Una obra con una fuerte presencia de figuras musicales

operísticas no es una ópera? ¿Por qué debería ser teatro? ¿El teatro no debería contar algo?, etc. Por ello, el mismo Dubatti, a través de 5 ejes define esta tipología teatral.

- Primero, el teatro liminal es aquel prioriza la presencialidad y el convivio con el espectador, además, de la ruptura de la cuarta pared.

- Segundo, el teatro liminal rompe la ilusión y el juego de la representación teatral, evidenciando los procedimientos de construcción.

- Tercero, el teatro liminal se enfoca en la ausencia de la palabra y en la yuxtaposición del texto con el movimiento, la música, la danza, los objetos, etc.

- Cuarto, el teatro liminal combina la ficción y la no ficción, eliminando los límites entre la vida y el teatro.

- Quinto, el teatro liminal no se encadena a la estructura teatral canónica. Sino que, transforma cualquier material o elemento en teatro (2017, Dubatti. J).

En conclusión, el teatro postmoderno cumple con todos los ejes del teatro liminal.

Y gracias, y en base, a esta nueva definición: la liminalidad, puede ser reconocido como teatro, sin importar que utilice o no elementos, signos y códigos de otros géneros artísticos, incluso de uno tan cercano como la ópera, que nace del mismo teatro.

A simple vista, parecería que la liminalidad es simplemente otra definición y segmentación, igual de amplia y confusa, que la palabra ópera. Pues fácilmente, se puede decir que la ópera es también un arte liminal.

Sin embargo, esta nueva definición representa un gran cambio para todas aquellas expresiones artísticas, relegadas al encontrarse constantemente entre los límites y la periferia de lo que no solo se llama teatro sino también, arte.

MONTAJE Y CREACIÓN
DE LA OBRA DISECCIÓN

CAPÍTULO II

CREACIÓN Y ESCRITURA DRAMATÚRGICA DE LA OBRA

Previo a describir el proceso por el cual se creó la obra, es necesario aclarar que el texto creado forma parte de una obra teatral postmoderna. Por lo tanto, la dramaturgia representa una idea o guía general. Mas no una base inflexible para el montaje final de la obra. Dicho esto, describiremos a continuación algunos de los parámetros que se tomaron en cuenta al escribirla.

Primeramente, se buscó un acercamiento sencillo y orgánico a la escritura acompañado siempre de la base investigativa presente en el primer capítulo de esta tesis.

Por otra parte, se tuvo que pasar también por varios borradores para finalmente obtener un resultado que satisficiera la pregunta de investigación y que mostrará claramente el uso de los elementos básicos de la ópera barroca en la obra resultante.

En este punto, es importante también recalcar que, si bien en un inicio, se tenía claridad sobre algunos de los elementos de la ópera que se utilizarían en la obra; no fue sino hasta el final del proceso donde naturalmente se utilizaron en pos de la dramaturgia, la estética y los objetivos de la misma.

No obstante, recordando nuevamente la postmodernidad de esta obra se decidió, que la creación y escritura de la misma se realizaría desde el punto de vista de la dirección escénica, es decir, destacando los desplazamientos y las acciones de los actores en el espacio escénico, así como la creación de imágenes. Rompiendo con la escritura convencional, donde se da prioridad a la trama y al desarrollo secuencial de las acciones.

Por ello, se prestó especial atención a las figuras musicales bases de la ópera barroca como lo son: la obertura, el recitativo, el aria y el coro.

Así también, como el papel de la música para crear y recrear un ambiente escénico específico para cada escena o momento, no solo desde la sonoridad sino también desde lo emocional y lo simbólico.

Pero, sobre todo, la escritura se enfocó en la temática y la problemática a poner en escena, que consiste en el marianismo, el sexismo, la violencia y el machismo hacia las mujeres en una sociedad conservadora con grandes influencias de la tradición de la iglesia católica.

Se pretende trabajar específicamente en la relación entre la religión católica y los dos prototipos femeninos planteados por la misma, la santa y la puta, la Virgen María y Eva, no existen puntos medios. Por lo tanto, se siguen los designios de Dios y se asemejan a la figura de María, una madre piadosa. O, por el contrario, se está en contra de la Iglesia y pueden ser calificadas de pecadoras, como Eva.

Por esta razón, se busca evidenciar cómo la sociedad está dispuesta a aceptar una mujer infeliz y en dolor, que sigue los designios de Dios y la Iglesia, antes que, a una mujer pecadora, que tiene sus propias intenciones o principios.

De igual forma, se desea resaltar la crianza de hombres y mujeres bajo las costumbres y visiones católicas o conservadoras, y cómo estas afectan directamente el enfoque de lo masculino, lo femenino y de las relaciones entre pares.

De forma que se encontró así, la gran afluencia de las imágenes y los símbolos sobre la resignación, la humildad, el sufrimiento y la maternidad sagrada y asexuada de la figura de la Virgen María.

Una figura que limita el rol de la mujer en la sociedad. Normalizando así, el ver a mujeres resignadas que aceptan a parejas maltratadoras, embarazos no deseados, y que niegan su sexualidad y libertad de expresión.

Mostrando claramente cómo la sociedad se ha vuelto indiferente y cómplice de las muertes de varias mujeres. Claramente, existen muchos responsables de estos sucesos, no sólo la religión católica y la sociedad conservadora en la que vivimos.

No obstante, en esta obra se pretende abordar la problemática en torno a la perspectiva que la religión católica tiene de las mujeres, a las cuales trata como seres débiles, peligrosos y necesitados de guía.

Por otra parte, para facilitar el proceso de escritura después de haber decidió la problemática a abordar se tomó como fuente de inspiración, la vasta colección de obras de arte relacionadas a la glorificación de la fe católica y de la Virgen Dolorosa. Así, se encontraron muchas obras musicales y pictóricas sobre la exaltación del sufrimiento y el dolor de María.

Entre estas, nos encontramos con la composición musical Stabat Mater de Giovanni Battista Pergolesi, que consiste en la musicalización del himno litúrgico, con el mismo nombre, que trata sobre el sufrimiento de María durante la crucifixión de su hijo.

Esta composición se divide en 12 piezas musicales escritas para una soprano, una alto, violín I y II, violonchelo y órgano. Esta pieza no solo formó parte del primer borrador para el montaje, sino que sirvió de base para toda la obra y la escritura de la dramaturgia.

Pues, escuchar música es una de las formas más fáciles de incentivar a la mente y al espíritu a crear. Cada nota, acento, sonido y vibración despiertan sensaciones en el oyente que lo influyen a imaginar diversos escenarios acordes a las emociones que le transmite la música.

Además, se utilizaron varios salmos de la Biblia que hablan de María y de Eva, para los diálogos de los diversos personajes. Este recurso permitió evitar el estrés a la hora de escribir y concretar algunos diálogos. Al mismo tiempo, que ayudó a definir aún más la temática de la obra en una etapa temprana donde aún no se establecían conflictos, personajes, situaciones y temáticas a abordar.

Por último, este recurso también está claramente relacionado con la pieza musical anteriormente mencionada. Por lo demás, la escritura de la obra fue principalmente orgánica, inconsciente e instantánea guiada principalmente por la música barroca y por los diversos significados y cargas implícitas en los textos de la Biblia Católica, así también como diversas obras pictóricas de la Dolorosa.

Con todas estas bases se realizaron alrededor de 3 borradores hasta finalmente llegar a una obra que responda a la pregunta de investigación, que presente claramente la problemática a tratar y que sobre todo contenga aquellos elementos esenciales del género musical y escénico de la ópera barroca.

Así, en el primer borrador encontramos que las acciones se dividían en 5 cuadros, donde los cuadros 4 y 5

cuentan con una opción A y B de desarrollo del conflicto. En adición, se presenta un personaje femenino colectivo que representa a todas las mujeres, así como la figura del coro conformado por un grupo mixto de hombres y mujeres, que representa a la sociedad conservadora.

Encontramos también, el personaje de un sacerdote o guía espiritual, que acompaña, bendice y dirige a todos y que es dotado por un don superior al estar en contacto directo con Dios.

Y, por último, este primer borrador nos presenta a Dios como un personaje más, muchas veces representado por una voz, una sombra o un hombre en traje y al final hasta como narrador.

Igualmente, se evidencia el uso reiterado y excesivo de cadenas que atan a la protagonista, y que buscan representar como esta mujer no es dueña de su destino.

También, abundan los signos y símbolos religiosos como biblias, coronas, altares, velas, etc. Así como, el uso de colores, como el blanco que representa pulcritud y pureza, el negro, oscuridad y decadencia, y el rojo, suciedad o peligro; y que se relaciona con la menstruación.

En cuanto al final de este primer borrador, en la opción B del último cuadro se enfrenta directamente al espectador como cómplice de la violencia que sufren las mujeres.

Mientras tanto, el segundo borrador nos presenta 4 cuadros que mantienen los mismos personajes que en el primero. Sin embargo, en el cuadro 3 se introducen dos personajes femeninos que luchan entre ellos.

Además, se elimina el uso de las cadenas priorizándose las distintas formas de abordar y decir los textos.

También, se observa el uso de los recursos pictóricos y tecnológicos. Por último, el espectador es presentado como parte de la obra, pasando a formar parte del coro.

Transmutando de cómplice pasivo a agente activo que realiza la acción de tirar la piedra y ser el primero en juzgar y establecer su opinión sobre lo que representa ser una mujer.

Por último, en el tercer borrador de esta obra, se eliminan completamente los apagones y las divisiones de cada cuadro. Ya que, afectan el ritmo de la misma.

Por lo tanto, toda la acción sucede de forma consecutiva sin pausas para el público, pero con 4 momentos bastante marcados.

De esta forma, la obra se divide en una entrada (obertura) y en 3 momentos, donde observamos, en el siguiente orden, la estructura base de la ópera: obertura, recitativo, aria y coro. Otro cambio importante de esta nueva versión de la obra es la eliminación de la presencia de algunos personajes.

Lo que provoca que el personaje principal pasa a ser suplantado por una actriz encubierta en el público, que llega a ser la nueva protagonista de la historia. Esta incorporación genera un vínculo directo con las espectadoras mujeres, y refuerza la colectividad del personaje.

Como se puede constatar hasta este último borrador los cambios realizados se limitaban a la idea general de la obra. Como algunas posiciones y acciones de los personajes, priorización de los mismos, etc. Es en este resultado final del proceso creativo, en el que se buscó la forma de representar el conflicto de la obra desde el teatro y no desde la música y la ópera.

De forma que, no se abuse del recurso musical, sino que se utilice más concretamente en pro de la representación de la realidad.

Es decir, sin permitir que la música absorba completamente la acción de la obra, sino que simplemente la acompañe. Por otra parte, esto permitió también que el personaje protagonista se apropie de sus diálogos, dando mayor forma y profundidad al conflicto, que en este caso es principalmente de carácter interior y personal.

Descubriéndose así, nuevas posibilidades para desarrollar un verdadero trabajo actoral especialmente para el rol de la protagonista y del coro, pero sobre todo abordando el objetivo principal de la obra que no solo la discriminación de la mujer en la religión.

Si no también, la auto discriminación y la indiferencia de la sociedad ante el daño que causan los modelos impuestos por ella misma.

Así como nuestras propias decisiones de permanecer indiferentes y apacibles a aquellas ideas que coartan nuestra propia libertad de ser nosotros mismos.

En general, esta obra está compuesta por una obertura donde se presenta al personaje del coro, que representa a la sociedad, rindiendo culto a la figura ideal femenina de la Virgen Dolorosa. Posteriormente, en el primer cuadro observamos cómo este grupo busca desesperadamente a alguien que pueda emular a esta figura.

Mientras, en el segundo cuadro se observa a la mujer seleccionada para cumplir esta tarea de emulación, y su intento de rebelarse.

Para finalmente, en el último cuadro ser obligada a rendirse a los deseos de la colectividad.

Sinopsis

La siguiente obra nos presenta a un grupo de individuos dedicados al culto y a la búsqueda de un sentido para sus vidas, quienes en pos de esta búsqueda y sus creencias, violentan a una mujer con el fin de obligarla a aceptar un destino de sumisión que ella no desea. Mientras una figura dentro de la escena manejas los hilos de todos a través de su instrumento musical.

EXPLORAR LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS Y PERFORMÁTICAS DEL CUERPO Y DE LA VOZ

Infografía 1 *Ensayo escénico- musical*, Pablo Farfán, 2021.

Dentro del proceso de montaje y puesta en escena de cualquier obra siempre será necesaria una preparación adecuada de los instrumentos artísticos más esenciales: el cuerpo, la voz, la mente, el espíritu y toda la psique humana de los artistas y actores.

Por ello, en esta ocasión se han utilizado una gran diversidad de técnicas y ejercicios que surgen tanto del teatro, como de la música, el canto lírico, la experimentación y la experiencia.

Con el objetivo de despertar los sentidos, la expresividad, la presencia escénica, la respuesta a los estímulos, la concentración, la agilidad física y mental, etc.

Pero sobre todo el desarrollar una resistencia y conciencia corporales que brinden libertad de movimientos y expresividad a los artistas.

Por esto y por la gran carga musical de esta obra se decidió separar el entrenamiento corporal y físico, del entrenamiento vocal y musical, especialmente en las primeras etapas del montaje.

Con el fin de profundizar en ambos aspectos para luego fusionarlos.

ENTRENAMIENTO CORPORAL Y ACONDICIONAMIENTO FÍSICO Y PERFORMATIVO

Previo a la ejecución de cualquier ejercicio, se realiza un calentamiento dinámico de todo el cuerpo. Se inicia con movimientos articulares en forma circular, para despertar articulaciones y músculos, protegiéndolos de desgastes y futuras lesiones. Moviendo circularmente tobillos, rodillas, cadera, torso, hombros, codos, brazos, muñecas y cuello. Posteriormente, se realizan ejercicios dinámicos para activar el cuerpo y aumentar la temperatura corporal y el pulso cardíaco.

Entre ellos, saltar y llevar las rodillas hacia adelante y arriba de forma enérgica y rápida. Después, se realiza la acción contraria, rodillas hacia atrás tocando los glúteos. Estos dos movimientos se realizarán inicialmente sin desplazamiento y después con desplazamiento por el espacio.

Consecutivamente, se saltará abriendo y cerrando piernas y brazos al mismo tiempo, en el mismo lugar. Es decir, formando una X con el cuerpo. Seguidamente, los actores se colocan en 4, pies y manos al piso y encorvan la columna lo más posible inhalando y después arquean la columna exagerando la curvatura lumbar, exhalando.

Se alterna, la exhalación e inhalación con el movimiento de encorvar y arquear la columna. De forma que, se trabaja la conexión entre respiración y movimiento, al mismo tiempo que se calienta la columna vertebral y el torso.

Después, se realiza el ejercicio de plancha y media plancha aumentando el tiempo que se mantienen ambas posturas con cada entrenamiento, para desarrollar resistencia. Finalmente, se realizan abdominales para mejorar la postura y activar el torso con el fin de que este equilibre y sostenga el cuerpo, en cualquier movimiento que se realice posteriormente.

Se inicia, recostándose en el piso boca arriba, flexionando las rodillas y entrelazando las manos detrás de la cabeza para contraer el abdomen e intentar llevar el torso lo más cerca posible de las piernas.

Se aumentarán las repeticiones de este ejercicio periódicamente. Por último, también se realizan ejercicios abdominales más fuertes, recostándose en el piso boca arriba y elevando las piernas juntas y estiradas hacia arriba y hacia abajo sin tocar el piso, con el fin de aumentar la resistencia abdominal.

Una vez realizado este calentamiento se puede continuar con las técnicas y ejercicios necesarios para los requerimientos físicos, actorales y performáticos de la obra. En esta parte, se busca acondicionar el cuerpo y la mente. Para trabajar en equipo, desarrollar la escucha y la presencialidad, mejorar la concentración y la respuesta a los estímulos.

Así, como liberar la mente y el cuerpo de prejuicios o miedos a la vulnerabilidad y al ridículo. Si bien, no se busca en sí una actuación teatral común para esta obra. Esto no implica que la formación y la preparación no deba ser la misma que para cualquier otra representación teatral.

De hecho, en esta representación performática son aún más importantes todas estas habilidades que desarrollan los actores y actrices.

Sobre todo, para garantizar un desenvolvimiento orgánico y natural en la escena. Bajo esos parámetros, se inicia trabajando la mirada, el punto fijo, la presencialidad, el desplazamiento por el espacio escénico, niveles, velocidades, ritmos, expresión corporal, etc.

Infografía 2 *Entrenamiento*, Gabriela Méndez, 2021.

Para el punto fijo y la presencialidad se realizan juegos como desplazarse por el espacio mirando a un punto fijo y caminando hacia él. Para después, establecer otro punto fijo en el espacio y movilizarse hacia este y continuar así con el ejercicio.

A esta actividad, se suma el colocar a los actores en una línea recta frente a una superficie preferentemente plana como una pared o una ventana.

Entonces, los actores enfocan su mirada en un punto fijo de esta superficie, se mantienen en línea recta sin moverse y sin dejar de mirar dicho punto, por el mayor tiempo posible sin perderse en sus pensamientos.

Después, se mueven lentamente en su sitio sin dejar de enfocar la mirada en el punto, doblan las rodillas, van al piso y aumentan el movimiento poco a poco sin perder el punto fijo y la conciencia del presente.

En cambio, para la mirada, los actores se desplazan por el espacio sin mirar al piso, de forma que cada vez que cruzan su mirada con el compañero, no la evitan, sino que la mantienen por unos segundos antes de continuar su camino. A continuación, se colocan uno frente al otro y se miran entre ellos, las parejas cambian y hacia todos tienen la oportunidad de mirar a todos los compañeros.

Para el desplazamiento por el espacio, los participantes se mueven por el lugar acompañados de la música, desnormalizando su caminar, probando diversas formas de desplazamiento.

Pegados al suelo en el nivel bajo, entre el suelo y el aire nivel medio y nivel alto, con los pies en el suelo, pero el resto del cuerpo en el aire.

A estos desplazamientos, se suma el trabajo oposiciones, ritmos y velocidades cambiando la música o con alguien fuera del ejercicio marcando un ritmo con las palmas o simplemente experimentando estas características lo más orgánicamente posible.

A todos estos ejercicios se suman diversos juegos tanto teatrales como tradicionales e infantiles. Así también como improvisaciones y demás ejercicios de rapidez mental. Como, por ejemplo, las congeladas chinas donde uno de los jugadores es designado como el que congela y el resto huye para evitar ser congelados y perder. O cómo, crear esculturas con los cuerpos de los actores, donde uno de los participantes mueve a sus compañeros y crea imágenes con ellos. O también, colocarse en parejas donde uno de los participantes es como un espejo y sigue todos los movimientos del otro.

Estos y muchos más ejercicios se realizan en cada entrenamiento, buscando siempre variedad para mantener la energía, la atención y la motivación de los artistas.

Por otra parte, también se complementa el entrenamiento con ejercicios de improvisación de Danza Contact y acrobacias en parejas y en grupos de 3 o más personas.

En esta técnica los participantes se mueven libremente por el espacio, manteniendo el contacto físico con su compañero, explorando las distintas zonas del cuerpo tanto propio como ajeno.

Así como, las posibilidades de movimiento y las reacciones del cuerpo ante el contacto con el otro y sus movimientos.

Poco a poco este ejercicio aumenta en intensidad y prolongación, permitiendo a los participantes conocer su fuerza, peso y resistencia, así como la de sus compañeros.

Además, el Contact desarrolla una comunicación no verbal entre todos los actores. Esto es muy importante, debido a que algunas acciones de la obra requieren del manejo del peso y el cuerpo del personaje principal por parte del coro, con energía y violencia.

Por ello, es importante conocer los otros cuerpos para así evitar lesiones. Por otra parte, el Contact también ayuda a descubrir nuevas acciones e imágenes que se pueden utilizar para el montaje de la obra.

En cuanto a las acrobacias, se realizan roles, cargadas y demás técnicas tanto dentro como fuera de la improvisación con Contact, optando siempre por la organicidad y la espontaneidad.

Por último, se aclara que dentro de cada etapa del entrenamiento se descubren diversos inconvenientes a superar, los principales la timidez o el miedo a realizar ciertos ejercicios.

No obstante, la propia motivación de los actores y actrices es el principal detonante para superar estos obstáculos. Así como, la creciente confianza que se va desarrollando en el grupo.

Por ello, con el fin de potenciar esta seguridad en la colectividad se realizan muchos más juegos y ejercicios de confianza. Como cerrar los ojos y permitir que uno o varios compañeros guíen a la persona con los ojos cerrados, solo con la comunicación corporal.

Otro inconveniente, es la falta de atención y de concentración por periodos prolongados de tiempo, para superar esto se realizan diversas improvisaciones no solo físicas como el Contact sino también mentales. Por ejemplo, en parejas, un actor es el expositor y el otro su traductor. Mientras, el expositor habla en un idioma inventado, moviéndose por el espacio y haciendo gestos.

Su traductor debe traducir rápida y espontáneamente todo lo que dice el expositor, replicando sus movimientos y gestos, sin olvidar ningún detalle.

Por otra parte, en cuanto al miedo a realizar ciertas acrobacias se aumentan las sesiones de Contact, donde estas surgen naturalmente sin estrés por parte de los actores.

Además, de que los ejercicios de confianza también refuerzan este inconveniente. En conclusión, lo más vital del entrenamiento es fijar metas para los actores de forma que puedan mantenerse enfocados y motivados.

A esto se suma la necesidad de buscar la variedad constante en los juegos, ejercicios y técnicas que se proponen, priorizando siempre el respeto, el apoyo entre compañeros.

ENTRENAMIENTO VOCAL Y MUSICAL

Al igual que el cuerpo, la voz humana también necesita de un calentamiento y una preparación adecuada. En este caso, se utilizan varias técnicas vocales surgidas desde el canto lírico. Primeramente, se masajea delicadamente el rostro y las mejillas con las manos muy suavemente y en círculos, para activar los resonadores de toda la cabeza. Después, se realizan muecas con la boca y el rostro despertando la sensibilidad de los diversos músculos faciales.

Inmediatamente, se pasará a los ejercicios vocales acompañados por el piano.

Comenzando con un ejercicio conocido como trompetilla, en el cual con la boca cerrada se expulsa el aire por entre los labios, haciéndolos vibrar, se probará este ejercicio con diversas escalas y series de notas musicales iniciando en las notas de registro medio hasta las notas más agudas, para regresar al medio e ir a las notas más graves.

Consecutivamente, se realizarán diversas series de notas acompañadas de diversas vocales y consonantes para que la voz se coloquen en los resonadores y sea clara y potente sin importar el cambio de sílabas o palabras que deba emitir.

Se preferirá iniciar con la vocal I, acompañada por la R, la N o la Z, por su gran capacidad fonética para conectarse con los resonadores.

Estos ejercicios aumentarán su intensidad y variarán continuamente para trabajar la agilidad vocal y la concentración de los cantantes. Una vez realizado este calentamiento, se procederá al trabajo vocal y musical de las obras vocales que forman parte del montaje de la obra, las cuales consisten en 3 piezas.

La primera, es un recitativo llamado Nel chiuso centro (En el oscuro centro), de la cantata de Orfeo del compositor barroco Giovanni Battista Pergolesi. Esta pieza que se estudió en el primer capítulo de esta investigación, es una declamación entre cantada y hablada, la cual será interpretada por un solista del coro.

La segunda pieza interpretada por el personaje principal de la obra consiste en una aria. Es decir, una canción llamada Tristes apprêts (Tristes preparativos), que pertenece a la ópera Cástor y Pólux de Jean-Philippe Rameau.

Y, por último, están los coros, interpretados por varias voces, los extractos 4 y 5 del Gloria RV 589 de Antonio Vivaldi.

Tampoco se puede olvidar de la obertura, que si bien es una pieza netamente instrumental también requiere de un estudio y preparación. Por ello, para interpretar todas estas piezas se inicia con un análisis y una lectura musical tanto en conjunto como individualmente de cada pieza, dirigidos por la preparadora vocal Vanessa Regalado y el pianista y preparador coral David Zoerning.

De igual forma, se realiza una traducción y un análisis de las letras de cada pieza, así como de las intenciones de los personajes y su estado emocional, físico y mental.

Posterior a esto, se revisan las diversas notas y voces de cada pieza repitiéndolas con diversas vocales y demás variaciones hasta perfeccionarlas.

Infografía 3 Ensayo musical, Gabriela Méndez, 2021.

Una vez memorizadas las melodías se prueba repitiéndolas con el acompañamiento del piano escrito en la partitura y cantando conjuntamente con todos los artistas en el caso de las piezas corales.

Finalmente, se regresa al trabajo interpretativo prestando especial atención al papel musical y escénico de cada pieza dentro de la obra que se está montando.

Entonces, se revisará cada frase musical para decidir con qué emoción y significado la interpretaremos, apoyándonos en la letra, el personaje, el momento de la obra y demás información necesaria. Una vez que se han logrado transmitir aquellas emociones vitales de cada nota, entonces se prueba pasar a interpretar las piezas moviéndose por el espacio y realizando diversas actividades.

Este último ejercicio permite unir el canto a la actuación y al movimiento, sin afectar ninguno de los dos. Gracias a la fuerte influencia operística y musical de la obra teatral ha sido necesario realizar todo este trabajo vocal que se acaba de describir. Pues no existe otra forma de abordar los elementos musicales básicos de la ópera barroca, especialmente cuando se los utiliza para aumentar y diversificar la capacidad interpretativa y expresiva del teatro postmoderno.

No obstante, durante este proceso de aprendizaje, uso y adaptación de estas piezas musicales se han descubierto diversas dificultades tanto musicales e interpretativas durante varias etapas del entrenamiento.

Primeramente, se descubrió que si bien los ejercicios de calentamiento ayudan mucho para preparar la voz y al mismo tiempo trabajar algunos elementos técnicos.

Estos ejercicios no son lo suficientemente eficientes a la hora de aprender a escuchar y sentir al otro musicalmente. Además, también se empezó a notar en algunas ocasiones cierta tensión muscular innecesaria en la postura de los coristas, al momento de sacar la voz.

Por estas razones, se resolvió realizar algunos ejercicios físicos extras previos a los ejercicios vocales con el piano. Entre ellos, mover delicadamente el cuello, la cabeza y los hombros circularmente y hacia los costados para eliminar tensiones. Masajear, además, no solo los músculos de la cara sino también los del cuello, la parte baja de la cabeza y el cuero cabelludo.

Todo esto para despertar y relajar la mayor cantidad de músculos posibles, ya que el canto no solo involucra la voz sino todo el cuerpo.

Después, para continuar con la relajación, pero también con la relación entre los músicos y coristas. Estos se colocan en fila uno detrás del otro y cada uno masajea los hombros y la espalda del que está adelante suyo.

Además, se colocarán también en parejas uno frente al otro, mirándose a los ojos mientras realizan un ejercicio de respiración intercostal profunda de forma sincronizada.

De igual forma, se cambian las parejas hasta que todos participen e interactúen entre ellos.

La mirada les permite ser conscientes del otro y la respiración no solo brinda coordinación, escucha y guía. Sino que también permite que su pulso interior se coordine y puedan todos llevar el mismo ritmo.

Una vez realizados todos estos cambios en la etapa de calentamiento se observa una mayor concentración, escucha y coordinación entre los coristas.

Pues, es mucho más fácil para ellos, sacar su voz, una vez que se sienten relajados y en confianza. Otro de los inconvenientes que se observó, fueron varias dificultades para interpretar la pieza coral: Propter magnam gloriam.

La cual requiere de mayor esfuerzo y coordinación que el resto de piezas musicales, pues debe ser interpretada por 4 artistas cantando diversas notas, letras y melodías, al mismo tiempo.

Durante esta pieza los cantantes comúnmente se pierden, se desafinan o cantan partes que no les corresponden. Por esto, en ese momento se hizo evidente que los coristas necesitaban de no solo un pianista que los acompañará sino también de alguien con experiencia en música coral que los guiará y pudiera solucionar estos problemas.

Por ello, se solicitó el apoyo de una persona con experiencia en el trabajo coral, cambiándose así de pianista y preparador coral. De esta forma, David Zoerning forma parte del equipo y para resolver estos problemas de coordinación y claridad en el sonido de las piezas corales, trabaja primero de manera individual con cada uno de los cantantes asegurándose de que estos tengan claras todas sus melodías, para posteriormente, proceder a probar diversas combinaciones con las voces de los cantantes hasta que todos puedan cantar en grupo sin perderse, y sean conscientes de las demás voces y de la dirección y el sentido de lo que interpretan.

Por otra parte, en cuanto al aria y el recitativo, interpretados por la protagonista y uno de los coristas respectivamente. Se decidió que la segunda pieza sea aprendida por dos de los coristas y que estos puedan audicionar justamente, optándose por el solista con mayor conocimiento de la obra.

No obstante, estas dos piezas si bien no tienen ningún problema técnico, ni musical al ser ejecutadas, si presentan un grave problema al ser interpretadas por lo cual se requiere de un análisis de la obra teatral, de los personajes y del papel de estas 2 piezas dentro de la obra.

Sin embargo, a más de este análisis también se estudia cada nota y frase de estas piezas, probando con qué sentimientos y emociones van mejor hasta encontrar aquellas que den sentido a las piezas.

Estos ejercicios se trabajan tanto individualmente como conjuntamente con la preparadora vocal y maestra de canto lírico Vanesa Regalado, pues siempre es necesario tener la retroalimentación de alguien desde fuera.

Esta última etapa de interpretación cambia completamente la naturaleza de las piezas musicales que pasan de ser piezas virtuosas o bellas, a realmente transmitir emociones al público, para insertarlo en el mundo psicológico y emocional de cada personaje.

CREACIÓN DE PERSONAJES

Dentro de la presente obra teatral se cuenta con la presencia de 3 personajes. Primeramente, está la protagonista de la obra, un personaje sin nombre más que el de Mujer, quien, de cierta forma representa a todas las mujeres, pero especialmente a aquellas que se han sentido aprisionadas por su condición de género.

En segundo lugar, está el personaje del coro, un personaje colectivo conformado por 4 miembros: una soprano, una contralto, un tenor y un bajo.

Este representa a la sociedad, la colectividad, la moralidad, etc. Y, por último, está el personaje del pianista una figura constante en la escena que representa a Dios, el Estado, el Poder y demás fuerzas e ideas variadas.

Pues, todos estos personajes al ser bastante libres y representar infinidad de factores pueden ser interpretados libremente por el público. No obstante, todos ellos son un reflejo real del mundo en el que vivimos día a día los seres humanos.

Por esa razón y por la naturaleza postmoderna de esta obra, la interpretación actoral de estos personajes parte desde el performance.

Por tanto, en este apartado no se describen qué técnicas se utilizan para llegar a una interpretación actoral de los personajes. Sino que se explica el acercamiento, apoderamiento y transformación de los actores, en los moldes reales que estos personajes plantean. Y ya que para la postmodernidad teatral el texto no es más que una guía y no una base detallada que se debe seguir al pie de la letra.

Y, por tanto, el actor y su representación única e irrepetible, son el centro sobre el cual se desarrollan las acciones y la obra misma (2005, Toro. A). La "creación de los personajes" es más bien una metamorfosis tanto del actor al personaje, como del personaje al actor.

En otras palabras, es el actor en este caso quien reclama su derecho de propiedad sobre el personaje y todos sus aspectos, decidiendo sobre él y reaccionando incluso en algunos casos por él, para representarlo desde su individualidad.

Por ello, para llevar a cabo esta apropiación se inicia con un análisis general de toda la obra, subrayando aquellas referencias a los personajes y sus acciones. Así como a la problemática sobre la que trata la obra, sobre la cual se realiza una corta conversación y debate para profundizar en su comprensión y aportar con nuevas perspectivas.

Posteriormente, se desarrollan, amplían, discuten, debaten y se deciden algunas características de cada personaje.

Prestando especial atención al personaje colectivo del coro, donde los 4 miembros coordinan sus visiones y representaciones, ya que todos juntos conforman a este personaje.

Más adelante, se realizan listas sobre quién es cada personaje, que hace y en el caso de la protagonista se suma la pregunta que le hacen. Para el coro y el pianista se responden estas preguntas con 7 palabras.

Mientras, que para la Mujer se las responde con 13 palabras. Realizadas las listas, se coloca el antónimo o la palabra contraria junto a cada respuesta.

Después, con estas listas completas cada personaje realiza una secuencia de movimientos por cada lista y su contrario. Estas secuencias son las bases de los desplazamientos y de las acciones que se realizan en la escena.

Y en primer lugar su importancia radica en evitar el estrés de los actores en la escena. Liberando su creatividad y sacándolos de la cotidianidad y haciéndolos más conscientes de su cuerpo, sus gestos y sus movimientos.

Especialmente, en el caso del personaje del coro donde las secuencias son una herramienta para permitirles actuar colectivamente como grupo, escuchándose entre ellos y respondiendo los unos a los otros, sin perder su sentido de comunidad.

Es decir, que a través de las secuencias y los movimientos colectivos y coordinados surge el personaje del coro o mejor dicho los actores se transforman conjuntamente en el coro.

Mientras, que, en segundo lugar, y en el caso del personaje de la Mujer se evidencia más claramente como estas secuencias dan paso a una despersonalización del cuerpo de la actriz.

Ya que, a más de liberar el cuerpo y la mente de los artistas, las secuencias también permiten que el mismo movimiento los lleve a diversos estados mentales y emocionales que varían continuamente y cambian de sentido en cada repetición y con cada premisa con la cual se experimenten. Estas premisas son desde cambios de velocidad, intensidad, niveles hasta diversas canciones y sonidos para acompañar el movimiento.

Así también, como probar las secuencias en diversos espacios físicos y con diversas características físicas y psicológicas en el movimiento, etc. De forma, que para este las premisas evitan que los actores se cuestionen lo que están haciendo y se sientan ridículos o busquen auto juzgarse.

En otras palabras, las premisas eliminan o silencian los trazos más gruesos de la personalidad, los miedos y las trabas de los actores.

Finalmente, en tercer lugar, las secuencias brindan a los actores, una base flexible de movimientos que les permiten mantenerse concentrados en la escena y reaccionar rápida y orgánicamente. Es decir, una dramaturgia física de acciones para el montaje de la obra, que se recalca no es más que una base sobre la cual los actores responderán instintiva y espontáneamente a lo que sucede.Ya que, a estas secuencias se suman los juegos teatrales e improvisaciones del entrenamiento que también aporta a esta transformación de los actores y personajes.

Por último, se destaca que este proceso de creación de personajes no convencional responde a las necesidades propias de la obra. Que busca la libertad interpretativa de sus actores y actrices al adueñarse, transformar y transformarse en sus personajes.

Puesto que, los personajes posmodernos son en realidad personajes sin carácter, ya que responden a la crisis identitaria propia de los seres humanos y del ser humano moderno (2006, Sarrazac. J.P).

El cual está lleno de contradicciones, crisis, oposiciones e incoherencias.
Por lo tanto, es

> *solamente a partir de su suspensión –incluso de su fracaso–que se tiene alguna posibilidad de atrapar al personaje contemporáneo.*
> (2006, Sarrazac. J.P).

ESPACIO ESCÉNICO Y ESCENOGRAFÍA

Para la obra *Disección,* se requiere de un espacio escénico neutral, sin excesos en decorados o con instalaciones de última tecnología o de grandes dimensiones. Es decir, se necesita de un espacio con una atmósfera de intimidad y cercanía entre el público y los actores, que permita principalmente la ruptura de la cuarta pared. Y, que brinde nuevas posibilidades de ubicación espacial del público, de los artistas y la escenografía.

Pues, esta cercanía de los asistentes a los actores y a la acción es vital para el desarrollo y el montaje de la obra. Especialmente, para el momento 1 de la misma, donde el personaje del Coro busca a la protagonista, sentada entre el público.

O cuando al final de la obra la cargan en procesión por medio de los espectadores, invitándolos a formar parte de la comitiva de la procesión. Igualmente, las dimensiones mínimas del espacio escénico facilitarán la creación de una atmósfera de proximidad y confidencialidad entre los espectadores y actores.

En adición, otra característica de la distribución del espacio escénico es el uso y aprovechamiento de los niveles propios del espacio, para establecer jerarquías entre los personajes y los espectadores.

Por otra parte, la escenografía de esta obra se destaca por su simpleza y minimalismo. Por tanto, consiste principalmente en dos objetos, el primero el piano o teclado que puede ser fácilmente transportado. Este instrumento musical, es en realidad una extensión del personaje del Pianista y, por tanto, su presencia es imprescindible.

Además, de que responde a las necesidades musicales de la obra. Así como, a las necesidades dramatúrgicas y estéticas, pues el color negro del piano o teclado, más su magnificencia, simbolizan justamente la corrupción y el dominio del Pianista, por sobre el resto de personajes.

Al mismo tiempo, representa la fuerza del Estado, la moral y las tradiciones, todas alegorías del personaje del Pianista. Por todo esto, este objeto se ubica estratégicamente a un costado del espacio escénico y en una posición preferiblemente elevada.

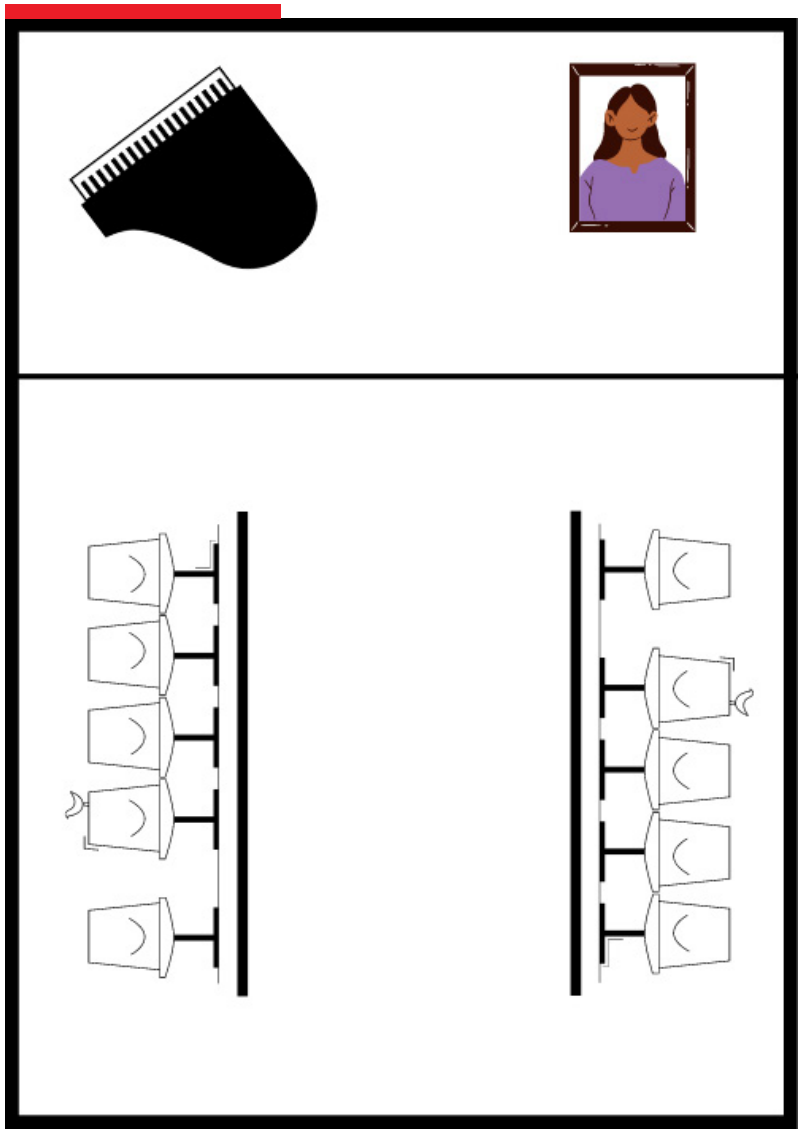
Por otra parte, el segundo objeto que compone esta escenografía consiste en una réplica, de la obra pictórica La Dolorosa de Cristóbal de Villalpando (1680-1689), perteneciente al estilo barroco novohispano. La cual es impresa, en cartulina texturada y enmarcada, en las medidas de 60cm de ancho y 70cm de alto. Esta pintura ha sido seleccionada específicamente para la obra no solo por sus características estéticas.

Como el color azul del manto de María, el cual se relaciona con su dolor y suplicio (2012, Arroyo, E., Espinosa, M., Falcón, T., Hernández, E.). Sino también por su composición visual, en la cual se observa a la Virgen, con expresión afligida y rodeada de una muchedumbre. Imagen que se retratará a través del cuerpo de los actores y de los personajes de la Mujer y el Coro.

El cuadro se coloca al costado del piano, siendo iluminado por una luz blanca puntual. Además, este objeto deberá ser reemplazado en cada representación de la obra, pues es destruido por la protagonista durante el momento 3 de la misma, por ello su materialidad en cartulina.

Estos dos elementos que componen el espacio escénico de la obra Disección, representan no solo la temática Mariana de la obra sino también el carácter musical y operístico de la misma.

Infografía 4 *La Dolorosa* de Cristóbal de Villalpando (1680-1689).



Infografía 5 *Ubicación del público en el espacio*, Gabriela Méndez. 2021

VESTUARIO

El vestuario se destaca también por su sencillez, el predominio de líneas rectas y por el uso de telas simples sin detalles o brillos. Primeramente, el vestuario del personaje de la Mujer, consiste en 2 vestimentas. La primera es un vestido rojo de líneas rectas, con cuello v, pegado al cuerpo y que va hasta las rodillas, acompañado de zapatos de tacón negro. En este caso, el color rojo representa el estado inicial de "pecado" del personaje, pues simboliza pasión, desenfreno y rebelión.

Mientras, la segunda "vestimenta" de la mujer consiste en una tela de chiffon stretch, semi transparente de color azul claro, de tres metros, que presenta la aspiración del personaje a la santidad y al dolor de la Virgen Dolorosa del cuadro de Villalpando (1680-1689). El personaje utiliza esta tela para cubrir su desnudez y lleva los pies descalzos simbolizando su estado de inferioridad.

En segundo lugar, el personaje del Pianista llevará un terno de color negro entero, acompañado de camisa y zapatos también negros. Y de una rosa roja, prendida de su saco. El color negro permite que el Pianista y su instrumento se asimilen como una sola entidad. A la par, que exacerba el misterio que rodea a este personaje y representa dominancia, autonomía, seriedad y ausencia de luz, características propias de este personaje.

Por otra parte, la rosa roja que comúnmente simboliza el amor romántico en pareja, hace referencia a los pétalos de rosas rojas arrojados por el Coro en la procesión final de la obra. Y que simbolizan no solo el aparentemente amoroso acto de amortajamiento del Coro y el Pianista hacia la protagonista. Si no también, la sangre derramada por la Mujer y la expulsión de su "pecado".

Además, este detalle en rojo manifiesta la superioridad del Pianista por sobre el resto de personajes, así como su derecho a no ser juzgado, a pesar de llevar este color que dentro de la obra representa una falta, una debilidad o rebeldía cuando es usado por el personaje femenino. Por otra parte, la rosa roja también simboliza la agresión y la violencia presente en el Pianista y en los ataques que sufre la Mujer, bajo su orden y observancia.

Por último, el personaje del Coro lleva una vestimenta sencilla que consiste en pantalón de vestir, camisa y zapatos negros acompañados de un cuello o buff, con capucha de color gris y que forma un triángulo en el pecho de los actores.

El negro representa las mismas características del personaje del Pianista, y asocia al Coro con este personaje. No obstante, el gris hace referencia al estado de subordinación del Coro al Pianista, pues es un color asociado a la pasividad y un degradado cromático del negro.

Al mismo tiempo, la neutralidad del negro y el buff con capucha gris mimetizan a todos los miembros del Coro, de forma que no se pueda distinguir fácilmente sus rostros, géneros y demás características individuales, que afecten su colectividad, como personaje.

Infografía 6 *Vestuario Coro*, (2019, Wattys)

Infografía 7 *Vestuario Mujer*, Gabriela Méndez, 2021.

Simultáneamente, el gris se asocia con una vida reservada y alejada de las comodidades, por tanto, hace referencia al carácter del personaje, que consiste en un grupo de personas que aspiran a la santidad o a un ideal imposible.

Por último, el gris también es un color que se relaciona a la crueldad, a lo lúgubre y lo conservador características propias del Coro.

En general, la cromática de esta obra, en cuanto al vestuario, se basa en el negro, el gris, el rojo y el azul claro. Creando oposiciones y contrastes entre el rojo y el negro, y el rojo y el azul.

Por otra parte, la confección del vestuario, será lo más cómoda posible al cuerpo de cada artista secundario, para permitir así movimientos amplios y expresivos, con los personajes del Pianista y el Coro.

Al contrario, en el personaje de la Mujer, los movimientos se verán limitados por los tacones y el vestido que lleva y después por la transparencia de la tela con la cual busca tapar su desnudez.

De esta forma, el vestuario no solo caracteriza a los personajes. Si no que también, genera diversas reacciones en los actores facilitando su acercamiento a las emociones y situaciones de sus personajes.

MAQUILLAJE

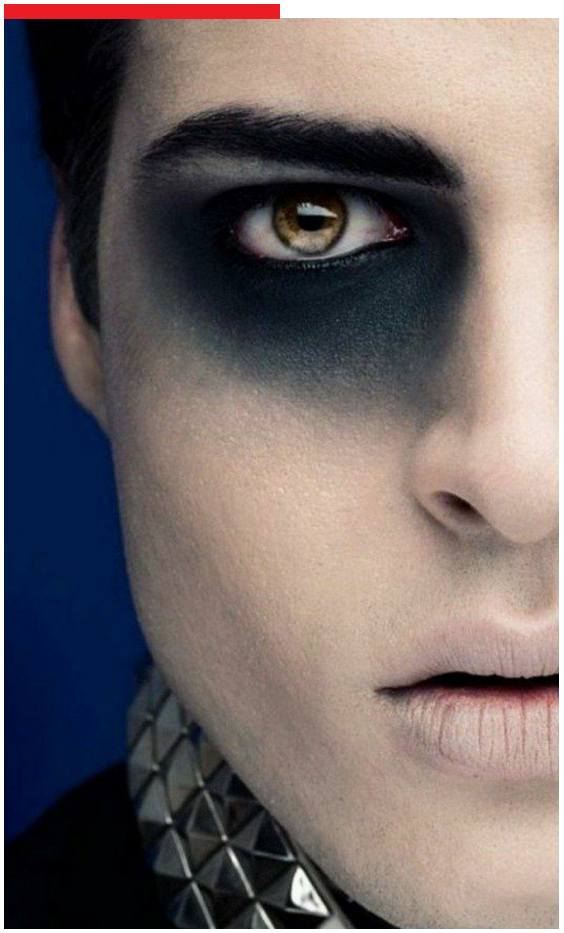
Si bien, el maquillaje dependerá de cada personaje, se optará por un maquillaje en general discreto y recatado por el carácter real de la obra y los personajes. Primeramente, se empareja ligeramente el color de la piel natural de todos los personajes, a través de bases líquidas y en polvo, que controlan también el brillo de la piel en el escenario bajo las luces.

Mientras, para el Pianista se utiliza un delineador de ojos color negro, en la parte interna y externa del ojo para que profundice y endurezca su mirada, pues este personaje se comunica a través de sus ojos y su instrumento musical.

Sus labios se mantienen de un color natural. En cuanto, al personaje de la Mujer, ella lleva un labial de color rojo mate, en los labios que combina con su vestido rojo y que crea contraste con la tela azul pálido que se coloca después.

También, se profundiza y aumenta la expresividad de su mirada a través de delineador negro y mascará de pestañas. Por último, se coloca un rubor rosa pálido en sus mejillas, para darle un aire de inocencia y fragilidad, en contraste con los otros personajes.

Finalmente, el Coro, lleva no solo delineador negro en la parte interna y externa del ojo. Si no también, sombra negra en todo el párpado y en la parte inferior de los ojos, dando la impresión de grandes ojeras negras. Mientras, los labios y la piel se empalidecen como la piel de un cadáver, demostrando así la putrefacción interna y externa del Coro.



Infografía 8 *Maquillaje Coro.* (2017, Casa y Diseño)

Y permitiendo que el maquillaje empareje las expresiones de todos los miembros de este personaje colectivo.

Infografía 9 *Maquillaje Mujer.* Gabriela Méndez, 2021.

Pues, en conjunto con el vestuario, el maquillaje profundiza y refuerza la caracterización de los personajes.

OBJETOS ESCÉNICOS Y UTILERÍA

Dentro de los objetos y la utilería se destaca la presencia de varios elementos, muchos de ellos tomados de la tradición de la Iglesia Católica. Entre ellos, se encuentra un cirio pascual de color blanco, el cual consiste en una vela de gran tamaño que tiene dibujada una cruz en uno de sus costados.

Infografía 10 *Cirio Pascual e Incensario* (2017, Cerería de Jesús/Taliaessenze)

Esta vela, se utiliza para ceremonias y rituales católicos y dentro de la obra hace referencia a su carácter ritual, así como a su temática Mariana, por ello el color blanco de la vela representa pureza. En adición, el fuego de esta vela simboliza la iluminación y el conocimiento en poder del personaje del Coro. También, se utiliza un incensario, presente en celebraciones católicas, el cual consiste en un recipiente de latón con orificios que permiten la salida del aroma del incienso y el palo santo.

A través de este aroma, se busca afectar todos los sentidos del público y que éste asocie el espacio y el momento en el que está, con una celebración mística. Además, se utiliza un jarrón con rosas rojas, que simbolizan la pasión dolorosa de María.

En general, estos 3 objetos son ofrendas para el cuadro de La Dolorosa, otorgados por el Coro a la misma, como símbolo de veneración.

A estos objetos se suma un espejo circular y sencillo con un mango de madera de color negro, que es entregado al personaje de la Mujer, este objeto se destaca por su ligereza pues será también roto durante la obra.

Por lo cual, deberá ser reconstruido para cada función. El espejo simboliza el autoconocimiento y el reflejo de lo que somos en realidad.

Por ello, este objeto se le entrega a la protagonista, quien está descubriendo quien es.

Por último, en la utilería se necesita también de vendas de color blanco, hechas a partir de retazos de tela camisa, para cubrir los ojos y boca de la Mujer.

Así como, de una tela de poliéster blanco de 3 metros para envolver y amortajar a la mujer. La blancura de estas telas representa la pureza restablecida a través del sufrimiento y la muerte de la mujer. Además, este color se utiliza para amortajar a los cadáveres. Finalmente, esta obra requiere de una corona de rosas rojas para la cabeza de la Mujer, en referencia a la corona de espinas que lleva Jesús, según la tradición católica.

Infografía 11 *Espejo* (2007, Istookphoto.com)

Y, por último, se requiere de una gran cantidad de pétalos de rosas rojas que serán lanzados en la procesión final de la obra, en símbolo de respeto hacia el sacrificio de la Mujer y como muestra de su sangre y pecado extinguidos. La fuerte presencia de objetos religiosos en nuestra obra refuerza la temática y la problemática planteada por la misma.

ILUMINACIÓN

En esta ocasión, el uso de la iluminación es limitada pues esta obra utiliza otros recursos como el sonido, el cuerpo, los objetos y el aroma para crear los ambientes necesarios para el desarrollo de la acción escénica.

No obstante, se utilizan principalmente 3 tipos de luces en cromáticas de color blanco, amarillo, cyan y rojo para momentos específicos de la obra, sin abusar de este recurso.

En cuanto al tipo de luces, primeramente, tenemos 2 luces de piso. Una de las cuales se utiliza para iluminar y destacar el cuadro de La Dolorosa, por tanto, se la coloca en el piso, direccionada hacia este.

Esta luz permite no sólo destacar la pintura, dirigiendo la mirada y la atención del público hacia ella.

Sino también, texturizar la pintura, destacando sus contornos, colores y las expresiones de las figuras presentes en el cuadro. La segunda luz de piso se coloca en frente del espacio escénico donde se desarrolla la acción de la obra.

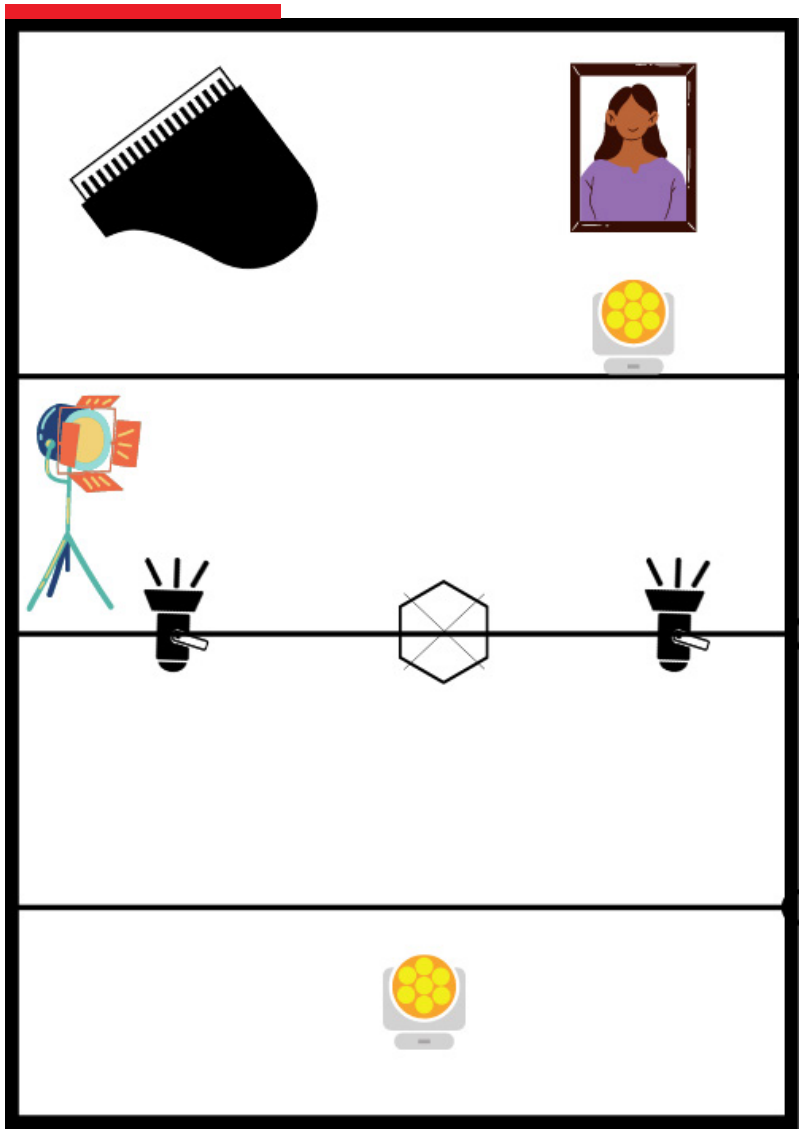
Aumentando, el tamaño de la silueta y los movimientos de los actores y creando sombras en el espacio.

Del mismo modo, se utiliza una luz de calle, en el costado izquierdo del espacio escénico, que crea contrastes con la sombra y oscuridad del costado derecho del escenario.

De forma, que se puedan representar las dualidades del personaje principal no solo a través de las acciones y el vestuario sino también por medio de la iluminación.

Por último, se utilizarán 3 luces puntuales tipo par 64 colocadas horizontalmente en fila frente al escenario, donde la luz del centro se encuentra en posición cenital y el resto en posición frontal, con relación al espacio escénico.

Infografía 12 *Plano Iluminación,* Gabriela Méndez, 2021.



AMBIENTE SONORO

El ambiente sonoro de la obra Disección posee un carácter muy particular, pues esta obra utiliza el canto lírico y la musicalidad propias de la ópera, como formas básicas de expresión, comunicación y desenvolvimiento de la acción y la trama. Estas características transforman la definición básica de ambiente sonoro. Gracias a que, la musicalidad y sonoridad traspasan los fines de simplemente ambientar el espacio.

Para transformarse en un lenguaje teatral vital para el desarrollo y montaje de la obra. Un lenguaje tan importante como la comunicación verbal y el lenguaje corporal. Y que, sumado a otras lenguas constituyen una nueva propuesta artística liminal.

Por consiguiente, las piezas musicales de esta obra han sido cuidadosamente estudiadas y seleccionadas principalmente por las emociones que pueden producir en el espectador.

Así como, por su musicalidad, melodía, armonía, ritmo, prosodia, texto, filosofía y objetivo estético y musical para el cual fueron creadas. Por esta razón, todas estas piezas están basadas en historias de inspiración religiosa o mitológica griega y romana.

En total esta obra se compone de 4 piezas musicales. La primera de ellas, es la Obertura del oratorio El Mesías (HWV 56), de Friedrich Händel. (1741) Pieza instrumental que es interpretada en el piano al inicio de la obra y representa el equivalente al prólogo de una obra de teatro convencional. Esta obra se toca sin las repeticiones establecidas por el compositor, de forma que se la utiliza parcialmente por su formalidad y grandilocuencia.

Para demostrar el inicio a un ritual solemne. En segundo lugar, está el recitativo Nel chiuso centro (En el oscuro centro), de la cantata de Orfeo (P. 115), de Giovanni Battista Pergolesi (s. f), interpretado por el bajo del Coro.

Esta pieza también sufre cambios y adaptaciones para ser interpretada por la voz masculina grave, pues fue escrita para una voz femenina aguda. No obstante, es seleccionada específicamente por su rudeza, aspereza y antinaturalidad al consistir en una pieza interpretada entre el habla y el canto.

Correspondiendo así, a la seducción antinatural del Coro al personaje de la Mujer. Posteriormente, la Mujer canta un fragmento del aria Tristes apprêts (Tristes preparativos), de la ópera Cástor y Pólux de Jean-Philippe Rameau. (1737) A través de la cual comparte su sumisión y desesperación por no poder elegir su propio camino.

Finalmente, el Coro interpreta las partes 4 y 5 del Gloria (RV 589) de Antonio Vivaldi (1713), conocidas como Gratias agimus tibi (Te agradecemos por) y Propter magnam gloriam (Porque grande es tu gloria), respectivamente.

Estas canciones son adaptadas para ser cantadas por un coro de solo 4 personas. Igualmente, la primera es seleccionada por su carácter de agradecimiento por el sacrificio de la Mujer.

Mientras que la segunda pieza es seleccionada por su magnificencia y en representación a que se restauró la gloria de la protagonista, gracias a su inmolación y muerte.

En conclusión, cada pieza musical se adapta e interpreta, de acuerdo, a las necesidades de los personajes y la obra. Estas adaptaciones surgen de la experimentación e improvisación desarrolladas en el entrenamiento y el montaje. Finalmente, la naturaleza operística de la obra implica que la producción musical y sonora se realice en vivo.

En consecuencia, la técnica de canto lírico utilizada por los artistas para interpretar la música, supone también la eliminación del uso de implementos técnicos de sonido, para esta obra. Intercambiando estos recursos por la necesidad de un espacio escénico cerrado y preferentemente con una buena acústica musical.

Infografía 13 *Partituras Aria*, Gabriela Méndez, 2021.

PRODUCCIÓN

CAPÍTULO III

TABLA DE SOCIOS ESTRATÉGICOS

Dentro de los objetos y la utilería se destaca la presencia de varios elementos, muchos de ellos tomados de la tradición de la Iglesia Católica. Entre ellos, se encuentra un cirio pascual de color blanco, el cual consiste en una vela de gran tamaño que tiene dibujada una cruz en uno de sus costados.

	ETAPAS				
Socio estratégico	**Pre**	**Producción**	**Post**	**¿Qué deseo de esta institución?**	**Qué ofrezco**
Museo de arte moderno		X		Espacio para la presentación	Publicidad
Fundación MusArtEH	X	X		Preparación vocal de los actores y actrices, difusión en redes sociales	Publicidad/ Intercambio de servicios
Nua estudio de diseño		X		Elaboración y diseño del vestuario	Publicidad/ Intercambio de servicios
Señalética empresa		X		Elaboración y diseño de mascarilla para cantantes (coro)	Publicidad
Studio M Salón de belleza y peluquería		X		Maquillaje y peinado de todo el elenco	Publicidad
Casa de la cultura núcleo del Azuay	X			Impresión de afiches y difusión en medios y redes sociales	Publicidad

Socio estratégico	Pre	Producción	Post	¿Qué deseo de esta institución?	Qué ofrezco
Instituto de Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad		X		Dotación de fondos económicos para el desarrollo de la obra (fondos concursables)	
Programa de crédito Impulso cultura BanEcuador		X		Acceso a crédito de financiamiento para la producción de la obra	
Bunker escénico	X		X	Difusión en sus medios y futuras participaciones de festivales y más	Publicidad/ Intercambio talleres de canto, yoga, teatro, etc.
Avant Ballet studio	X			Difusión en sus medios y redes sociales	Publicidad/ Intercambio talleres de canto, yoga, teatro, etc.
Universidad de las Artes	X	X		Difusión en redes sociales, participación de uno de sus estudiantes en la obra	Publicidad
Academia de música Sensitive	X	X		Participación de uno de sus docentes en la obra. (pianista)	Publicidad/ Intercambio talleres de canto, yoga, teatro, etc.

Socio estratégico	Pre	Producción	Post	¿Qué deseo de esta institución?	Qué ofrezco
Universidad del Azuay	X	X		Difusión en redes sociales, espacio para montaje y ensayos	Publicidad
Bocina Insurgente (radio independiente)	X	X		Difusión en su programa radial	Intercambio de servicios, talleres, etc.
Rural Fest (festival cultural)	X			Difusión en redes sociales	Intercambio de servicios, talleres, etc.
Orquesta Sinfónica de Cuenca			X	Participar en futuras presentaciones con la orquesta	Intercambio de servicios
Festival Internacional de Loja			X	Participar en futuras presentaciones del festival	
Bienal de Cuenca			X	Participar en futuras presentaciones del festival	

Socio estratégico	Pre	Producción	Post	¿Qué deseo de esta institución?	Qué ofrezco
Festival escenarios del Mundo			X	Participar en futuras presentaciones del festival	
Festival de Cine la Orquídea			X	Participar en la inauguración del festival	
Coro de la Fundación MusArtEH			X	Remontaje de la obra con el coro	Intercambio de servicios, talleres, etc.
Coro del conservatorio José María Rodríguez			X	Remontaje de la obra con el coro	Intercambio de servicios, talleres, etc.
Coro y compañía de danza de la Universidad del Azuay			X	Remontaje de la obra con el coro y la compañía	Intercambio de servicios, talleres, etc.
Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador			X	Presentaciones y remontaje de la obra con la orquesta	

Socio estratégico	Pre	Producción	Post	¿Qué deseo de esta institución?	Qué ofrezco
Fundación Teatro Nacional Sucre/escuela lírica			X	Participar en futuras presentaciones en teatro Sucre	Intercambio de servicios, talleres, etc.
Fundación Musical Armonía			X	Remontaje de la obra con miembros de la Fundación.	Intercambio de servicios, talleres, etc.
Compañía Nacional de Ballet del Ecuador			X	Remontaje de la obra con miembros de la compañía	Intercambio de servicios, talleres, etc.
Festival Música Ocupa Quito			X	Participar en la inauguración del festival	
La Fiesta Escénica, festival de la Fundación Teatro Nacional Sucre			X	Participar en futuras presentaciones del festival	
Festival Permanente de Artes Escénicas (Ambato)			X	Participar en futuras presentaciones del festival	

ANÁLISIS DE SOCIOS ESTRATÉGICOS

Este proyecto presenta diversos socios estratégicos en cada fase de la producción:

PREPRODUCCIÓN Y POSTPRODUCCIÓN

Tanto en la pre producción como en la producción, del proyecto, se cuenta con diversos socios entre los cuales se incluyen organizaciones públicas y privadas que están y no relacionadas al arte y la cultura. Por ello, es importante utilizar un lenguaje simple y claro al acercarse a cada uno de estos socios que facilitarán principalmente la creación, el montaje, el posicionamiento, el aval y la difusión de la obra.

Con este grupo de socios estableceremos principalmente un intercambio o trueque de servicios, así como destinar un espacio publicitario para sus marcas. Además, al ser la producción la etapa más crucial del proyecto se mantendrá una comunicación constante con los socios de los cuales depende la realización de la obra. Por último, se buscará siempre reconocer su trabajo para garantizar nuevas oportunidades de asociación y colaboración.

POSTPRODUCCIÓN

Una vez que se ha logrado cumplir la primera etapa del proyecto, es importante conservar cualquier información sobre los resultados y la aceptación y el posicionamiento de nuestra obra. De forma, que esta información pueda ser compartida por los socios estratégicos de esta etapa. Los cuales se caracterizan por pertenecer a grandes instituciones a su mayoría, por lo cual estos se interesarán en datos y resultados obtenidos del proyecto.

BRIEFING PUBLICITARIO DE LA OBRA DISECCIÓN

Descripción del producto

La obra teatral Disección aborda y cuestiona los estereotipos sociales sobre lo que involucra ser mujer en la sociedad ecuatoriana y latinoamericana en general.

Debido a la influencia del catolicismo en nuestra región, muchas de las veces el modelo femenino a seguir está dado por los referentes arquetípicos simbólicos dados en la Biblia, una mujer santa o una mujer libertina, no suele haber opciones intermedias, en palabras vulgares, o virgen o puta.

Estos modelos se insertan en el inconsciente colectivo y se manifiestan simbólicamente de diversas maneras, afectando la vida de varias mujeres y la visión que la sociedad tiene de ellas.

De igual forma, esto provoca que se normalice el ver a mujeres resignadas que aceptan parejas maltratadoras, embarazos no deseados, y que niegan su sexualidad. Y que la sociedad pueda ser indiferente y cómplice de las muertes de varias mujeres.

Por último, esta obra combina diversos géneros artísticos como la ópera barroca, el teatro, la danza, el performance, la música, la instalación, etc. Para no solo estremecer al público sino también para ofrecerle una experiencia artística diferente que despierte sus sentidos visuales, auditivos y táctiles. Pero, sobre todo, esta obra busca actualizar y recuperar tanto el teatro postmoderno como la ópera barroca combinándolos en una propuesta original nunca antes vista en la ciudad de Cuenca.

Necesidad del briefing publicitario

El principal problema que se enfrenta en este proyecto, es el desconocimiento que existe sobre nuestra obra, es decir aún no ha sido ni siquiera posicionada para competir con otras obras o para poder ser consumida.

Objetivo general

Visibilizar y posicionar la obra teatral Disección, como un espectáculo controversial, provocador y de calidad sobre la identidad de género, y como una opción de entretenimiento, a través de los medios de comunicación.

Objetivos específicos

- Gestionar la difusión de la obra en prensa escrita y digital, antes, durante y después del estreno de la obra.
- Agenciar entrevistas en las radios de la ciudad, antes, durante y después del estreno de la obra.
- Difundir material de interés sobre la obra a través de lives, foros y entrevistas en redes sociales a expertos y público en general.
- Insertar la obra Disección, en circuitos de festivales de artes escénicas, tanto nacionales como internacionales.

Target

El público objetivo de esta obra son jóvenes adultos desde los 18 años de edad hasta adultos de 50 años de edad, de ambos sexos.

Que estén en el área urbana de la ciudad de Cuenca. Y, con un nivel ingresos alto y medio alto, con estudios de 3er nivel e interesados no solo en el arte y la música académica.

Sino también, en la reivindicación de los derechos de las mujeres y las minorías.

Sus creencias y sistemas de valores

Esta obra está dirigida especialmente, a personas que han crecido dentro de una familia de tradición católica y que en la actualidad pueden o no identificarse con esta religión u otras religiones.

Así como, para personas no religiosas pero que son conscientes de la desigualdad de la sociedad. Y que, sobre todo, creen en la necesidad de un sistema igualitario para hombres, mujeres y demás personas sin importar su raza, género u orientación sexual.

Su estilo de vida

Jóvenes y adultos que ya sea por sus propios medios y por medios familiares puedan acceder monetariamente al costo de la obra y que estén dispuestos a invertir en el consumo de la misma.

Mensajes clave

Los mensajes de mayor importancia que se comunicará y compartirá con el público serán:

- El apoyo y la vinculación con diversas instituciones públicas y privadas para la realización de la obra, con el fin de posicionar nuestra obra y generar el interés del público en general.
- Parte del proceso de creación de la obra, así como, imágenes impactantes del entrenamiento y el montaje de la obra, para crear expectativa y curiosidad del público.
- Actores y Actrices destacadas que trabajarán en nuestra obra, con el fin de que los fans de los mismos puedan interesarse en la obra.
- Promociones, descuentos, sorteos y cómo participar de los mismos, asegurando así la mayor cantidad de asistentes.
- Donde, cuando, y como adquirir las entradas para la obra, a que público está dirigido (censura) y la experiencia particular que ofrece la misma.
- El valor particular y único de vivir y presenciar esta obra que combina a músicos, cantantes, actores, bailarines y performers.

Tono de la comunicación

Con el fin de romper con el elitismo que comúnmente rodea al teatro contemporáneo y a la ópera se utilizará un lenguaje coloquial y sencillo, que permita al público comprender fácilmente lo que se desea comunicar.

No obstante, con el fin de llamar la atención se utilizará la provocación y controversia, a través de imágenes sugerentes que utilicen el desnudo y las figuras religiosas de la Virgen Dolorosa u otros objetos referentes a la tradición católica y al montaje de la obra.

Estilo

El afiche promocional de la obra se elaborará, ya sea a través de fotografías editadas que muestran las imágenes más impactantes del montaje o de ilustraciones, sugerentes al montaje.

Utilizando el desnudo y las analogías con figuras religiosas. Además, se utilizará la cromática del blanco, rojo, negro y azul claro jugando con las transparencias.

Homólogos

Infografía 14 *María llena eres de gracia*, Joshua Marston, 2004.

Infografía 15 *Sin nombre, anónimo* Chapo, @_chapo_chapi_, 2021.

Infografía 16 *The Lamb's bride / Pascha.* Laura Makabresku, 2021.

Infografía 17 *Vulcano*, Jordi Diaz Alama, 2019.

DOSSIER

GABRIELA ALEJANDRA MÉNDEZ FÁREZ

Artista y productora

Obra

DISECCIÓN

Contactos

@gabrielamendez.soprano

Gabriela Méndez Soprano EC

+593 991833941

gabrielamendez17@yahoo.com

DISECCIÓN

La obra teatral Disección aborda y cuestiona los estereotipos sociales sobre lo que involucra ser mujer en la sociedad ecuatoriana y latinoamericana en general.

Debido a la influencia del catolicismo en nuestra región, muchas de las veces el modelo femenino a seguir está dado por los referentes arquetípicos simbólicos dados en la Biblia, una mujer santa o una mujer libertina, no suele haber opciones intermedias, en palabras vulgares, o virgen o puta.

Estos modelos se insertan en el inconsciente colectivo y se manifiestan simbólicamente de diversas maneras, afectando la vida de varias mujeres y la visión que la sociedad tiene de ellas.

De igual forma, esto provoca que se normalice el ver a mujeres resignadas que aceptan parejas maltratadoras, embarazos no deseados, y que niegan su sexualidad.

Y que la sociedad pueda ser indiferente y cómplice de las muertes de varias mujeres. Claramente, existen muchos responsables de todos estos sucesos, no sólo la religión católica y su influencia.

No obstante, Disección, aborda la problemática entorno a la perspectiva que la religión católica tiene en cuanto, a las mujeres, a las cuales trata como seres débiles, peligrosos y necesitados de una guía masculina. Por lo tanto, para expresar todas estas ideas la obra nos presenta a un grupo de individuos, llamados el coro, que representan a la sociedad y a sus perjuicios.

Este grupo dedicado al culto y a la búsqueda de un sentido para sus vidas, violentan a una mujer con el fin de obligarla a aceptar un destino de sumisión que ella no desea, para satisfacer así sus creencias y leyes. Mientras tanto, una figura encapuchada, que representa a Dios, al Estado, al Poder y a la moral; maneja y manipula al coro y a la mujer, a través de la música en su piano.

Por último, esta obra combina diversos géneros artísticos como la ópera barroca, el teatro, la danza, el performance, la música, la instalación, etc. Para no solo estremecer al público sino también para ofrecerle una experiencia artística diferente que despierte sus sentidos visuales, auditivos y táctiles.

MEDIOS

Infografía 18 *Ensayos escénicos y musicales*, Diego Ortega, Gabriela Méndez 2021.

YAMAHA

VIDEOS Y AUDIOS

- https://drive.google.com/file/d/1aknfy2nadYrIqSWmbx2Pq7YAn-zKQpiA/view?usp=sharing
- https://drive.google.com/file/d/1DOorD17o3ajS_7_eqyGrePbYz6ceoyS-/view?usp=sharing
- https://drive.google.com/file/d/1LTNXdGuCLvtpKMULi_iufFXAMflnjfWQ/view?usp=sharing

TEXTO COMPLETO DE LA OBRA

- https://drive.google.com/file/d/1_ICJjIu7B4QGFTv6s5bYvFPGcm0yRDT7/view?usp=sharing

Productora, dramaturga y protagonista de la obra Gabriela Alejandra Méndez Fárez

Soprano y actriz. Inicia sus estudios musicales a los 9 años de edad en el Conservatorio de Música José María Rodríguez de Cuenca, integrando el coro Prejuvenil y Juvenil de esta institución por 9 años.

Interpretando obras como Carmina Burana de Carl Off, Novena Sinfonía de Beethoven, Réquiem de Mozart, Boletín y Elegías de las Mitas de Gerardo Guevara, y las operetas Cumandá y El Elixir d' Amore bajo la dirección de la Maestra María Eugenia Arias.

Junto con el Coro ha viajado a participaciones internacionales en países como Chile, Brasil, Argentina y Paraguay.

Durante el año 2012 integró el Coro Demoiselles des Rochers en la ciudad de Vitre en Francia bajo la dirección de la maestra Veroniqué Mace.

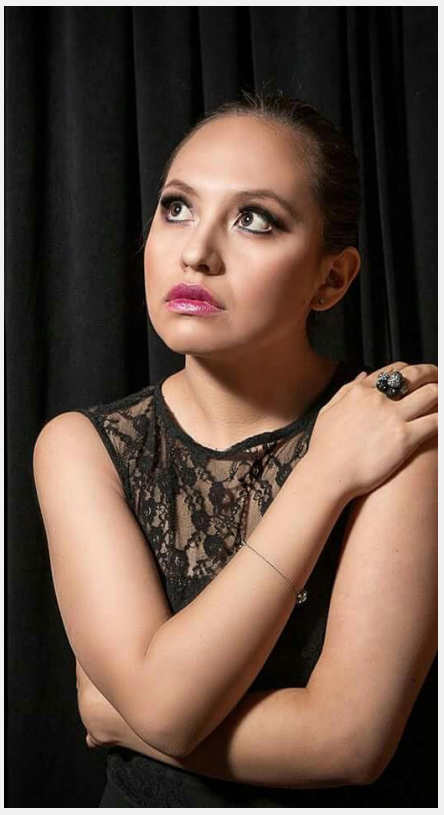
Desde septiembre del 2013 al 2016 estudiante de Canto Lírico del Conservatorio Nacional de Música de Quito con la Maestra Nancy Yánez, en donde obtuvo su título profesional en Canto Lírico.

En 2017 fue invitada como Solista en las óperas La Traviata de Giuseppe Verdi en el rol de "Annina" y el rol de "Segunda Dama de la noche" en la Flauta Mágica de Wolfgang Amadeus Mozart realizadas en la ciudad de Cuenca.

Como integrante del Coro de la Fundación Húngaro-ecuatoriana MusArtEH en la ópera Don Giovanni, quienes ganaron el premio internacional en julio del 2019 en Hungría, como mejor producción.

Actualmente continúa sus estudios musicales con la maestra Vanessa Regalado Arguello y el Maestro Xavier Rivadeneira, y el último ciclo de la Carrera de Arte Teatral de la Universidad del Azuay.

Además, es integrante del elenco de "Veladas Artísticas en Casa Museo María Astudillo Montesinos" y del colectivo teatral "Laboratorio del encierro".



Infografía 19 *Gabriela Méndez*, Fundación MusArtEH, 2017.

Sobre el Director, Diego Ortega. Director escénico y dramaturgo

Máster en Estudios Avanzados de Teatro. Itinerario Dramaturgia por la Universidad Internacional de La Rioja. Licenciado en Arte Teatral, graduado en la Universidad del Azuay. Cursó el Diplomado de Extensión en dramaturgia en la Universidad de Chile.

Dentro de su formación ha tomado talleres y cursos con: Francisco Aguirre, Martín Peña, Sandra Gómez, Isidro Luna, Carlos Gallegos, Fabio Rubiano, Abel Saavedra, Karla Zúñiga, entre otras distinguidas personalidades de las artes escénicas.

Forma parte de la Compañía Teatral Ilustres Desconocidos y de la plataforma de investigación en artes escénica Cuete de tinta.

Ha colaborado en proyectos con Teatro Deconstructivo del Hombre Elefante, Teatro Tecla, Imay Teatro, Colectivo Harapos y en Teatro de Tábuas en Campinas-SP-Brasil.

Ha impartido varios talleres formativos de máscaras, teatro y dramaturgia en diferentes localidades del Azuay.

Infografía 20 *Diego Ortega*, 2019.

Ha sido docente en varias instituciones educativas básicas, medias y superiores de la ciudad de Cuenca. Actualmente se desempeña como profesor de dramaturgia en la Escuela de Arte teatral de la Universidad del Azuay.

Sobre el Pianista, David Zoernig
Pianista y músico

David Zoernig se mudó a Cuenca en mayo de 2015 desde Charlotte, NC, con su marido Calvin, y su perro, Trooper. David estudió piano en la Escuela de Artes de la UNC en Winston-Salem, Carolina del Norte, y ha organizado música para grupos grandes y pequeños y eventos durante 30 años.

En Cuenca, David ha dirigido la música y el sonido de The Red Horse de Fishbon del Sur, y la revista musical Expats, y Greater Tuna del Teatro Comunitario del Azuay, y ¡Flash! The Hot Musical. Sirvió con el equipo de música en la Comunidad Cristiana Internacional, y es el director de música de la Misión Episcopal de San Cristóbal.

David co-fundó Tango Express con el bandoneonista Pedro Arízaga en 2016, sirve como acompañante del Coro MusArtEH con el Director Artístico, Alex Rodríguez y es miembro fundador de la Banda de Danza VESTA y del Dúo de Jazz SAVVI, con Jan Wallace.

David enseña piano en forma privada, y se ha presentado en Cuenca en la Catedral Vieja, la Casa de la Cultura, el Teatro Sucre,

Infografía 21 *David Zoernig*, 2019.

la República Sur, la Hostería Dos Chorreras, Los Jardines de San Joaquín, el Hotel Los Balcones y el Hotel Oro Verde. David tiene el honor de haber sido parte de actuaciones benéficas, incluyendo el Teatro Comunitario del Azuay, Hogar de Esperanza, Fundacion GRACE, Hearts of Gold, y Casa María Amor/ Mujeres con Exito.

Sobre la Corista, Estefanía Ortiz Soprano

Nacida en Cuenca, inicia su trayectoria musical desde temprana edad, representando a su escuela en varios festivales. Posteriormente, fue vocalista del grupo musical de la unidad educativa “La Asunción” donde realizó sus estudios secundarios.

Inicia su participación como corista en el Coro Polifónico de la Universidad del Azuay, seguidamente fue integrante del Coro Juvenil del Conservatorio Superior “José María Rodríguez” participando en conciertos con las orquestas Sinfónicas de Cuenca, Guayaquil y Loja.

En obras como “Carmina Burana” Carl Off; “Novena Sinfonía” Beethoven; “Stabat Mater” Rossini y en las óperas “Eunice” Salgado; “La Traviata” Verdi; “La flauta mágica” Mozart.

Actualmente es integrante del coro de la fundación MusArtEH, participando en conciertos con las orquestas sinfónicas de Cuenca y Guayaquil, en obras cómo “Gloria” Vivaldi; “Daphnis et Chloé” Ravel.

Infografía 22 *Estefanía Ortiz*, 2020.

Presentan la ópera “Don Giovanni” Mozart en Budapest- Hungría. Participa como solista en conciertos navideños. En la actualidad estudia canto con la Soprano lírica Vanesa Regalado.

Sobre la Corista, Laura Jácome Contralto

Estudiante del quinto semestre de la Carrera de Artes Musicales. Forma parte del Cuarteto Vocal Meraki, del Coro Femenino Cantahuarmi y de la agrupación "La Perla Social Band".

Ha participado de proyectos solistas y corales abordando música académica y popular, interpretando géneros como: rock, blues, funk, jazz, pasillos, boleros, música latinoamericana, entre otros.

Tiene estudios previos en Estudios Internacionales con mención bilingüe en comercio exterior, formación en temas de derechos sexuales y reproductivos, diversidades sexuales, feminismo y activismo juvenil.

Como cantante ha participado en festivales musicales, eventos artísticos y proyectos sociales a través de las artes; mientras que como activista, facilitadora y tallerista ha participado de eventos de académicos en salud sexual y reproductiva, debates, procesos de formación de jóvenes y trabajo junto a ONG.

Infografía 23 *Laura Jácome*, 2018.

Sobre el Corista, David Vélez
Tenor

Estudiante de noveno ciclo de la Carrera de Instrucción Musical en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

Miembro desde el 2015 del Grupo Coral Instrumental del GAD Municipal de la ciudad de Azogues, participando como corista e instrumentista.

Miembro desde el 2018 del Coro de la Fundación MusArtEH.

En abril de 2019, participa de colaborador en el montaje de la obra musical y teatral "El Hombre de La Mancha - Dulcinea el amor de Don Quijote" puesta en escena con el Grupo Coral Instrumental del GAD Municipal de Azogues, en el que participa de preparador musical y vocal.

Participa del "Taller de Dirección Coral" a cargo del Maestro Alex Rodríguez en septiembre de 2019.

Participa de las "Master Clases de Canto Lírico" a cargo del Maestro Xavier Rivadeneira en enero de 2020.
Continua su preparación vocal con la Maestra Vanesa Regalado.

Infografía 24 *David Vélez*, 2018.

Sobre el Corista, Mateo Sarmiento Barítono

Nace el 13 de octubre de 1993 en la ciudad de Cuenca, inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional José María Rodríguez ingresando al coro prejuvenil de dicha institución a la edad de 13 años y del cual forma parte hasta la actualidad.

Junto con el coro ha participado tanto como corista como solista en distintas ocasiones, dentro y fuera de la ciudad y el país.

En 2014 viajó junto con el coro a Riga-Letonia a las Olimpiadas Mundiales de Coros, obteniendo una medalla de bronce para el Ecuador.

Ha participado en la interpretación de varias obras, entre ellas, la novena sinfonía de Beethoven, el Réquiem de Mozart, el Boletín y Elegía de las Mitas, entre otras, realizadas conjuntamente con la Orquesta Sinfónica Nacional, de Cuenca y de Loja.

Fue seleccionado para formar parte del elenco Tributo a The Beatles, organizado por la Orquesta Sinfónica de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

Infografía 25 *Mateo Sarmiento,* Universidad del Azuay, 2017.

Además, colaboró como bajo en el Coro Polifónico de la Universidad del Azuay. Actualmente forma parte del cuarteto vocal Voices Ec, y es integrante de La Tuna de la Universidad del Azuay, en la cual se desempeña como cantante y guitarrista.

ÓPERAS

Soprano/actriz rol de “Annina” La Traviata, Cuenca, Ecuador 2017.

Soprano/actriz rol de “segunda dama de la noche”. La Flauta mágica, Cuenca, Ecuador. 2018.

Soprano/actriz/corista en el rol de dama/campesina. Don Giovanni, 2019. Cuenca, Ecuador. Budapest, Hungría.

CONCIERTOS

Soprano/Solista. Veladas artísticas en la Casa Museo María Astudillo Montesinos, Cuenca, Ecuador. 2019,2020,2021.

Soprano solista invitada. Concierto de año nuevo de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Ecuador. 2020

TEATRO

Actriz rol de narrador 1. Fragmentos de la Ópera pánica, Cuenca, Ecuador. 2019

Actriz rol de servidora 4 y 5. Fragmento de Ópera Pánica adaptación al clown. Modalidad virtual, Cuenca, Ecuador. 2020.

PERFORMANCE

Performer. Obra Ataúdes de cartón, intervención en la calle, Cuenca, Ecuador, durante pandemia de Covid-19, 2020.

Performer. Obra Degustación, modalidad virtual. Cuenca, Ecuador. 2020.

RESEÑAS EN LA PRENSA

La Sinfónica presenta hoy el Concierto Festivo de año nuevo 2020

Por **BLL** - 12 enero, 2020 593

Hoy a las 11:00, en la Catedral Vieja se realizará el "Concierto Familiar", que da inicio a la primera temporada 2020 de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, que estará bajo la dirección del reconocido director suizo Emmanuel Siffert.

Se contará con la participación de los cantantes líricos Gabriela Méndez (soprano), María Augusta Jibaja (mezzosoprano), Marlon Valvrede (tenor) y David Peña (bajo). La entrada es libre hasta llenar aforo.

Este es el segundo concierto que realiza la Sinfónica como parte de los Conciertos Festivos de año nuevo 2020, el primero se llevó a cabo el pasado viernes en la noche, en la misma Catedral Vieja. (COR) (I)

Música de Francia y navideña

Por AVB - 20 diciembre, 2019 496

Este viernes, a las 20:00 horas, en el auditorio de la Alianza Francesa (calle Tadeo Torres y avenida Solano) se presentará el recital de la artista francesa Marianne Aya Omac, con entrada libre.

Se trata de una autora, compositora, guitarrista y directora de coro, que se inspira en sus viajes para sus canciones, en francés, español o inglés.

Después de viajar a América Latina, perfeccionó su conocimiento y su amor por la música latina y acompañó a la cantante Joan Báez en numerosos conciertos en Europa y Estados Unidos.

Mientras, el domingo, desde las 19:00 horas, en la iglesia de Todos Santos habrá un concierto de música navidena con el coro MusArtEH, dirigido por Álex Rodríguez, con las sopranos Vanesa Regalado y Vanesa Freire (sopranos), Estefanía Ortiz, Salomé Jácome, Frank Cárdenas y Gabriela Méndez.

David Soerning actuará al piano; Adrián Ortiz, charango; Pedro Pedrosa, guitarra; y, David Ochoa percusión. Invitado, el coro de la Municipalidad de Cuenca; dirección, Vanesa Freire. (AVB)-(I)

Un encuentro de diseño en la Universidad del Azuay

361

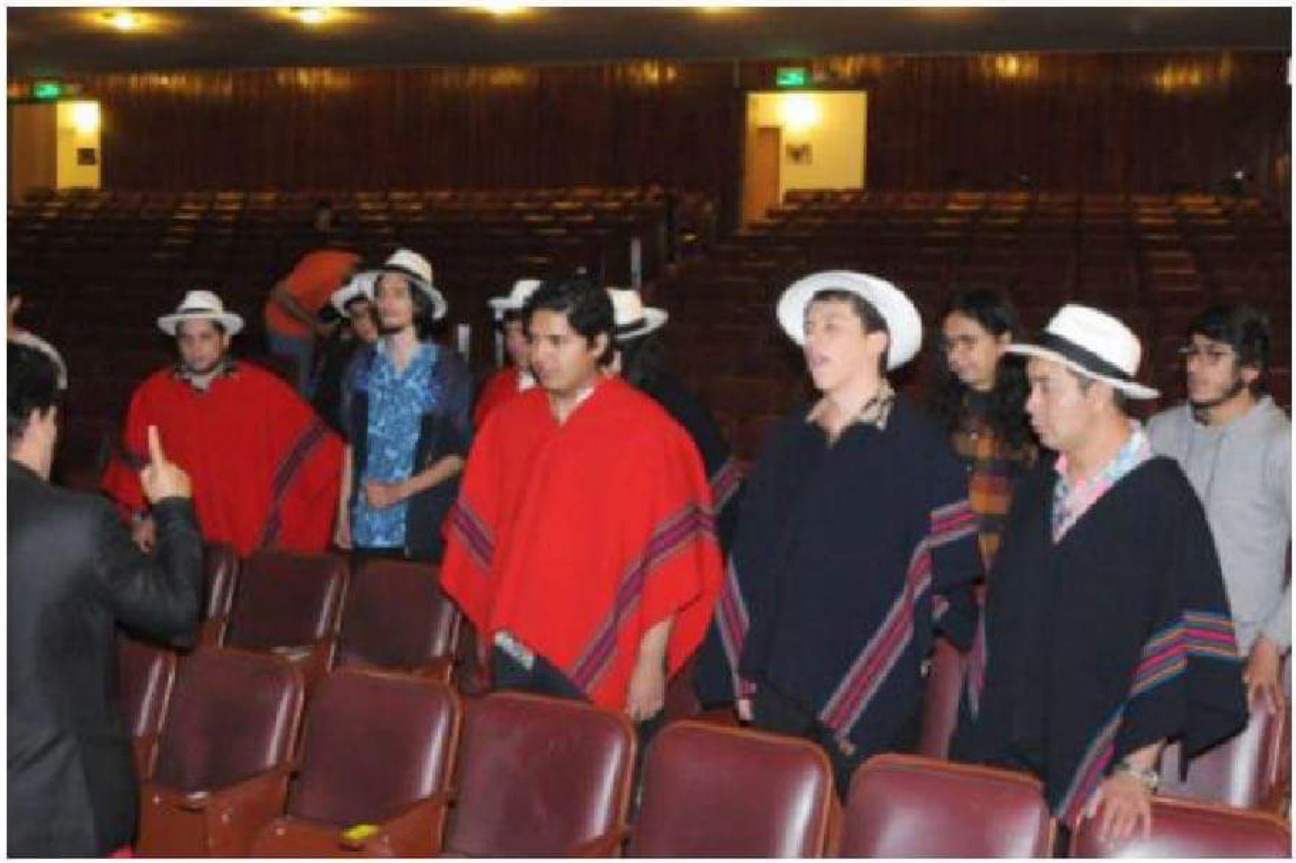
Apertura del encuentro y presentación del grupo de teatro de la Universidad del Azuay en la inauguración. Foto: Xavier Caivinagua / EL COMERCIO

Ópera tricolor compite en Hungría

"Don Giovanni" participa en concurso "Armel Festival Ópera"

Por **Redacción El Mercurio** - 7 julio, 2019

896



La Ópera "Don Giovanni" se estrenó por primera en Ecuador, en Cuenca entre el 19 y 22 de junio pasado, fue merecedora de excelentes críticas. PSR

EL MERCURIO INICIO CUENCA DEPORTES

La casa María Astudillo se activa con veladas artísticas

Por AVB - 4 febrero, 2020 1190

Ecuador triunfa en festival de la Ópera en Hungría

Por **BSG** · 9 julio, 2019 · 3494

Integrantes del elenco decantantes líricos que participan de "Don Giovanni". Cortesía

Tres premios alcanzó en Hungría la ópera "Don Giovanni" de Mozart, propuesta que, por primera vez, se presentó en nuestro país. **La delegación de artistas ecuatorianos**

TARGET

El público objetivo de esta obra son jóvenes adultos desde los 18 años de edad hasta adultos de 50 años de edad, de ambos sexos. Que estén en el área urbana de la ciudad de Cuenca. Y, con un nivel ingresos alto y medio alto, con estudios de 3er nivel e interesados no solo en el arte y la música académica. Sino también, en la reivindicación de los derechos de las mujeres y las minorías.

CALENDARIO DE PRESENTACIONES

Fecha de estreno presencial 18 de junio a las 19h00 en el Museo de Arte Moderno, Cuenca.

REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Para la realización de esta obra se requiere de un espacio amplio con propia iluminación y con un piano, en buenas condiciones y afinado. Espacio físico que permita y facilite el contacto directo con el público, y que acceda a cambios de ubicación entre el público y los actores.

De igual forma, por el carácter musical y lírico de la obra se requiere un espacio cerrado y con buena acústica musical, sin excesos en materiales que absorban el sonido.

Disección, es una obra experimental que puede adaptarse fácilmente y a los requerimientos y realidades de cada espacio. No obstante, para la iluminación se requerirá 3 luces puntuales par 64, colocadas horizontalmente frente al escenario, donde la luz del centro se encuentre en posición cenital y el resto en posición frontal, con relación al espacio escénico.

Además, se requerirán 2 luces de piso una para la pintura que forma parte de la escenografía y otro para la parte baja del escenario donde se desarrolla la acción.

Por último, se requiere de una luz de calle en el costado izquierdo de la parte baja del escenario, para crear contraste entre la luz y la sombra. En cuanto a la parte de sonido, por su naturaleza operística esta obra no requiere de un sistema de sonido.

Obra: Disección
Lugar: Museo de Arte Moderno
Fecha: 18 de junio del 2021/ 19h00

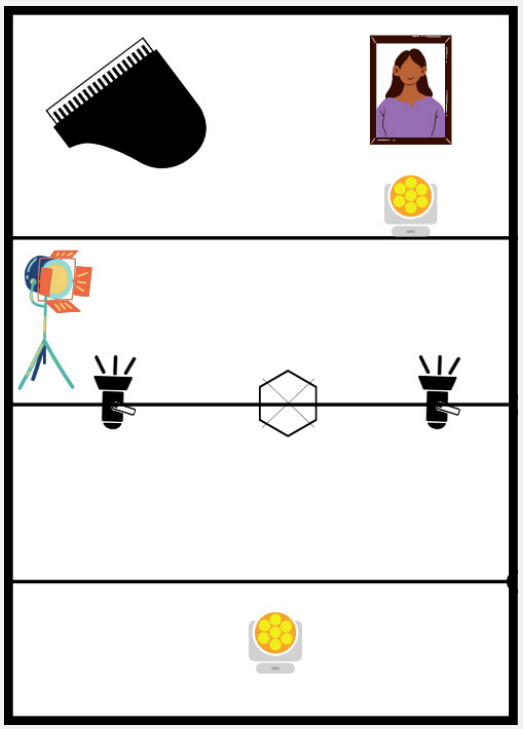
REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Para la realización de esta obra se requiere de un espacio amplio con propia iluminación y con un piano, en buenas condiciones y afinado. Espacio físico que permita y facilite el contacto directo con el público, y que acceda a cambios de ubicación entre el público y los actores.

De igual forma, por el carácter musical y lírico de la obra se requiere un espacio cerrado y con buena acústica musical, sin excesos en materiales que absorban el sonido. Disección, es una obra experimental que puede adaptarse fácilmente y a los requerimientos y realidades de cada espacio.

No obstante, para la iluminación se requerirá 3 luces puntuales par 64, colocadas horizontalmente frente al escenario, donde la luz del centro se encuentre en posición cenital y el resto en posición frontal, con relación al espacio escénico.

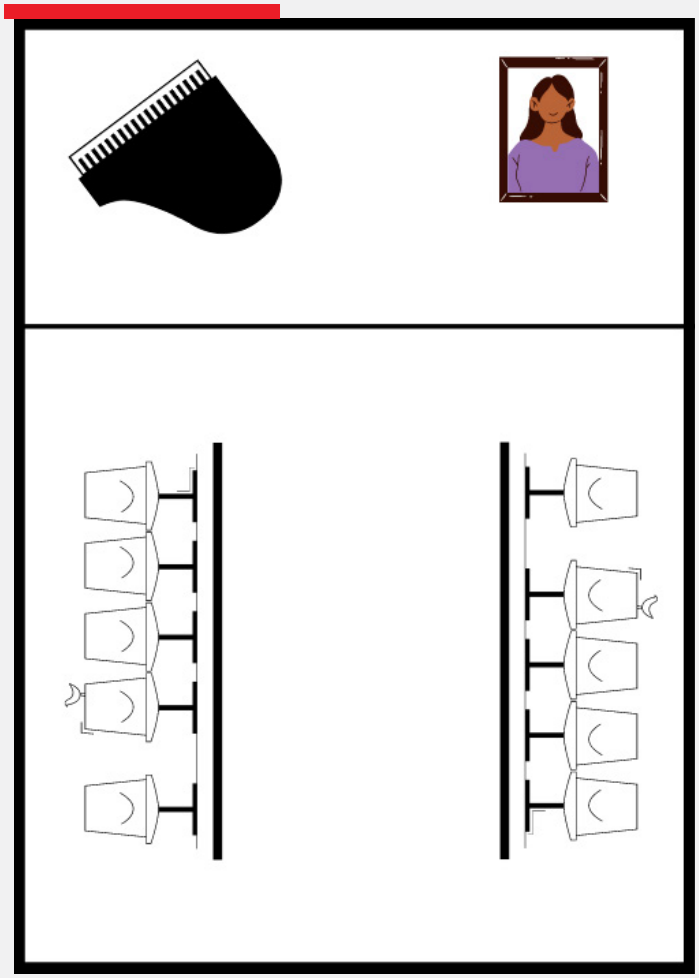
Además, se requerirán 2 luces de piso una para la pintura que forma parte de la escenografía y otro para la parte baja del escenario donde se desarrolla la acción.



Por último, se requiere de una luz de calle en el costado izquierdo de la parte baja del escenario, para crear contraste entre la luz y la sombra. En cuanto a la parte de sonido, por su naturaleza operística esta obra no requiere de un sistema de sonido.

Obra: Disección
Lugar: Museo de Arte Moderno
Fecha: 18 de junio del 2021/ 19h00

UBICACIÓN DEL PÚBLICO



PLAN DE COMUNICACIÓN DE LA OBRA DE TEATRO POSTMODERNO DISECCIÓN

La obra teatral Disección aborda y cuestiona los estereotipos sociales sobre lo que involucra ser mujer en la sociedad ecuatoriana y latinoamericana en general.

Debido a la influencia del catolicismo en nuestra región, muchas de las veces el modelo femenino a seguir está dado por los referentes arquetípicos simbólicos dados en la Biblia, una mujer santa o una mujer libertina, no suele haber opciones intermedias, en palabras vulgares, o virgen o puta.

Estos modelos se insertan en el inconsciente colectivo y se manifiestan simbólicamente de diversas maneras, afectando la vida de varias mujeres y la visión que la sociedad tiene de ellas.

Para evidenciar esta problemática, la presente obra combina varios signos y símbolos religiosos con el performance, el teatro y la ópera.

Por último, se debe resaltar que esta obra es el resultado de una investigación de tesis que busca combinar los diversos elementos de la ópera barroca y el teatro en una sola puesta en escena.

Objetivo general

Visibilizar y posicionar la obra teatral Disección, como un espectáculo controversial, provocador y de calidad sobre la identidad de género, y como una opción de entretenimiento, a través de los medios de comunicación.

Objetivos específicos

- Gestionar la difusión de la obra en prensa escrita y digital, antes, durante y después del estreno de la obra.
- Agenciar entrevistas en las radios de la ciudad, antes, durante y después del estreno de la obra.
- Difundir material de interés sobre la obra a través de lives, foros y entrevistas en redes sociales a expertos y público en general.
- Insertar la obra Disección, en circuitos de festivales de artes escénicas, tanto nacionales como internacionales.

Públicos

Público interno

A través de reuniones con el equipo, se designarán los roles y actividades a cumplir por parte de cada miembro.

Además, se les informará de las acciones que se van realizando en cuanto a la difusión, se organizarán los tiempos para las entrevistas con el productor, director, actores, actrices y demás participantes. En adición, se solicitará la participación de los mismos para la creación de material de difusión, videos, fotos, lives, opiniones, etc.

Por último, se les pedirá la difusión de las redes oficiales del proyecto y el material subido en las mismas, a través de sus cuentas personales.

Público estratégico o estrategias para la difusión

Se aprovechará la alianza establecida con la Universidad del Azuay y la Fundación MusArtEH, empleando sus logos para validar y posicionar nuestra obra.

De igual forma, esta alianza facilitará el concretar la difusión de la obra en los diversos medios tanto de prensa escrita, digital, radio y televisión.

Por otra parte, se ofrecerán descuentos para los miembros de esta institución que deseen asistir a la obra. Además, esta alianza nos permitirá generar nuevos acuerdos con diversas instituciones educativas, municipales, públicas y privadas, con las cuales la Universidad del Azuay y la Fundación MusArtEH, mantienen relaciones constantes y que están relacionadas al arte y a la cultura.

Dentro de este segmento también contamos con nuestros seguidores en las redes sociales oficiales de la obra, quienes tendrán un acceso directo al material y al proceso de construcción de la obra, a los cuales se buscará fidelizar por medio de sorteos, premios y demás actividades.

Público final

El público objetivo de esta obra son jóvenes adultos desde los 18 años de edad hasta adultos de 50 años de edad, de ambos sexos. Que estén en el área urbana de la ciudad de Cuenca. Y, con un nivel ingresos alto y medio alto, con estudios de 3er nivel e interesados no solo en el arte y la música académica.

Metodología

Para llevar a cabo este plan de comunicaciones, primeramente, se elaborarán diversas reuniones con el equipo, para definir las labores de cada miembro, aprovechando y optimizando los recursos. Por otro lado, se contratará a un diseñador gráfico para la creación de los afiches, invitaciones, y todo el diseño de nuestros post, en Facebook e Instagram.

Igualmente, se contratará a un fotógrafo, para realizar una sesión fotográfica con todo el electo, además para tomar fotos del público y la obra en los días de las funciones, los ensayos previos al estreno, la venta de entradas y las entrevistas que darán los actores, actrices, director y productor. En adición, se creará una carpeta de prensa, que acompañará al comunicado de prensa, que se distribuirá a todos los medios de comunicación posibles.

Plan de medios

Para difundir la obra se utilizarán los medios convencionales de comunicación como diarios, periódicos, revistas, radio, televisión. Además, de los digitales, donde se incluyen las redes sociales.

Diarios, periódicos y revistas escritos y digitales

- El Mercurio, Cuenca.
- El Tiempo.
- El Comercio.
- Cuenca HighLive.
- ¡Qué! Noticias, Cuenca.
- El Apuntador.
- Revista Cuenca Ilustre.
- Revista Avance.
- BG Magazine, Cuenca.

Tv

- Unsión Televisión.
- Telerama.
- Ondas Azuayas.
- Austral TV

Radios digitales y no digitales

- La voz del Tomebamba.
- FM 88
- Radio Cosmos.
- Radio Uda.
- La Bocina Insurgente, Cuenca.

Redes sociales

- Instagram
- Facebook
- Se pretende gestionar un espacio en el 40% de estos medios

ESTRATEGIAS PARA LA DIFUSIÓN DEL ESPECTÁCULO Y PLAN DE MARKETING Y PUBLICIDAD

Con el fin de promocionar este proyecto, se desarrollarán una serie de actividades publicitarias, estratégicas y hasta de carácter académico. Desde el marketing y la publicidad, se contratará a un diseñador gráfico para la creación de la imagen de nuestra obra, así como para la creación de los afiches, invitaciones, y todo el diseño de nuestros posts, en redes sociales.

Además, con el fin de romper con el elitismo que comúnmente rodea al teatro contemporáneo y la ópera se utilizará en la comunicación con el público, un lenguaje coloquial y sencillo, que permita al espectador comprender fácilmente lo que se desea comunicar.

No obstante, con el fin de llamar la atención se utilizará la provocación, a través de imágenes sugerentes que puedan asociarse al desnudo y a las figuras religiosas de la Virgen María u objetos referentes a la tradición católica y que están presentes también en la obra.

Para estas y otras imágenes, se contratará a un fotógrafo profesional, para realizar una sesión fotográfica con todo el electo, además para tomar fotos del público y la obra en los días de las funciones, los ensayos previos al estreno, la venta de entradas y las entrevistas que darán los actores, actrices, director y productor.

De igual forma, se crearán páginas de la obra en las redes sociales principales que son Facebook e Instagram. A través, de las cuales publicarán diversos contenidos en referencia a la obra.

A través de Instagram, se realizarán lives donde se presentarán a los actores y actrices de la obra, así también como a sus personajes y su entrenamiento y preparación actoral.

En Facebook se compartirá principalmente, esta información a través de fotos y videos. También se aprovechará la musicalidad de esta obra para compartir en redes sociales interesantes ejercicios vocales y canciones de la obra.

Además, se realizará la contratación de un paquete de pautaje digital por dos meses, tanto en Facebook como Instagram, antes del inicio de temporada de presentaciones y otro mes durante la temporada de presentaciones. Igualmente, y con el fin de incentivar la interacción y la participación en redes sociales, se realizarán diversas actividades con los seguidores de las páginas oficiales de la obra, quienes no solo tendrán un acceso directo al material y al proceso de construcción de la obra.

Si no, que se buscará fidelizarlos por medio de retos, juegos, entrevistas, sorteos, premios y demás actividades.

Como, por ejemplo, un concurso, en el que los participantes deben recrear la imagen del afiche promocional, con lo que tengan en casa y subirlo a sus redes sociales, para participar en el sorteo de entradas, etc.

Asimismo, se aprovechará la alianza establecida con la Universidad del Azuay, la Fundación MusArtEH solicitando el empleo de sus logos para validar y posicionar la obra.

De igual forma, estas alianzas facilitarán el concretar la difusión de la obra en los diversos medios tanto de prensa escrita, digital, radio y televisión, así como en las redes sociales de estas instituciones.

Pues, se elaborará un comunicado de prensa sobre la obra que será enviado a los diarios y radios más importantes de la ciudad, días antes del estreno.
Para que pueda ser publicado en los mismos.

Del mismo modo, se creará también, una carpeta de prensa, que acompañará al comunicado de prensa, que se distribuirá a todos los medios de comunicación posibles.

En adición, se utilizará el enlace con la escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, para solicitar la difusión de los afiches promocionales de la obra en sus redes sociales, especialmente para la presentación virtual de la obra. Por último, no se realizarán actividades como intervenciones o instalaciones en el espacio público, por la situación sanitaria actual.

En cuanto a otras actividades de carácter no netamente publicitario, se encuentra el presentar el proyecto investigativo y de tesis que originó la obra Disección, en la clausura del Taller de Teatro Acciones Periféricas, organizado por Diego Ortega y Luis Largo.

Ejecución

La ejecución de este plan de comunicación se llevará a cabo durante seis meses de trabajo, ya que, al ser esta obra el resultado de una investigación de tesis, necesariamente debe estrenarse en el mes de junio del 2021. Por tanto, el plan de comunicaciones iniciará en el mes de enero del 2021.

COSTOS Y FINANCIAMIENTO DEL PLAN DE COMUNICACIÓN Y MEDIOS

Gastos operacionales	Unidades y/o tiempo	Valor Unitario	Total, liquido	IVA 12%	Total
Contratación de diseñador gráfico (creación de material y manejo de redes)	2 meses	1000	2000	240	2240
Contratación de un fotógrafo profesional.	1 meses	500	500	60	560
Contratación del pautaje digital en redes sociales	3 meses	10	30	00	30
Transporte a las entrevistas en radio y televisión.	1 meses	30	30	00	30
Plan de acceso ilimitado a internet (1mbps)	6 meses	26	156	18,72	174,72
Total: $ 3.209,44 dólares estadounidenses					

CRONOGRAMA Y CALENDARIO DE TODO EL PROYECTO

MESES	ENERO				FEBRERO				MARZO				ABRIL				MAYO				JUNIO			
ACTIVIDADES POR SEMANAS	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Definir equipo de trabajo.	X	X	X	-																				
Análisis y estudio de referentes teóricos y estéticos.	X	X	X	X	X	X	X																	
Continuación, revisión y corrección de la dramaturgia.	X	X	X																					
Reunión con el director.			X	X	X	X			X	X			X	X		X	X			X	X	X	X	
Reunión con la maquillista y vestuarista.						X	X			X	X			X	X		X	X		X				

MESES	ACTIVIDADES POR SEMANAS																							
	ENERO				FEBRERO				MARZO				ABRIL				MAYO				JUNIO			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Definir espacio de ensayos y lugar para la presentación.				X	X	X																		
Solicitar el uso del espacio de ensayo y presentación.				X	X																			
Definir horarios de ensayo.				X	X			X				X	X											
Terminar la dramaturgia.				X																				
Reunión con la preparadora vocal.							X	X	X	X	X	X			X	X			X					

MESES	ENERO				FEBRERO				MARZO				ABRIL				MAYO				JUNIO			
ACTIVIDADES POR SEMANAS	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Reunión con el pianista.						X			X					X			X							
Definir la forma de trabajo actoral, vocal y dancístico.					X	X	X	X																
Reunión con todo el equipo de trabajo.									X	X		X	X				X				X			
Revisar bocetos y propuestas con maquillista y vestuarista.										X	X	X	X	X	X									
Acondicionamiento vocal del elenco										X	X	X					X	X	X	X	X	X	X	

MESES	ACTIVIDADES POR SEMANAS																							
	ENERO				FEBRERO				MARZO				ABRIL				MAYO				JUNIO			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Revisión de la música con el pianista.										X	X	X												
Definir protocolos de bioseguridad para los ensayos y presentación							X	X			X	X	X				X				X	X	X	
Ensayo musical con el pianista, protagonista, coro.											X	X	X											
Verificar horarios para los ensayos con todo el equipo.											X	X	X											

MESES	ACTIVIDADES POR SEMANAS																							
	ENERO				FEBRERO				MARZO				ABRIL				MAYO				JUNIO			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Ensayos presenciales: Acondicionamiento físico y vocal. Exploración de lenguajes expresivos teatrales, musicales y dancísticos. Improvisación, etc.													X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Definir y seleccionar afiches e invitaciones.											X	X	X	X	X	-	-	-	-	-				
Prueba de vestuario y maquillaje.													X	X	X	X	X	X	X	X	X			
Correcciones finales de la música, movimiento, actuación, objetos, etc.																	X	X	X	X	X			

MESES	ACTIVIDADES POR SEMANAS																							
	ENERO				FEBRERO				MARZO				ABRIL				MAYO				JUNIO			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Pre-grabar la obra en forma de video.																	-	-	-	-	-			
Desarrollo del plan de comunicaciones. Invitar a la presentación y promoción de afiches.																	X	X	X	X	X			
Presentación de la obra																					X	X	X	
Reunión de evaluación con todo el equipo de trabajo																						X	X	X
Cancelación de contratos y servicios.																								X

COSTOS Y FINANCIAMIENTO DE TODO EL PROYECTO

RUBRO	COSTO	JUSTIFICACIÓN	CANTIDAD	TOTAL
Dirección	500$	Encargado de puesta en escena	1	500$
Dramaturga	150$	Escritor de la obra de teatro	1	150$
Actriz	300$	Intérprete de la obra teatral	1	300$
Coristas	100$	Intérpretes y coristas para la puesta en escena	4	400$
Producción musical/ pianista	100$	Música para la puesta en escena	1	100$
Maquillista	60$	Maquillaje y caracterización para personajes de la obra	1	60$

RUBRO	COSTO	JUSTIFICACIÓN	CANTIDAD	TOTAL
Diseñadora de moda	100$	Vestuario para personajes de la obra	1	100$
Lugar de ensayos	250$	Espacio para ensayos de la obra	1	250$
Impresiones	50$	Presentación en físico del trabajo	1	50$
Diseñador gráfico	400$	Diagramación de tesis, afiche y dossier de la obra teatral	1	400$
Audiovisuales	150$	Registro fotográfico y audiovisual	1	150$
Publicidad y marketing	250$	Pautaje digital, afiches impresos, etc.	1	250$
Imprevistos	200$	Gastos administrativos	1	200$
			TOTAL:	**2,910$**

EVALUACIÓN DEL PROYECTO

Para evaluar el desempeño del equipo de trabajo, al desarrollar el plan de comunicación y todo el proyecto en general, se realizará una reunión con todo el equipo, donde se verificará el cumplimiento de los objetivos y metas previstos, así como, los tiempos especificados de cada actividad.

Igualmente, se tomarán en cuenta la cantidad de seguidores e interacciones obtenidas en las redes sociales, el éxito del pautaje digital, la cantidad de apariciones en prensa, las entrevistas obtenidas en radio y televisión, y por último en menor medida la cantidad de público asistente a la obra.

Por tanto, se utilizarán algunos indicadores para la evaluación del plan de comunicaciones, entre ellos los siguientes:

Indicadores de actividades

Se verificará el cumplimiento de las actividades y el trabajo de los responsables de las mismas, a través de informes individuales de todos los miembros.

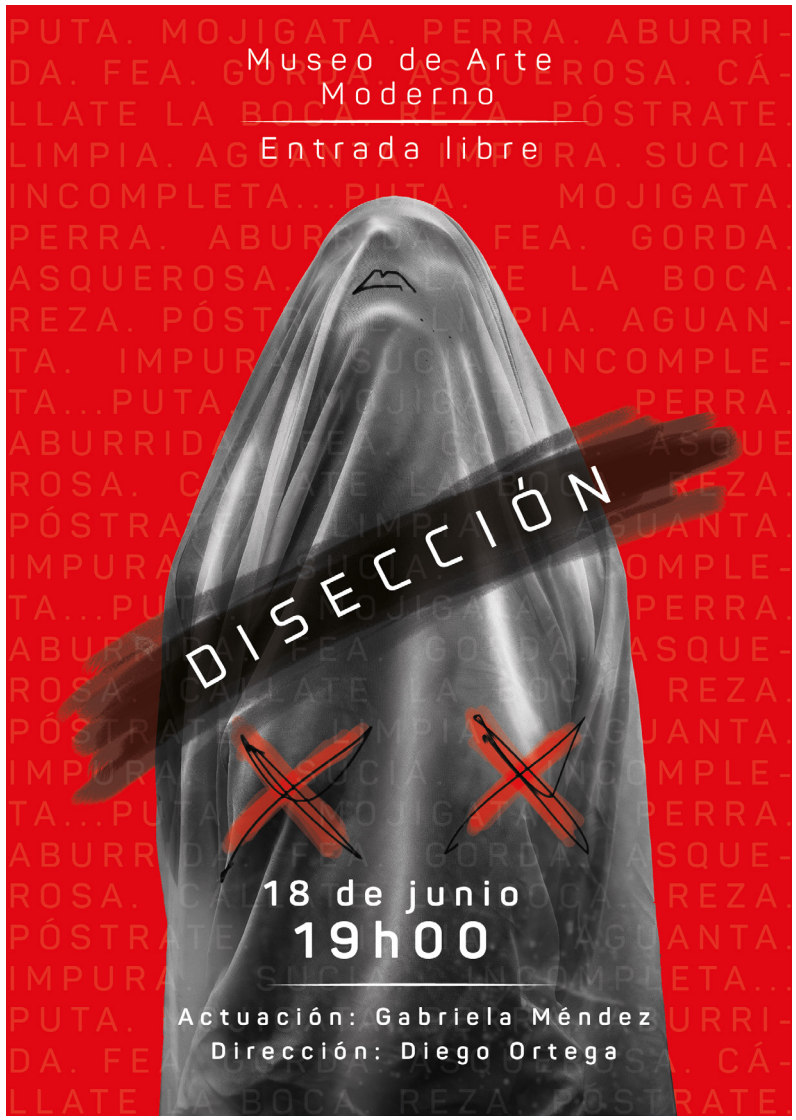
Indicadores de impacto

Este se evaluará a través del alcance a corto, mediano y largo plazo del proyecto. Además, se contabilizarán las interacciones en las redes sociales oficiales.

Indicadores de recursos

A través del presupuesto y el cuadro de recursos, se verificará el uso adecuado y eficiente de todos los recursos.

AFICHE DE LA OBRA



Infografía 26 *Afiche Disección*, Daniel Arévalo, 2021.

CONCLUSIONES

El desarrollo de esta investigación, surge gracias al deseo irrefrenable de crear y experimentar. Sin embargo, es mediante su realización, que se descubre lo infinito de las posibilidades creativas e inventivas del arte y el teatro. Pues, inicialmente, este viaje exploratorio, revela a la ópera y al barroco como organismos aún presentes en la humanidad, a través de sus contradicciones, excesos, emocionalidad, pasión, culto a los afectos, y su constante pugna por romper las normas y lo establecido, para encontrar así su propio camino, independencia e identidad.

A la vez, tanto la postmodernidad como su teatro desafían los axiomas más básicos de la teatralidad y Occidente, evidenciando la necesidad de redefinir los límites del arte y el teatro.

Para continuar utilizando y sirviéndose libremente de los múltiples lenguajes artísticos, operísticos, musicales, dancísticos, performáticos existentes para la creación y la expresión artísticas. De ese modo, la liminalidad llega para reconocer y promover la libertad de la creación teatral.

Pero, principalmente para develar cómo el uso de los elementos más básicos de la ópera barroca en el teatro postmoderno, no representan un conflicto irremediable o un sueño imposible, que provoca que el teatro pierda su identidad y naturaleza inherente.

Si no que estos choques, yuxtaposiciones y encuentros entre los lenguajes artísticos de la ópera y el barroco con el teatro y la postmodernidad, generan no solo y seguramente resultados inesperados, de obras caleidoscópicas, fragmentadas y deconstruidas.

Pero, que, sin duda, brindan al espectador renovadas experiencias estéticas y teatrales, difíciles y muchas veces imposibles de interpretar y pese a todo, diversas y enriquecedoras, en su propia forma.

De igual forma, esta investigación evidencia los límites de los conceptos y definiciones del teatro y el arte.

Al probar que la ópera barroca y el teatro postmoderno y liminal son fuentes infinitas de arte, vida y creatividad que están particularmente dispuestas a redefinir y ampliar estos límites.

Pues, al final los y las artistas no viven más que para crear y brindar al público experiencias inolvidables, por tanto, no debe menguar la necesidad de crear, producir y diversidad el arte. Ya sea, a través del uso de la ópera barroca y el teatro postmoderno, dos de las artes más multidisciplinarias, abundantes y diversas.

O por medio, también de cualquier otros periodos, movimientos, estéticas, códigos y signos, artísticos y no artísticos, nuevos y antiguos, feos o bellos, catárticos o no catárticos, dramáticos y no dramáticos.

Dado que, es deber esencial del teatro y el arte abrirse a lo nuevo, lo diverso y lo múltiple, renovándose constantemente, para no morir.

BIBLIOGRAFÍA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2021): Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>

Heller, W. (2017) La música en el barroco. Ediciones Akal. https://elibro.net/es/lc/uazuay/titulos/117465

Ferri-Benedetti, F. (2012) El legado de la tradición clásica. El caso de la ópera barroca. Revista de Estudios de antigüedad clásica. Núm. 23. Artículos, Páginas 45-62. Universidad de Granada. https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4023

Rousseau, J. J. (2007) Diccionario de música. Ediciones Akal. Madrid.

Wölfflin, H. (1952) Conceptos fundamentales de la historia del Arte. (3era ed.). Editorial Espasa-Calpe. S. A. Madrid.

Iriarte, L. (2011) Barroco, hermenéutica y modernidad I. Studia Aurea, 5, 71-97. doi:https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.31

Hauser. A. (1993) Historia social de la literatura y del arte 2, (22.- edición, segunda en Colección Labor) Editorial Laboral, S.A. Madrid.

Goodall, H. (2015) Una historia de la música: la contribución de la música a la civilización, de Babilonia a los Beatles. Antoni Bosch editor. https://elibro.net/es/lc/uazuay/titulos/59784

Méndez, Sigmund. (2006) Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo. Andamios, 2(4), 147-180. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632006000100006&lng=es&tlng=es.

Aizenberg, A. (2010) Apuntes de historia de la música. Editorial Brujas. https://elibro.net/es/lc/uazuay/titulos/78036

Polo Pujadas, M. (2020) Historia de la música (5a. ed.). Editorial de la Universidad de Cantabria. https://elibro.net/es/lc/uazuay/titulos/159428.

Sánchez Valdivieso. F (2006) Historia de la música. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca, Cuenca.

Santos, S. (2010) Música general. Firmas Press. https://elibro.net/es/lc/uazuay/titulos/36353

Silva, G., & Baker, T. (1922) The Beginnings of the Art of "Bel Canto": Remarks on the Critical History of Singing. The Musical Quarterly, 8(1), 53-68. http://www.jstor.org/stable/737912

Melicow M. M. (1983) Castrati singers and the lost "cords". Bulletin of the New York Academy of Medicine, 59(8), 744–764. https://europepmc.org/article/med/6357334

Alier. R. (2004) ¿Qué es esto de la ópera? Editorial Ma non troppo. Barcelona.

Torres. J. A. (2009) La Música como ciencia. Revista de arte y estética contemporánea, Mérida. http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/30943/articulo10.pdf;jsessionid=B356D7158CC4EF3A6F97635423D5909C?sequence=1

Toro, A. de. (2005) Los caminos del teatro actual hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral, ISSN 1134-7643, N.º 47, pág. 17. Universidad de Barcelona

Sarrazac, J.-P. (2006). El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje. Literatura: teoría, historia, crítica, (8), 353-369. Recuperado a partir de https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/60147

Arroyo, Elsa, Espinosa, Manuel E., Falcón, Tatiana, & Hernández, Eumelia. (2012). Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 34(100), 85-117. Recuperado en 26 de abril de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762012000100006&lng=es&tlng=es.

Anderson, P. (2006) Los orígenes de la posmodernidad. Editorial Anagrama, Colección Argumentos. Barcelona

Bozal, V., Thiebaut, C. (1996) La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas / Vol. 2, págs. 377-393. Edición Visor, Madrid.

Wagner, P. (2013). Redefiniciones de la modernidad. Revista de Sociología, (28). doi:10.5354/0719-529X.2013.30712 https://revistaestudiosarabes.uchile.cl/index.php/RDS/article/view/30712/32463

Lyotard. J-F. (1986) La Posmodernidad (explicada a los niños). Editorial Gedisa. Barcelona. https://romulaizerpardo.files.wordpress.com/2019/04/123965534-56403692-lyotard-la-postmodernidad-explicada-a-los-ninos-1.pdf

Cohen, R. Ciliberti, E. Feinmann, J. (2008-2016) Los Postmodernos. (Segunda temporada, capítulo 26) Filosofía aquí y ahora. Argentina, Productora Dalí. https://www.youtube.com/watch?v=HtJOmHZ5XJQ

Vidal, J. (2011). Teatro Postmoderno. Temas de Comunicación, 0(4), 53-70. Recuperado de http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temas/article/view/97

Torres, F. (2011) El teatro posmoderno es mucho más que el teatro. Actual Investigación, [S.l.], n. 58, p. 59-62, ISSN 1315-8589. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/3166>.

Pavlicic. P (2007) La intertextualidad moderna y la posmoderna. Versión 18, UAM-X, México, PP. 87-113 https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/279/278

Zavala, L. (2017). Elementos para el análisis de la intertextualidad. La Colmena, (9), 4-15. Consultado de https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5229

Ramírez. T (2016) Evolución del perfil actoral: la condición posmoderna del actor y el teatro. Teatro y Estética del oprimido. Homenaje a Augusto Boal. Colección La Fuente. BUAP. Puebla, pp. 213-232. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/fuente/resources/PDFContent/1064/12.pdf

López, J. (2012) Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación. Nueva Revista de política, cultura y arte, no. 140. https://reunir.unir.net/handle/123456789/5452

Dubatti. J (2017) Teatro-matriz, teatro liminal: nuevas perspectivas en filosofía del teatro. Editorial Paso de Gato, México. https://pdfcoffee.com/copia-de-037-cet-teatro-matriz252c-teatro-liminaljorge-dubatti-1-2-pdf-free.html

Ubersfeld. A (1989) Semiótica teatral. Ediciones Cátedra S.A. España.

ANEXOS

Link del Protocolo aprobado del proyecto
https://docs.google.com/spreadsheets/d/1KX9wnHKE8X8VLd44kVvwrAnaYciNnK4HwaATvv3dYwQ/edit?usp=sharing

Guion de la obra
https://drive.google.com/file/d/1_ICJjIu7B4QGFTv6s5bYvFPGcm0yRDT7/view?usp=sharing

Guion del fragmento y adaptación unipersonal de la obra
https://drive.google.com/file/d/1_EsWV5bZ1MzWFtiaoaexIfz3l5qPQzJu/view?usp=sharing

Link al video de la obra
https://youtu.be/64VtU_OHiEE

Imágenes de ensayos escénicos y musicales
https://drive.google.com/drive/folders/1hux7Z5OwpbDaxYhlDjsfBFqPSa2GHK9F?usp=sharing

GORDA. ASQUEROSA. CÁLLATE LA BOCA. REZA. PÓSTRATE. LIMPIA. AGUANTA. IMPURA. SUCIA. INCOMPLETA...PUTA. MOJIGATA. PERRA. ABURRIDA. FEA. GORDA. ASQUEROSA. CÁLLATE LA BOCA. REZA. PÓSTRATE. LIMPIA. AGUANTA. IMPURA. SUCIA. INCOMPLETA...PUTA. MOJIGATA. PERRA. ABURRIDA. FEA. GORDA. ASQUEROSA. CÁLLATE LA BOCA. REZA. PÓSTRATE. LIMPIA. AGUANTA. IMPURA. SUCIA. INCOMPLETA...PUTA. MOJIGATA. PERRA. ABURRIDA. FEA.

PÓSTRATE. LIMPIA. AGUANTA. IMPURA. SUCIA. INCOMPLETA...PUTA. MOJIGATA. PERRA. ABURRIDA. FEA. GORDA. ASQUEROSA. CÁLLATE LA BOCA. REZA. PÓSTRATE. LIMPIA. AGUANTA. IMPURA. SUCIA. INCOMPLETA...PUTA. MOJIGA-