



UNIVERSIDAD DEL AZUAY
FACULTAD DE DISEÑO; ESCUELA DE ARTE TEATRAL

“Creación de una obra de teatro a partir del estudio de los personajes de la leyenda popular “El triángulo de las brujas” en versión de Edgar Allan García.”

Trabajo de graduación previo a la obtención del título de Licenciado en Arte Teatral

Autor: **Anahí Villena Scaccia**
Director: **Jaime Garrido Chauvin**
Cuenca, Ecuador
2017



UNIVERSIDAD DEL AZUAY
FACULTAD DE DISEÑO;
ESCUELA DE ARTE TEATRAL

“Creación de una obra de teatro a partir del estudio de los
personajes de la leyenda popular “El triángulo de las
brujas” en versión de Edgar Allan García.”

Trabajo de graduación previo a la obtención
del título de Licenciado en Arte Teatral

Autor: **Anahí Villena Scaccia**
Director: **Mgst. Jaime Garrido Chauvin**
Cuenca, Ecuador
2017

DEDICATORIA

A la memoria de los que ya no están pero nos siguen acompañando de maneras diferentes: mi mamá Aurelia Scaccia y, mi amiga y maestra, Fabiola León.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quisiera agradecer a mi padre que siempre me ha apoyado pase lo que pase y ha querido que sepa tomar mis propias decisiones: gracias por la vida, el compartir y el aprendizaje.

A mi familia de Ecuador e Italia que, pese a la distancia, han estado pendientes de mi proceso, especialmente a mi abuela Yolanda Maldonado, a mi tía Lídice Villena y a mi tío Bismark Villena que me ayudaron en los tiempos más difíciles.

Agradezco a mis profesores de estos cuatro años de conquistas, derrotas, alegrías, tristezas y sobre todo por el compartir sin egoísmo: gracias infinitas, ustedes me enseñaron todo lo que sé.

Extiendo mi agradecimiento también a mi mejor amiga Chela, que me ha sabido soportar en las buenas, las malas y las peores: amigas como tú ya no existen: gracias por eso y por el hacerme volver siempre a tierra.

Por último, a mis compañeros Jefferson, Pablo, Jordi y Jonathan, que han sabido ser el mejor equipo de apoyo en este tiempo de desafíos: gracias por enseñarme a escuchar, por permitirme verles tal cual y por enseñarme a mostrar mi ser; por el apoyo y las ganas que, si no me hubieran dado, hubieran quedado con una posible postergación de mis proyectos.

Gracias infinitas a cada uno de ustedes, estrellas en mi camino.

RESUMEN

Creación de una obra de teatro a partir del estudio de los personajes de la leyenda popular “El triángulo de las brujas” en versión de Edgar Allan García.

Este proyecto adaptó la leyenda de las brujas voladoras de Mira, Urcuquí y Pimampiro en la que se basa el cuento “El triángulo de las brujas” de Edgar Allan García. La construcción de personajes partió de los principios del Teatro Antropológico y los pilares conceptuales fueron: la Estética de lo Performativo, Estética Relacional y Estética de la Fiesta Popular. Se realizó el trabajo de campo en Carchi e Imbabura en donde se aplicaron entrevistas abiertas y observación participante a expertos y ciudadanos, lo cual reforzó el material visual y conceptual del montaje. El resultado fue un monólogo para espacios no convencionales en donde se cuestionan los estigmas sociales.

Palabras clave: brujas, media máscara, construcción de personajes, espacios no convencionales, tradición oral, narración oral, salvaguardia, Estética de lo Performativo, Estética Relacional, Estética de la Fiesta Popular.

ABSTRACT

“Creation of a play from the study of the characters of the popular legend The Triangle of the Witches in the version by Edgar Allan Garcia”

This project adapted the legend of the flying witches of Mira, Urcuquí y Pimampiro that served as inspiration for Edgar Allan Garcia’s tale, “The Triangle of the Witches.” The characters were developed based on the principles of Anthropological theatre. The conceptual pillars were the aesthetic of the performative, relational aesthetics, and the aesthetic of traditional festivals. Field work in Carchi and Imbabura was carried out through participant observation and open-ended interviews with experts and citizens, which helped reinforce the visual and conceptual material for the staging of the play. The result was a monologue for non-conventional spaces where social stigmas are questioned.

KEYWORDS: witches, half mask, character development, non-conventional spaces, oral tradition, oral narration, safeguard, aesthetic of the performative, relational aesthetic, aesthetic of popular festivals.

Anahí Villena Scaccia
Student

Jaime Garrido Chauvin
Director

Translated by,
Ana Isabel Andrade

Dentro del siguiente estudio se detalla minuciosamente el lineamiento planteado que se utilizó para poder llegar a desarrollar una dramaturgia teatral en base al estudio de los personajes del cuento “El triángulo de las brujas” del autor esmeraldeño Edgar Allan García. Este cuento ha sido basado en la leyenda de las voladoras de Mira, Urcuquí y Pimampiro en las provincias de Carchi e Imbabura.

El principal interés de la investigación era poner en escena una leyenda ecuatoriana para activar el proceso de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) y ha sido escogida esta narración oral por su contenido fantástico que envuelve magia, ritualidad y tradición acerca de estos personajes sobrenaturales.

Si bien es cierto que hoy en día no se habla tanto de las voladoras, es importante relevar valor a la leyenda ya que en las ciudades originarias de la tradición oral son vistas como seres malignos, mientras que su principal función era servir de mensajeras y ayudar a la comunidad en la que vivían cuando la tecnología aún no estaba presente.

INTRODUCCIÓN

Basándose en estas nociones es que se realizó el trabajo de campo pertinente, mismo que reveló material de suma importancia para poder crear el montaje y tener claro el lineamiento de la leyenda dentro de la cultura de sus provincias a la que pertenece.

Dado que se trata de un tema que remite a la popularidad de la sociedad, fue de sumo interés plantear el montaje para espacios no convencionales, en donde se la puede compartir con transeúntes que deseen presenciarla.

Se plantearon varios elementos a cumplir dentro del proyecto para la creación de la obra, éstos fueron: seguir los lineamientos de la creación de personajes a partir de los principios del Teatro Antropológico, y del uso de un muñeco y de la media máscara, utilizar la Estética Relacional, Estética de lo Performativo y la Estética de la Fiesta Popular.

Con estos objetivos claros, se pretendió construir un monólogo, con varios personajes, para ser representado en espacios no convencionales y que busca la interactividad colectiva.

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN	4
ABSTRACT	5
INTRODUCCIÓN	7

capítulo 1:

INTRODUCCIÓN

MARCO TEÓRICO	12
1.- Hacia la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.	12
1.1.- Entendiendo el patrimonio.	12
1.2.- La importancia del patrimonio cultural inmaterial.	13
1.3.- Puesta en marcha de la salvaguardia.	14
1.4.- Hacia la narración oral: la leyenda.	15
1.4.1.- La leyenda frente al mito.	16
1.4.2.- La leyenda frente al cuento popular.	16
1.5.- "El triángulo de las brujas".	16
2.- Encontrar una dramaturgia a raíz de la narración oral.	17
3.- El mundo de las máscaras.	18
3.1.- La máscara en el teatro: origen y naturaleza.	18
4.- Estudio y creación de personajes.	19
4.1.- Creación de personajes desde la perspectiva del teatro antropológico.	20
4.2.- Creación de personajes desde la perspectiva del manejo de la media máscara.	21
5.- El teatro en espacios no convencionales: el encuentro con la cotidianeidad.	22
5.1.- Juego espacial en el teatro.	22
5.2.- Aprovechando los espacios no convencionales para el teatro.	23

ANÁLISIS ESTÉTICO	23
1.- Estética: un punto de partida creativo.	23
1.1.- Estética Relacional.	23
1.2.- Estética de lo Performativo.	24
1.3.- Estética de la Fiesta Popular.	25

ANÁLISIS METODOLÓGICO	26
1.- Análisis Teórico.	27
1.1.- Entrevistas.	27
1.2.- Observación participante.	28
1.3.- Libro de artista.	28

capítulo 2:

PUESTA EN ESCENA

INTRODUCCIÓN	30
1.- Contextualización previa al montaje.	32
1.1.- Análisis del trabajo de campo.	32
1.2.- Conceptualización.	33
1.3.- Sinopsis.	33
2.- Proceso creativo y puesta en escena.	33
2.1.- Dramaturgia narrativa.	33
2.2.- Dramaturgia de acción.	36
2.3.- Entrenamiento actoral.	38
2.4.- Características de los personajes.	40
3.- Desarrollo de las propuestas estéticas.	41
3.1.- Escenografía y utilería.	42
3.2.- Máscara.	43
3.3.- Vestuario y tocado.	43
3.4.- Maquillaje.	44
3.5.- Musicalización.	44
3.6.- Iluminación.	44

capítulo 3:

PRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

PRE PRODUCCIÓN	46
1.- Análisis del contexto.	49
1.1.- Análisis teórico.	49
1.2.- Definición de investigación de campo.	49
1.3.- Definición de métodos investigativos.	49
2.- Trabajo de campo.	49
2.1.- Entrevistas.	49
2.2.- Observación participante.	50
2.3.- Libro de artista.	50
2.4.- Resultados.	50
3.- Planificación.	50
3.1.- Definición de los espacios de presentación.	50
3.2.- Definición del contexto del montaje.	51
3.3.- Definición de fechas de presentación.	51
3.4.- Definición de usuario.	51
3.5.- Definición de temáticas.	51
3.6.- Análisis estético de la obra.	51
3.6.1.- Análisis de soportes creativos y aspectos formales.	52
3.7.- Definición de concepto escénico.	53
3.8.- Construcción de dramaturgia.	53
3.9.- Planificación del presupuesto.	53

PRODUCCIÓN

1.- Contratación de personal.	54
2.- Trabajo de mesa.	55
3.- Proceso de la puesta en escena.	55
3.1.- Improvisaciones.	55
3.2.- Esquema.	55
3.3.- Secuencias.	55
3.4.- Espacio.	55
3.5.- Construcción de los personajes.	56
4.- Construcción de soportes creativos.	56
5.- Actividades de la producción.	57

POST-PRODUCCIÓN

1.- Plan de recuperación de la inversión.	58
2.- Características de la obra.	59
a.- Implementación técnica.	59
3.- Plan de difusión y promoción.	59
2.1.- Brief creativo.	59
2.2.- Idea de comunicación.	60
2.3.- Plan de medios.	62
2.4.- Afiche.	62
2.5.- Dossier.	63

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1:

Introducción

En el siguiente capítulo se analizan las teorías en las cuales se ha fundamentado este estudio, mismas que se han buscado poner en práctica en el capítulo de la conceptualización de la obra. Por otro lado se plantean las estéticas en las que se ha basado la construcción de “Valle Desmemorias” y se las analiza para comprender a cabalidad sus puntos de inflexión creativos. Además se realiza un compendio del trabajo de campo realizado en Mira, Urcuquí y Pimampiro, que sirvió en gran cantidad para determinar detalles del montaje en cuanto a personajes, ambientación, comportamientos de la población frente a la leyenda, etc.

1. Hacia la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial

1.1.- Entendiendo el patrimonio

El discurso del patrimonio nace a finales del siglo XVI-II en el momento histórico en donde se buscaba el estado-nación para enfrentarse a los conflictos geográficos del momento. De esta forma se planteaba reforzar la unidad de las nuevas naciones que estaban surgiendo; sobre todo se trató de una herramienta política para fortalecer dicho nacionalismo venidero. Hasta entonces el patrimonio era todo aquello que por medio de su representación material podía simbolizar un país o una civilización; por lo tanto se basaba en la noción de “los monumentos y lo arquitectónico” (G. Eljuri, comunicación personal, 15 de febrero de 2017).

Dentro de lo que lo conforma se pueden reconocer “El conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, generados localmente, y que una generación hereda / transmite a la siguiente con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia” (DeCarli, 2007). Partiendo de esta concepción del patrimonio se han vislumbrado varias subdivisiones del mismo que permiten catalogar los tipos de patrimonios, éstos son:

— **Patrimonio Cultural:** “es el conjunto de bienes tangibles e intangibles, que constituyen la herencia de un gru-

po humano, que refuerzan emocionalmente su sentido de comunidad con una identidad propia y que son percibidos por otros como característicos” (...) “Como producto de la creatividad humana, se hereda, se transmite, se modifica y optimiza de individuo a individuo y de generación a generación.

— **Patrimonio Cultural-Natural:** parte de una visión donde la aproximación al patrimonio se redimensiona, no desde dos ópticas separadas, sino, por el contrario, entendiéndolo como un patrimonio integral que en América Latina es un continuo inseparable, como tal, es expresión de una intensa y permanente relación de los seres humanos y su medio. El Patrimonio Cultural-Natural está constituido por elementos de la naturaleza, que se mantienen en su contexto original, intervenidos de algún modo por los seres humanos. Como ejemplo, tenemos: vestigios arqueológicos o históricos, en su contexto natural original; vestigios fósiles paleontológicos asociados a actividad humana in situ; vestigios subacuáticos de actividad humana, y el Paisaje Cultural, producido en un determinado tiempo y espacio, que se ha mantenido inalterable.

— **Patrimonio Tangible:** está constituido por objetos que tienen sustancia física y pueden ser conservados y restaurados por algún tipo de intervención; son aquellas manifestaciones sustentadas por elementos materiales productos de la arquitectura, el urbanismo, la arqueología, la artesanía, entre otros. El patrimonio tangible se subdivide en bienes inmuebles y bienes muebles.

— **Patrimonio Intangible:** puede ser definido como el conjunto de elementos sin sustancia física, o formas de conducta que procede de una cultura tradicional, popular o indígena. Son las manifestaciones no materiales que emanan de una cultura en forma de saberes (conocimientos y modos de hacer enraizados en la vida cotidiana de las comunidades), celebraciones (rituales, festividades, y prácticas de la vida social), formas de expresión (manifestaciones literarias, musicales, plásticas, escénicas, lúdicas, entre otras) y lugares (mercados, ferias, santuarios, plazas y demás espacios donde tienen lugar prácticas culturales). El patrimonio intangible se transmite oralmente o mediante gestos y se modifica con el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva” (DeCarli, 2008).

Cabe recalcar que para la preservación integral del patrimonio hay que tomar en cuenta ciertos factores. Éstos son:

— “Todo patrimonio es local: todo patrimonio se genera localmente, y es producido en un espacio y en un tiempo histórico determinado.” El pasar del tiempo y el consentimiento social permiten que el patrimonio local pueda ser asumido como patrimonio regional, nacional o mundial.

— El patrimonio funciona y se manifiesta en forma integral, por lo tanto lo entendemos como “El conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, generados localmente y que una generación hereda / transmite a la siguiente con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia.

— La comunidad es la responsable en la preservación de su patrimonio: al ser fundamentalmente local, todo patrimonio (cultural, natural, tangible o intangible) depende para su transmisión y preservación, en primera instancia, de la comunidad en donde tuvo origen, o la cual estuvo de alguna manera involucrada en su desarrollo” (DeCarli, 2008).

Si bien es cierto que la sociedad circundante del patrimonio en cuestión es la responsable de mantener la herencia y continuidad del mismo, es necesario que los grupos que no son originarios de las poblaciones aporten en su sustento. Dentro de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) no se especifica quiénes son los responsables de ser depositarios, sino que busca fomentar dicha tarea entre “las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos, los expertos, los centros de competencias y los institutos de investigación” para que “las comunidades tengan un carácter abierto, sin estar necesariamente vinculadas a territorios determinados” (Unesco, 2010).

1.2. La importancia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI)

Encontrar un concepto adecuado para determinar el significado del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), resulta difícil, por lo que se discute sobre la terminología apropiada para referirnos a esta expresión. En una entrevista realizada a la antropóloga cuencana Gabriela Eljuri, expuso que ella misma se encuentra descomponiendo esta significación porque no cree que exista unilateralidad conceptual a la hora de definir el patrimonio intangible (G. Eljuri, comunicación personal, 15 de febrero de 2017).

El PCI abarca más que la representación de la cultura en base a la objetivación, tiene que ver sobre todo con los saberes, las expresiones vivas y las tradiciones. Se distingue del patrimonio tangible ya que sus características son diversas: “Se transmite de generación en generación, es recreado constantemente y su depositario es la mente humana” (G. Eljuri, comunicación personal, 15 de febrero de 2017).

Este tipo de patrimonio está compuesto por “tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional” (Unesco, 2003). Las nociones de identidad, apropiación, herencia, memoria y continuidad, son los principales factores que caracterizan al PCI. Esto quiere decir que abarca los conocimientos que están ligados con la mente colectiva de las naciones.



Ilustración 1: Danza Negrillos de la fiesta de la Mamacha Carmen de Paucartambo, Cusco, Perú/Ceremonia de inauguración del Programa de Celebración de los 10 años de la convención UNESCO 2003. Archivo: CRESPIAL.

El patrimonio intangible abarca algunas características fundamentales que se entrelazan y, en correlación, lo conforman. Éstas son:

- **Herencia:** en donde se reflejan los procesos de transmisión generacional desde los antepasados.
- **Memoria:** en cuanto esta se regenera con el pasar de las generaciones y se vuelve dinámica, más no estática.
- **Identidad:** ya que se reconstituye con las actualizaciones tanto de la herencia, como de la memoria.

Teniendo en claro estos factores indispensables para que exista el PCI, hay que afirmar que se basa en el hecho hereditario de la memoria que se reafirma en el presente y consolida una identidad. En vista de que las identidades son móviles, cambiantes y dinámicas, se puede concluir con el hecho de que la utilidad del patrimonio cultural inmaterial es justamente la de revivir esas memorias heredadas pero basándose en lo actual, y así, seguir revalidándolo constantemente.

Gracias al PCI es que se fomenta la creatividad de las comunidades que lo poseen, se promueve respeto hacia la diversidad cultural, se fortalece la cohesión social y la solidaridad, y además se fortalece el sentimiento de continuidad e identidad (G. Eljuri, comunicación personal, 15 de febrero de 2017).

1.3.- Puesta en marcha de la salvaguardia

En el año 2003, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) creó la convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

La salvaguardia son todas “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos” (Unesco, 2003).

El principal interés con esta creación, fue, y sigue siendo,

el de la conservación del patrimonio. En el caso del patrimonio material y natural se basa en los criterios de “autenticidad, originalidad y excepcionalidad” para su puesta en valor (INPC, 2013). Por otro lado, los criterios que se toman en cuenta para la preservación del PCI, no pueden ser los mismos, ya que las manifestaciones del mismo son dinámicas y cambiantes. Además su expresión depende de la vigencia que tiene y de la función sociocultural y simbólica que ofrece a quienes lo portan.

Lamentablemente el desconocimiento, la falta de valoración o la falta de continuidad en el traspaso de los saberes que conforman el PCI, ponen en riesgo su existencia y su actualización. Aquí es cuando opera la salvaguardia que, en búsqueda de procedimientos metodológicos, recurre a identificar, estudiar y definir las acciones necesarias para hacer posible que dichas prácticas se mantengan vivas y sigan su flujo de traspaso a las generaciones venideras.

Existen varios factores que influyen dentro de la pérdida del patrimonio, éstos son:

1) Externos:

— “Condiciones socioeconómicas desfavorables como el limitado acceso de la población a los bienes y servicios básicos.

— Desarticulación sociocultural y políticas globalizadoras que provocan la discontinuidad en la transmisión de los conocimientos debido a usos y a prácticas (tecnologías de la comunicación, procesos de industrialización, acceso al mercado laboral, migración, etc.) que sustituyeron los espacios tradicionales de transmisión y reproducción de los conocimientos, técnicas y prácticas, así como los mecanismos tradicionales de protección del PCI.

— Falta de incorporación del análisis, del contexto sociocultural y de las formas de organización local en la ramificación del Estado y de los organismos no gubernamentales. El desconocimiento de las dinámicas organizativas internas de las comunidades en la implementación de proyectos de desarrollo, fragmentan las relaciones en lugar de fortalecerlas; por ello, las políticas de desarrollo y de ordenamiento territorial deben considerar los usos tradicionales de los espacios físicos y simbólicos que tienen una significación cultural y un manejo particular.

— Sobreexplotación de los recursos naturales que al-

teran los espacios de reproducción cultural.

— Descontextualización del Patrimonio Cultural Inmaterial y sus significados ocasionados por: la simplificación del significado en búsqueda de lo “exótico”, lo “puro”, lo “auténtico” o por la implementación de medidas conservacionistas sin la posibilidad de que el patrimonio pueda recrearse. La adopción de estas tendencias puede convertirse en un riesgo interno para los grupos y comunidades detentoras pues su sentido de desarrollo local podría limitarse a una mera transformación de los valores simbólicos en valores económicos.

— Apropiación y explotación indebida del PCI por parte de entidades no legitimadas por los portadores, cuyo interés es beneficiarse del uso o el acceso a los conocimientos sin el consentimiento previo e informado de las comunidades interesadas y sin la retribución de los beneficios que esta apropiación genera.

— Mal uso de la información que desprecia el simbolismo y los significados del Patrimonio Cultural Inmaterial para sus portadores” (INPC, 2013).

2) Internos:

— “Falta de condiciones y/o mecanismos adecuados para la transmisión. Entre otros: espacios físicos o sociales inadecuados, desinterés de los grupos o individuos detentores por transmitir los conocimientos, desinterés de los grupos o individuos por receptar y reproducir los conocimientos.

— Falta de condiciones materiales como materia prima, instrumentos, objetos, espacios (incluido el territorio).

— Conflictos internos en las formas de organización local.

— Pérdida del significado y simbolismo del PCI para la comunidad o el grupo detentor” (INPC, 2013).

1.4.- Hacia la narración oral: la leyenda

La palabra leyenda viene del latín *legenda* que quiere decir “lo que debe ser leído” (Toledo Sánchez, s/f). Esto explica por qué los clérigos de la Edad Media pusieron por escrito las historias de las vidas de los santos y las leían frente a los creyentes con “finalidad moralizante” a partir del siglo XIII (Morote Magán, s/f).

Este término ha sido acuñado desde el punto de vista de la iglesia pero, en realidad, la leyenda ha existido desde siempre. Según Pascuala Morote Magán (s/f) “en ella tienen cabida los problemas y las preocupaciones del hombre de todos los tiempos: la vida, la enfermedad, la muerte, la comunicación con el más allá, la presencia de seres reales y extraterrenales con poder para ocasionar el bien y el mal, el valor de la religión en la vida del hombre de todas las épocas y la importancia de esta como base de creación de relatos, en los que se narran milagros de santos, vírgenes y cristos que todo lo pueden solucionar en la vida.”

Para la Real Academia de la Lengua Española (RAE) la leyenda es la “Acción de leer” (...), “Obra que se lee” (...), “Historia o relación de la vida de uno o más santos” (...) y “Relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos”; pero esta determinación nos queda corta a la hora de realizar una investigación antropológica de la tradición oral, por lo que es importante descubrir términos más específicos (Aceptaciones 2, 3, 4 del diccionario de la RAE).

La leyenda forma parte del género literario épico que agrupa “la epopeya, la fábula, el cuento, el mito y la novela” (Valenzuela-Valdivieso, 2011). Según el folclorista y etnógrafo Arnold Van Gennep (1982) “indica el lugar con precisión; los personajes son individuos determinados, tienen sus actos un fundamento que parece histórico y son de cualidad heroica”, además (...) es “la narración localizada, individualiza, objeto de fe”.

Pese a tener varias concepciones de su significación, la leyenda es adaptable a sus otros subgéneros por lo que a veces se puede contar una leyenda como si fuera un cuento o un mito puede tener matices legendarios, entre otros ejemplos. Esto sucede porque las leyendas por lo general tienen algún fundamento real que se distorsiona con los hechos ficticios que se le agregan. Ernesto Valenzuela-Valdivieso (2011) sostiene que “La génesis de las leyendas es, en la mayoría de los casos, la búsqueda de una explicación a través de un relato de un suceso o acontecimiento de forma no racional o científica” (...), ya que “En su estructura, es frecuente la combinación de elementos reales y falsos, pero en lo general, la leyenda no aborda un solo tema, sino varios a la vez, en yuxtaposición”.

En un inicio las leyendas tenían el fin de mantener la tradición oral de los pueblos, pero en la actualidad, nos encontramos con hibridaciones como la leyenda urbana que “mezcla elementos de la tradición y de la modernidad” (Morote Magán, s/f). Esto quiere decir que el potencial de las leyendas tiene que ver con su capacidad de adaptabilidad e hibridación. Es por ello que hay varios tipos de leyendas, desde las históricas, hasta las leyendas antropónimas o toponímicas, entre otras.

1.4.1.- La leyenda frente al mito

Para poder comprender a cabalidad el contenido de una leyenda ha sido necesario compararla con otras manifestaciones populares. Así se sabrá lo que la hace única. A continuación se analizan las similitudes y diferencias con el mito.

Similitudes

- Ambas se centran en historias relatadas de acontecimientos pasados.
- Buscan la relación del individuo con el lenguaje.
- Persiguen el afán de explicar lo inexplicable (Morote Magán, s/f).
- Se centran en los astros para entender el crecimiento, la muerte, la fecundidad, la lluvia, etc. (Eliade, 1991).

Diferencias

- El mito intenta explicar la creación y el origen del ser humano.
- Se otorga un carácter humano a la naturaleza, los dioses, etc.
- Los personajes no son de naturaleza humana.
- El tiempo es pasado remoto, mucho antes de que comience la historia humana.
- En la leyenda los hechos pueden ser reales o no, en el mito son fantásticos (Morales, s/f).

1.4.2.- La leyenda frente al cuento popular

La leyenda y el cuento popular también se distinguen entre sí por sus similitudes y diferencias, éstas son las más importantes:

Similitudes

- “Surgen históricamente como relatos en prosa” (Martos, 1995).
- Existe magia.
- Los narradores se aproximan a la realidad.
- Los relatos son atemporales.
- Los relatos pueden concretar fechas exactas: “era del hambre”, “época de la Colonia”, etc.
- En el cuento realista se definen lugares exactos donde acontece la historia, al igual que en la leyenda (Morote Magán, s/f).

Diferencias

- En el cuento los elementos sobrenaturales son secundarios.
- No busca reflexionar profundamente sobre preocupaciones o problemas humanos.
- Los personajes pueden ser humanos o animales (fábulas).
- El uso del ingenio, la fantasía de realización de un deseo y el uso de nombres propios son genéricos (IDIES, s/f).

1.5.- “El triángulo de las brujas”

En el norte de Ecuador, en las ciudades de Mira, Urcuquí y Pimampiro, existe un triángulo mágico invisible que las une energéticamente (R. Díaz, comunicación personal, 24 de febrero de 2017). La leyenda de las voladoras cuenta la historia de estas mujeres que de día son personas normales, que caminan entre los demás pobladores, mientras que de noche se ponen vestidos largos y blancos, que suenan al chocar contra el viento, para emprender sus misiones como voceras. Su trabajo consiste en llevar las noticias de un lado del país a otro, se adelantan a cualquier tipo de fuente de acontecimientos. Se adelantaban, ya que según los habitantes ya no se ha sabido mucho de ellas desde que la luz ha llegado a los pueblos y la tecnología con ella.

Existen varias historias alrededor de estas brujas. Para empezar no son malvadas, aunque han sido consideradas como si lo fueran, al igual que en la época de la Santa Inquisición; se rumora que han venido desde ciudades españolas como Cuenca, Cernégula o Extremadura con la

colonización. A diferencia de las brujas nórdicas no usaban prendas negras, ni volaban en escoba, sino que a la hora de prepararse para el vuelo, después de vestirse con las largas enaguas blancas, se frotaban debajo de las axilas un ungüento que lo fabricaban al “sobar la piel de cierta rana –con una rama de membrillo- para extraer una sustancia alucinógena” y subían a los techos de paja de su casa para pronunciar la frase mágica “De villa en villa, sin Dios ni Santa María” que les haría emprender el vuelo (Morales, 2010).

Las historias que se han recopilado acerca de la leyenda cuentan que estas voladoras tenían la capacidad de transformar cosas y personas, por ejemplo convertían a sus amantes en animales para no ser descubiertas por los esposos o cuando llegaban los guardas (guardianes del alcohol) a sus fiestas, se encargaban de transformar a los invitados en animales y el alcohol en frutas y verduras u otros objetos (W. Recalde, comunicación personal, 1 de marzo de 2017).

Para la realización de este proyecto se ha tomado en cuenta el cuento “El triángulo de las brujas” del escritor esmeraldeño Edgar Allan García (2014), en donde se cuenta la historia de un muchacho que logra ver una voladora y le pide a su madre que le cuente todo acerca de ellas. Al quedarse con ganas de volverla a ver, por su singular belleza, se empieza a trastornar con el paso del tiempo hasta que un día logra divisarla, se tumba en el suelo en forma de cruz, que es la manera para hacerles caer, y ella choca contra un árbol. Al día siguiente la bruja se presenta en su casa y le pide un poco de sal, símbolo que utiliza para liberar a la familia del muchacho del infortunio.

Ilustración 2: Portada del libro “Leyendas del Ecuador 2” de Edgar Allan García.



En una entrevista realizada al Ingeniero Romel López, oriundo de Pimampiro, pudo testificar que él es el tataranieto de una voladora. Además dijo que, al parecer, aún se siguen reuniendo las brujas en alguna hacienda para realizar sus ceremonias a la medianoche. Cuando era pequeño su tatarabuela prestaba su casa para dichos encuentros pero advirtió que no podía dar más información y que a las personas que son descendientes de las voladoras no les gusta hablar al respecto porque han sido víctimas de agresiones por parte de los habitantes de la ciudad (R. López, comunicación personal, 24 de febrero de 2017).

2.- Encontrar una dramaturgia a raíz de la narración oral

A la hora de adaptar una narración oral, es necesario tomar en cuenta ciertos factores fundamentales. Primeramente es importante analizar a profundidad la tradición oral a trabajar para poder entender su estructura narrativa y dramática. “El análisis de un cuento implica algo más que fragmentarlo en sus componentes. Supone también la clasificación de estos elementos en principales y secundarios así como la determinación de las relaciones que existen entre unos y otros” (...) El mejor plan es “hacernos preguntas acerca del cuento”: “¿Cuál es la esencia del relato, el esqueleto de la narración, una vez eliminados los incidentes que lo revisten, si es que hay algunos? ¿Hay algunos

eslabones que no corresponden realmente a la cadena de la acción y que, sin embargo, parecen ser esenciales? ¿Contribuyen real y efectivamente a realzar el atractivo del camino o, por el contrario, aunque sea en pequeña medida, tienden a distraer el interés concentrado en el viaje? ¿Qué personajes resultan indispensables para el cuento? ¿Cuáles podemos eliminar? ¿Cuáles, visto nuestro objetivo, recargan las escenas? ¿Qué influencia ejercen los pequeños incidentes sobre los episodios principales? ¿Cuáles son los personajes secundarios que se necesitan para realzar a los más importantes?” (Lozada, 2012). Realizar este proceso permite integrar los elementos fundamentales de la historia que se quiere plasmar, asegura una elaboración más firme y simétrica. De esta manera, es posible conocer todos los detalles del relato para concretar lo más esencial: su correcta asimilación para que se pueda adaptar hacia una dramaturgia teatral.

El segundo paso para la adaptación es “seleccionar una sola secuencia de escenas.” (...) “Ya que la adaptación es en sí misma un escoger deliberado e inteligente; sola, puesto que todo lo que distraiga la atención y rompa la unidad debe unirse armónicamente con los demás; y, por último, escenas, ya que solo debemos utilizar aquellas partes del cuento que pueden crear vividas imágenes en el oyente.” Esto lleva a escoger solo aquellas escenas que contribuyan a la construcción teatral debido a su contenido dramático, el cual se remite a acciones específicas que los personajes realizan para reafirmar su existencia contextual.

“Causa, acción dramática y efecto constituyen la esencia elemental del drama; y cuando el posible resultado de la acción produce expectación o “suspense” en el oyente, ya estamos frente al drama en su forma más intensa” (Lozada, 2012). Los ingredientes de esa expectación o “suspense” es el peligro alrededor de la trama del personaje, si es que fracasa o resulta victorioso.

Además, existen tres procedimientos clave que se destinan “a escoger las escenas que servirán de eslabones en la secuencia” (...) de la leyenda, “a seleccionar los personajes y a determinar qué detalles deben emplearse para el ambiente de la historia”. El primero es la omisión

que ayuda a obtener solo la información necesaria de la leyenda, a eliminar lo que no aporta porque se vuelve un obstáculo para su interpretación. El segundo tiene que ver con la ampliación del relato: la manera más sencilla consiste en elegir una corta serie de acontecimientos y añadirle otros enlaces que, enriqueciendo la tradición oral, contribuyen a volver más sugestivo el clímax. También se pueden adoptar escenas en las que existan posibilidades de añadir acciones o nuevos personajes. Este aspecto remite a una alteración del relato en donde se encuentran algunos medios que son imprescindibles como el manejo del orden de los incidentes, “Puede alterarse con miras a una mayor concentración de la atención en la finalidad perseguida. Esto lo podemos lograr si recordamos que la narración oral no solo debe ser interesante, sino que ese interés ha de ir en aumento a través de las escenas eslabonadas que conducen al punto culminante o clímax”.

Por otro lado también “la vivacidad en la narración puede incrementarse cambiando el discurso indirecto a directo”, hablar en primera persona en vez de referirse al personaje como él o ella. Y, finalmente, otra manera de enriquecer la alteración es descomponiendo “el estilo literario del cuento”, para la cual se logra fundamentar un juego mediante la utilización de palabras y oraciones sencillas para cumplir con la “Economía de la atención” al cuidar la saturación de contenido que puede dificultar su entendimiento (Lozada, 2012). Al tener en cuenta este último aspecto, se coloca al espectador como prioridad para la transmisión del hecho teatral, es éste quien debe asumir mayor claridad para una comprensión adecuada del desarrollo de la historia. Dado que la leyenda pertenece al contexto de la narración oral, remite su comunicación a la población, por lo tanto mientras más concreta sea su estructura, será más específica su adaptación, montaje y recepción.

3.- El mundo de las máscaras

3.1. La máscara en el teatro: origen y naturaleza

La máscara tiene un origen muy remoto en las civilizaciones que nacían junto a sus expresiones culturales y ar-

tísticas. En un inicio fue herramienta ritual y religiosa pero con el pasar del tiempo su uso ha devenido. Las primeras poblaciones de las cuales se tienen vestigios de máscaras fueron la egipcia, la romana y la griega. En Roma los gladiadores que no querían ser reconocidos podían utilizar estas máscaras-casco que les cubría toda la cabeza, igualmente era usada en las fiestas lupercales y saturnales, además de las representaciones escénicas. En Grecia se utilizaban para la fiesta de Dionisio y se desarrollaron en el arte trágico también. En Egipto eran utilizadas para cubrir el rostro de los faraones para que se pueda conservar mejor después de morir (Castillo, s/f).

Según Gisela Cánepa Koch (s/f), la importancia que se le daba a la máscara fue desapareciendo cuando se instauró el concepto de persona, especialmente “por influencia del derecho romano, en el cristianismo y, luego, en la filosofía moderna” (...) cuando se reconoció a la persona como “una entidad moral consciente, responsable de sus actos y única”.

La máscara marca la diferencia entre cuerpo y mente, interior y exterior, materia y espíritu, pero después de las anteriores declaraciones en la historia se le ha empezado a ver como una herramienta para ocultar quién realmente la porta. A partir de ese momento se relega el uso de la máscara al teatro.

Para estudiar la naturaleza del manejo de la máscara en el teatro es necesario comprender primero la máscara neutra, ésta es: “una máscara sin expresión particular, sin un personaje típico, que no ríe y no llora, que no es ni triste ni alegre, y que se apoya sobre el silencio y sobre el estado de la calma. La figura debe ser simple, regular y no ofrecer conflictos” (Lecoq, 1990). En complementación a lo anterior Eldredge (1990) dice que “la máscara neutra es una manera para entender cómo actuar, no es una manera de actuar. (...) La máscara neutra puede llevar al actor a rechazar sus identificaciones habituales, en favor de una comprensión más profunda, más sencilla de sus poderes de expresión”. Una vez que se entienda el uso de la máscara neutra se procede a utilizar una con rasgos definidos (cejas prominentes, nariz aguileña, arrugas, etc.) y esto permitirá descubrir las ca-

racterísticas del personajes por medio de su configuración física.

Sin embargo existen varios tipos de máscaras, como las clásicas, las griegas y las de la Comedia del Arte, las contemporáneas, las vocales, las de vestuario, etc. Lo que concierne a todas es la creación del personaje partiendo de un contexto externo, no desde el interior emocional y psicológico del actor. Para lograr localizar esa alma del personaje en base a lo exterior es necesario seguir un riguroso entrenamiento que permita descubrir todas las posibilidades que la máscara tiene. Para Alonso Javier García (2010), se necesita trabajar en “conocerse físicamente”, (...) esto quiere decir conocer el cuerpo del actor y sus capacidades y limitaciones; “encontrar el cuerpo”: el del personaje, y “encontrar la voz” después de una debida indagación y experimentación vocal.

4. Estudio y creación de personajes

Para comenzar este estudio es necesario entender los papeles que cada personaje cumple en la leyenda y luego poder analizar cómo éstos se cumplen en el cuento de Edgar Allan García.

Primeramente hay que concebir que la leyenda está compuesta por varios tiempos: “el socializado, en el que se desenvuelve la vida cotidiana; el desconocido, donde todo puede ocurrir; y el mítico, que puede relacionarse directamente con un entorno natural real cuando éste es sacralizado por la comunidad” (Pico, 2010). Esto es fundamental para lograr entender la naturaleza de los personajes a tratar y luego poder recrearlos. Para esta leyenda resulta más propicio el espacio no conocido, debido a su misterio, aunque el socializado también podría ser porque no hay que olvidar que estas mujeres son personas comunes y corrientes de día que deben soportar críticas y chismes por parte del pueblo. Por otro lado, el lugar circundante es esencial a la hora del estudio de personajes porque ellos son quienes lo representan, es lo que existe detrás de sus acontecimientos. No hay que olvidar que en el caso del “Triángulo de las brujas” se trata de un ambiente urbano y rural en donde lo insólito se puede confundir con lo coti-

diano. Los pobladores de Mira, Pimampiro y Urcuquí, pese al extrañamiento acerca de los sucesos fuera de lo normal que envuelve a las voladoras, saben que todo es posible que acontezca.

Para Vladimir Propp (1972), los personajes narrativos tienen esferas de acción según el rol que cumplen en el contexto de la historia (héroe, villano, ayudante, etc.); mientras que Greimas (1990) los denomina actantes, porque dependiendo de dicha función, cumplirán con las acciones que desarrollarán el ambiente narrativo. Logra distinguir entre sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente. En este caso hay que hacer “una disociación entre la voladora, entendida como la heroína o protagonista y el personaje que la descubre, quien es el actante, espectador y relator” (Pico, 2010).

A continuación, un estudio y contextualización de los personajes principales que han sido escogidos a partir del cuento de Edgar Allan García:

La voladora: este personaje es descrito como un ser de belleza única pero a la vez es temido por los pobladores por sus saberes sobrenaturales, tiene la capacidad de revelar verdades ocultas. Según Pico (2010), en ella convergen las imágenes de bruja, hada y maga. Tiene el poder de desprender su alma del cuerpo para emprender el vuelo y llevar y traer noticias, según Romel López (R. López, comunicación personal, 24 de febrero de 2017) y según Pico (2010). Por lo tanto lo que se ve es su doble, no ella en carne y hueso. Las voladoras se hacen respetar convirtiendo a los que se burlan de ellas en animales, así que también cumplen un papel de justicieras. Por otro lado, durante el día ocultan su verdadera identidad mágica, por lo que son esposas y madres normales. Para poder llevar este personaje al teatro es necesario que empiece en un estado emotivo y actitudinal específicos, y que el mismo se altere cuando atraviesa el conflicto principal y se vea obligado a cambiar. Al poseer doble identidad, sería demasiado ver que ella se transforma pero. También es de interés que la percepción del público sobre ella sea la que cambie. Al inicio puede parecer mala, atemorizante, pero con el paso del tiempo resulta ser solamente fuera de lo común pero con ninguna mal-

dad en su cuerpo.

El muchacho que la descubre: al ser el testigo, pone en evidencia su existencia, porque luego se lo cuenta a su familia y a los demás habitantes. Él desea saber quién es ella, por lo tanto le da vida al descubrirla y se convierte por instantes en su opositor al hacerla caer o golpearse. Lo que él quiere es descubrir la identidad de la voladora. En el cuento de Edgar Allan García, el muchacho es muy valeroso y busca desesperadamente ver a la bruja de nuevo para saber quién es. Es necesario darle un contraste a la hora de construir el personaje para la puesta en escena, ya que si no, puede quedar muy lineal y no llevaría al conflicto. Sería interesante ver a este chico muy miedoso e inseguro para así poder ver su transformación hacia el joven valiente y astuto.

La madre: ella sirve de conector entre la bruja y su hijo porque es quien le cuenta relatos al chico sobre ella. En el cuento él se fija con la idea de encontrarla porque es su madre quien le cuenta maravillosas hazañas de la voladora. Al adaptar la leyenda es necesario ver el cambio en ella también, por eso podría ser escéptica, no cree en las brujas. En las ciudades del triángulo las madres infunden miedo a los más pequeños para que sepan comportarse: no ser maleducados, llegar antes de que anochezca a la casa, no beber, etc. Entonces este personaje es quien vuelva inseguro a su hijo y a la vez cambia, llega a su catarsis cuando descubre que las voladoras sí existen y no son malas.

4. 1. Creación de personajes desde la perspectiva del teatro antropológico

A continuación es propicio pasar a la construcción de los personajes, al entramado del universo popular que cada arquetipo posee. Esto quiere decir que los personajes deben ser representados gracias a un estudio minucioso de su historia y, a su vez, permite conocer los aspectos psicológicos, emocionales y físicos del mismo. Lo adecuado es adaptar las historias y los personajes, hacerlos propios, encontrar una manera personal de contar las leyendas, como lo haría un cuentero, sin perder la esencia popular del mismo y sin darle un contexto diferente al original.

Así es como se llega a la conclusión de que es necesario indagar en el Teatro Antropológico en cuanto a la creación de dichos personajes. Por medio de esta herramienta se encuentran principios básicos como el juego con las oposiciones y la experimentación con el manejo del equilibrio y la gravedad.

Para empezar es fundamental entender que para la creación de los personajes es necesario estar conscientes de la pre-expresividad y de la extra-cotidianidad que se requiere para lograr presencia escénica. Barba afirma que “las técnicas extra-cotidianas tienden hacia la información: estas, literalmente, ponen en forma al cuerpo volviéndolo artístico/artificial, pero creíble”. Por otro lado la pre-expresividad permite caracterizar “aún antes que esta vida comience a querer representar algo. (...) Las técnicas extra-cotidianas dilatan, ponen en visión para el espectáculo y vuelven por lo tanto significativo un aspecto que en el accionar cotidiano está sumergido. Hacer ver es ya hacer interpretar” (Barba, 1994).

Además es fundamental entender los principios básicos del Teatro Antropológico para la indagación corporal, a través de esto se puede encontrar la corporalidad del personaje. Estos elementos son: las oposiciones y el juego con el equilibrio y por ende con la gravedad.

“El equilibrio –la capacidad del hombre de mantenerse erecto y de moverse de este modo en el espacio- es el resultado de una serie de interrelaciones y tensiones musculares de nuestro organismo. Cuando ampliamos nuestros movimientos –realizando pasos más grandes que lo habitual o teniendo la cabeza adelantada o hacia atrás- nuestro equilibrio está amenazado. Es el momento en que entran en acción una serie de tensiones para impedir que nos caigamos” (Barba, 1994). Esto quiere decir que nos brinda la oportunidad de concentrarnos aún más en la energía que circula por nuestro cuerpo y de esta forma la canalizamos mediante la atención que tenemos del equilibrio. “Este principio es idéntico al del fall/recovering sobre el cual Doris Humphrey erige su método de danza: se comienza a caminar cayendo, la fase sucesiva es sostener el peso que cae” (Barba, 1994). Además en este desequilibrio se puede jugar con la gra-

vedad, buscando la caída y la recuperación del peso del cuerpo. De esta manera se consigue una experimentación del equilibrio llevándolo a los límites para saber cuál es la “periferia” de los movimientos que queremos poner en práctica para la creación de los personajes.

En el caso de los opuestos es pertinente confirmar una vez más que es lo que permite generar tensión en el teatro. De aquí surge el conflicto y se muestra qué es lo que se persigue en la trama de una obra. Al igual que en la escena existen estas oposiciones, el cuerpo también necesita de ellas para crear dicha tensión y no ser un cuerpo sin vida. “(...) La tracción antagónica (...) en el cuerpo del actor revela al espectador su vida en una miríada de tensiones de fuerzas contrapuestas. (...) La danza de las oposiciones caracteriza la vida del actor en diferentes niveles. Pero generalmente, en la búsqueda de esta danza el actor tiene una brújula para orientarse: el malestar. (...) que resulta entonces un sistema de control, una especie de radar interno que permite al actor observarse mientras acciona. No se observa con los ojos, sino a través de una serie de percepciones físicas que le confirman qué tensiones no habituales, extra-cotidianas, habitan su cuerpo” (Barba, 1994).

4. 2. Creación de personajes desde la perspectiva del manejo de la media máscara

Después del estudio de los personajes se pasan a construir las máscaras, éstas portan las características del mismo mediante las facciones del rostro. Por medio de ellas es necesario establecer una estructura física, gracias a esto se llega a conocer por completo al personaje. Además se logra encontrar la corporalidad de la máscara que se llevará. Entonces, gracias a las máscaras y la estructura física proveniente de ella, se pueden entender los movimientos, las acciones naturales y la energía del carácter.

Dicha expresión corporal se vuelve típica del personaje, se convierte en un arquetipo. Esto quiere decir que luego de entender al personaje, su máscara y su corporalidad, se puede universalizar lo que representa. El personaje llega a

ser un ícono, alguien que ya sabemos cómo es, como en la Comedia dell’ Arte con el Dottore o el Arlequín. “Actuar bajo una máscara expresiva es alcanzar una dimensión esencial del juego teatral, comprometer el cuerpo entero, sentir una intensidad de emoción y de expresión que servirá, una vez más, de referencia para el actor” (Lecoq, 1997). Después de entender la naturaleza del ser a interpretar, es preciso entender su conflicto personal: qué le afecta y cómo, en qué situación se siente vulnerable, qué es lo que más le cuesta, etc.



Ilustración 3: Medias máscaras de la Commedia Dell'Arte.

Para Lecoq “abordamos las palabras por medio de los verbos, portadores de la acción, y por los nombres que representan a las cosas mencionadas. Considerando a las palabras como un organismo vivo, buscamos el cuerpo de las palabras. Para ello hay que escoger aquellas que ofrecen una verdadera dinámica corporal. (...) Según la lengua utilizada, las palabras no tienen la misma conexión con el cuerpo” (Lecoq, 1997).

Nuestro cuerpo se mueve según el idioma que sabemos, porque no es igual decir algo en un idioma que decir “lo mismo” en otro, cambia gradualmente. Entonces se puede afirmar que el hecho de pertenecer a Latinoamérica ya determina nuestra corporalidad y usarla para crear personajes antepasados, es de gran ayuda. El personaje vive en la acción.

Si bien es cierto que el teatro popular, o el teatro tosco como lo denomina Brook, no necesita otra finalidad

que la de ser ese teatro tosco (presentarse por lo que es sin expectativas mayores o mensajes claros), es “liberado de la unidad de estilo”, entonces puede ser usado como herramienta de conocimiento de lo que a diario se desvaloriza de nuestra cultura ancestral (Brook, 1969). El teatro necesario no puede perder de vista la sociedad a la que sirve, por ende es obligación del artista saber de su actualidad social.

5. El teatro en espacios no convencionales: el encuentro con la cotidianidad

5.1. Juego espacial en el teatro

Sin lugar a duda fue Peter Brook (1969) el primero en referirse al escenario como espacio al decir: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. A partir de allí, han sido muchos los que han seguido sus estudios acerca del espacio y del desenvolvimiento del actor a través del juego espacial.

Para Silvia Susmansky Bacal (2014), en el momento en el cual se está siendo espectadores de una obra de teatro, se entra en un espacio diferente, un espacio escénico en donde sabemos que ocurrirá algo. El lugar adquiere “una codificación diferenciada porque los objetos comunes se sustituyen por objetos semióticos”.

El espacio presenta un lenguaje específico al ser una herramienta de expresión para el actor; es el lugar en donde acontece todo el entramado escénico: los personajes pasan allí, lo modifican y se transmutan a sí mismos en él. Por ello es necesario explorarlo, conocerlo para saber cómo moverse en él, cómo habitarlo. Como sostiene el G. C. B. A. (Ministerio de Educación, Secretaría de Educación, Dirección General de Planteamiento y Dirección de Currícula) de Buenos Aires, Argentina (2006): “Explorar las posibilidades del espacio físico permitirá transformar lo concreto, imaginar situaciones y construir el espacio de la ficción representada: todo esto, enmarcado en la posibilidad de acercarse al concepto de ficción, a la idea de la

representación, y a la construcción de mundos imaginarios que posibilita el hacer teatro”.

Para encontrar el juego en el espacio, los actores deben desnormalizar el cuerpo en el espacio, buscar puntos de referencia, maneras de desplazamiento, niveles (alto, medio y bajo), velocidades, etc. Aquí se puede aplicar el estudio de la proxémica, que busca entender la estructuración del espacio humano; “Se propone considerar el comportamiento proxémico de los individuos en función de las ocho siguientes variantes:

- Actitud corporal global,
- Ángulo de orientación de los interlocutores,
- Distancia corporal definida por el brazo,
- Contacto corporal según su forma e intensidad,
- Intercambio de miradas,
- Sensaciones de calor,
- Percepciones olfativas,
- Intensidad de la voz” (Pavis 1988).

Gracias a estos principios se puede indagar en la correlación de los actores en el espacio y así conseguir “transformar el espacio por el juego dramático compartido” (G. C. B. A., 2006).

5.2. Aprovechando los espacios no convencionales para el teatro

El espacio escénico convencional marca una división entre público y actores, en épocas del teatro clásico se le ponía al actor en una tarima elevada para diferenciar la noción de que su arte es sagrado, al igual que él. Si bien es cierto que hace mucho tiempo ya no se toma tan en cuenta la cuarta pared teatral, justamente esa segmentación, aún existe la tendencia a la falta de identificación por el hecho de compartir desde lejos lo que le sucede al que se encuentra creando en el espacio.

Por otro lado no se logra explotar la capacidad espacial cuando se encuentra en una sala, “la movilidad está marcada por la relación frontal; no hay cabida para estrechar una relación a espaldas, en el aire o desde el suelo” (Osorio, 2011).

Otro de los objetivos es dejar de lado la tradición de relacionar a la escenografía de teatro únicamente con un escenario a la italiana y empezar a imaginar nuevos espacios para la representación, encontrando así, las maneras en que el paisaje urbano intermedia o completa la escenografía, y la imagen panorámica de la puesta en escena.

“Se debe tener en cuenta que un actor que realiza su oficio en la calle debe inventar y reinventar el mundo cada vez que sale a escena, pues nunca se sabe con qué tipo de público encontrará. El espectador de calle es muy diferente al público que asiste a las salas, porque éste toma autónomamente la decisión de ir al espectáculo, mientras que el segundo debe ser cautivado por el grupo de teatro, que lo debe retener y convencer de que lo que está viendo en ese espacio-tiempo es más importante que lo que iba a hacer” (Osorio, 2009).

Para crear pensando en un espacio no convencional es necesario cambiar de perspectiva de proceso creativo. Esto quiere decir que cambia el trabajo corporal, vocal, visual e interactivo. Es fundamental tener un fuerte trabajo corporal para que el público más lejano pueda ver con claridad lo que sucede en el drama. Además debe haber un cuidadoso control del espacio-cuerpo que se instaura, esto conlleva a una mayor consciencia del movimiento, por lo cual es necesario “aprender a manejar el propio peso” (Osorio, 2009).

Análisis Estético

1. Estética: un punto de partida creativo.

1.2. Estética Relacional

“La práctica artística está siempre en relación con el otro, al mismo tiempo que constituye una relación con el mundo” (Bourriaud, 2008).

Con su Estética Relacional, Nicolas Bourriaud, propone compartir desde lo cotidiano y lo social expandiendo así la diversidad de pensamiento y de las formas. Sugiere un “collage del arte” que corre detrás de la idea de mezclar

materiales y técnicas para poder crear.

Estos principios sirvieron de base para entender el proceso creativo de la obra “Valle Desmemorias”, ya que ha sido planteado para presentarse en espacios públicos, no convencionales al teatro, justamente para compartir con lo desconocido, con lo incierto que puede romper estructuras impuestas en la construcción dramática a través del contacto.

La figura central es el que mira la obra, que, automáticamente se convierte en participante y, al ser co-creador de la misma, modifica los procesos políticos internos para llevarse hacia un camino de micro utopías en esta sociedad contemporánea. Con esto se quiere decir que, al buscar la empatía a través de la participación, se logra tocar fibras íntimas de las personas que, luego de la experiencia, quedan propietarios de sus emociones y sensaciones que se han exteriorizado.

Baurriaud (2008), además sostiene, que la escultura y la pintura son una herramienta fidedigna de la expresión de las actuales sociedades, ya que las interrelaciones se reducen, dejando cada vez más abierta una brecha en el ámbito colectivo y apoyando hacia la individualización social. En el caso del teatro, al ser un arte que se desarrolla en grupo, las relaciones entre individualidades son fundamentales, porque de ellas nace la expectación en conjunto. Al establecer esta diferencia entre el teatro y las artes plásticas, se llega a comprender que no se pueden realizar intervenciones durante el desarrollo de una obra, sino que hay que esperar a que ésta termine para poder acotar desde el exterior. A partir de este concepto nace la idea de hacer partícipe al receptor, ya que, al acceder al diálogo desde una ficción teatral con lo externo de la realidad cotidiana, se fundamenta al espectador como manipulador.

Por otro lado, “la obra de arte ya no se ofrece en el marco de un tiempo “monumental” y ya no está abierta para un público universal, sino que se lleva a cabo en un momento dado”, lo que conlleva que pertenece a algún sitio específico (Bourriaud, 2008). Si bien es cierto que en el montaje que se plantea con este proyecto sí reúne a la universalidad, lo hace desde un punto de integridad

en donde se reconoce la característica única del contexto que conforma la trama: el mismo hecho de la leyenda, es algo que no se podría entender en otro ámbito ajeno al ecuatoriano.

Por último cabe recalcar que la finalidad es crear un efecto estético en el público justamente por medio de la interacción ya que el arte concebido de esta manera da “la posibilidad de imaginar incluso sus consecuencias en la vida cotidiana”, por lo que el espectador se situará en una posición empática gracias a la trama de la obra (Bourriaud, 2008).

1.3. Estética de lo Performativo

“La realización escénica no adquiere, pues, su carácter artístico -su esteticidad- por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta” (Fischer-Lichte, 2011).

Erika Fischer-Lichte (2011) sostiene que el acto performativo alude “el llevarse a cabo de acciones, la autorreferencialidad de estas acciones y su carácter constitutivo de verdad”; esto significa que, al ser realizadas, no deben ser pre concebidas de una forma hermenéutica, buscando la reacción del espectador, pero para este estudio se toma en cuenta el hecho de que el accionar se autoafirme a sí mismo por medio del movimiento. Esto en el sentido de que puede existir una acción que se autorreferencie sin la necesidad de que estrictamente deba no ser planeado antes de su ejecución. En la repetición de las partituras para una obra de teatro se descubren intenciones nuevas, matices nuevos de calidad de movimiento y formas de llegar al receptor por distintas intencionalidades. Por más que se utilice siempre el mismo movimiento, nunca es igual lo que crea con ello; eso ya de por sí conlleva hacia la aurreferencialidad de la que habla Fischer-Lichte.

Pese que, en su teoría, desplaza el valor ficcional y dramáticamente establecido para la representación, se puede sincronizar al lenguaje teatral debido a varios aspectos que sirven de apoyo creativo, como por ejemplo:

1) La puesta en escena es dada por la participación de actor-espectador.

2) Lo que aparece en escena tiene la noción de pertenecer al “aquí y ahora” del contexto que crea. Sin embargo hacer teatro significa aprender a revivir cada instante como si fuera la primera vez que sucediera, por ello este principio está tomándose en cuenta.

3) La puesta escénica no surge de los significados establecidos con anterioridad, sino a través del acontecer de ese instante. Si bien es cierto que en el arte teatral es necesario manejar una dramaturgia y una estructura establecida, esto se puede acoplar a ello mediante la conciencia de que, por medio del contacto con el que observa, puede crear instancias nuevas para el desarrollo de la obra.

4) Las puestas en escena viven a través de su eventualidad.

Cabe acotar que, a pesar de que estos principios vayan en contra de la construcción dramática tradicional, se pueden adaptar a ella y enriquecer la puesta en escena que busca la comunión con el otro.

Justamente este último tema es el que nos corresponde estudiar para aplicarlo al montaje “Valle Desmemorias”: la creación de una comunidad. Sostiene que al estar frente a actos performativos, éstos son los que constituyen una comunidad y aquí es cuando cita a Max Hermann diciendo que “El sentido originario del teatro (...) radica en que sea un juego social –un juego de todos para todos-. Un juego en el que todos participan –protagonistas y espectadores-. (...) El público es, por así decirlo, creador del arte del teatro. Hay tantas partes distintas implicadas en la configuración de la fiesta del teatro, que es imposible que se pierda su esencial carácter social. En el teatro siempre se da una comunidad social” (Hermann, 1920). En esta esfera de acontecimiento es que se centra la obra, en crear un ambiente de comunidad para poder compartir experiencias, conocimiento, empatía y construcción colectiva.

1.4. Estética de la Fiesta Popular

“La importancia de los tabúes no radica realmente en la proscripción, sino en la garantía de la permanencia de aquello de lo que proscriben, y no solo eso, sino también

en la posibilidad de transgresión que permea ocasionalmente” (Hermida Salas, 2017).

Para esta sección hubo que estudiar dentro de los contextos antropológicos y sociales de la fiesta popular ya que no existe un estudio concreto de ella aplicado a la estética como tal.

Dentro de la Fiesta Popular se toma en cuenta la noción de tabú que crea polaridades entre “muerte-vida, sagrado-profano”, etc. (Bataille, 1997). Hermida Salas (2017) comenta al respecto: “La transgresión se convierte en la forma de alcanzar los márgenes; es lo que escapa a la entelequia sociocultural de la matriz hegemónica cultural Occidental, y por ende se convierte en la capacidad creadora, en la capacidad de auto representación y en la forma de sostener múltiples vías para asegurar la diversidad en su sentido más amplio”. Esta reflexión permite confirmar la existencia de patrones esquemáticos sociales que se fracturan al enfrentarse a la Fiesta Popular, dada su naturaleza reconstituyente de nuevos ordenes en las sociedades que la manifiestan. Dichas polaridades han sido tomadas en cuenta para este proyecto, tanto para la construcción de los papeles que cumplen los personajes, como de la noción básica que lleva al conflicto: el amor de pareja en contra de los prejuicios sociales, dado que para la sociedad convencional no puede nacer amor entre un ser sobrenatural y un humano.

Michel Leiris sostiene que “en la representación de la fiesta popular debe considerarse la doble situación de cercanía/distancia de quien observa desde afuera una cultura ajena sin ser participante de la misma” (Leiris, 1985). Esto quiere decir que existen roles que se cumplen en la fiesta popular: el de participante y el observador que, si desea, puede entrar a formar parte de la festividad tomando acción de ella mediante desfiles, improvisaciones, danzas, etc. Este evento tiene el objetivo de intensificar lazos colectivos y estimular la sensibilidad para habitar un espacio en donde se traspase y se recepte todo tipo de mensajes, esto logrado por el recurso de la retórica aplicado y la vivencia compartida, infunde hacia la asimilación del contexto narrativo de la fiesta que son: sociales, ideológicos, religiosos y místicos; y además, reafirma los saberes que se encuentran en la memoria colectiva. Por medio del planteamiento de

la leyenda de las voladoras y el estudio de la Fiesta Popular, se ha buscado poner esto en práctica por medio del montaje que busca reflejar dicha convivencia social presente en todos los pueblos.

Ingrid Geist (1996) afirma que el oficiante de la fiesta, a diferencia del actor de teatro, está condicionado por una posición de un lugar marcado por mecanismos que permiten identificarse con lo representado. Cabe recalcar, sin embargo que en el teatro también puede existir una identificación con lo que se representa, como diría José Pereira Valarezo (2009): “El hecho mismo de que muchas veces la puesta en escena corresponda a un guión mítico acentúa el dramatismo real del acontecimiento”. Aquí también realiza una aclaración sobre la máscara, diciendo que “es el rostro del oficiante durante el tiempo (el no tiempo) de la fiesta”. Esto es aplicable al montaje dado que se maneja la máscara de un personaje popular que ama la vida en sociedad y lo que ella conlleva: el chisme, el prejuicio, la moralidad y la religiosidad.

Por otro lado menciona que el espectador de teatro sabe que asiste a un hecho de ficción en donde la realidad de lo que contempla no es, en sí, la realidad, sino que posee verosimilitud, expresividad, un soporte formal y un vínculo histórico.

El carácter de cohesión que posee y el de integración, permite que actúe en varios aspectos: “mediación entre naturaleza y sociedad, vida natural y sobrenatural, diversos sectores dentro de lo social, etc.” (Pereira Valarezo, 2009). Esto ha sido aplicado a la obra, utilizando el recurso de la vida natural y la sobrenatural que se presenta en la festividad. Según este autor hay ciertas características específicas de la fiesta que se deben comprender, éstas son:

- La fiesta tiene su escenario, un lugar específico donde sucede.
- Existe un tiempo específico de realización y su debida justificación: fiesta religiosa, cívica, social, etc., y ésta tiene interrelación con los personajes que participan de ella, sean protagonistas o participantes.
- Tiene características étnico-culturales: valores,

actitudes, motivaciones frente a la transformación que el tiempo de fiesta ofrece.

Estos hechos son constitutivos de la obra, ya que, el personaje principal invita a que se participe de su fiesta, a la vez que permite participar desde afuera del contexto festivo, desarrolla un conflicto interno suyo y otro, el intrínseco de la historia que vino a contar. Representa una cultura específica: la de Pimampiro, por tanto se ven reflejados los lineamientos ideológicos del pueblo, los comportamientos de los habitantes y la construcción de la estética en base a lo popular, lo festivo y lo colorido, característico de la Fiesta Popular.



Ilustración 4: Fiesta de cantonización de Pimampiro.

Análisis Metodológico

Para poder llevar a cabo la correcta investigación de campo en este proyecto fue necesario establecer el método etnográfico que permitió estudiar de cerca el comportamiento socio-cultural de las comunidades referentes a la leyenda de las brujas voladoras: Mira, Pimampiro y Urcuquí. De este modo se pudo constatar la vigencia de la leyenda y la posición que los lugareños asumen frente a ella en la contemporaneidad. En primer lugar se ha investigado teóricamente acerca de la leyenda, para poder conocer las diversas versiones y poder tener una visión panorámica antes de realizar el trabajo de campo, que fue acompañado, antes y después, por entrevistas abiertas a profesores, etnógrafos, antropólogos, directores culturales y habitantes de las tres

ciudades. Además se tomó en cuenta la observación participante en el lugar de la investigación de campo para poder comprender la importancia de la tradición oral en dichos lugares. Por último se ha llevado un libro de artista, que sirve como herramienta de creación, en donde se pueden anotar las dudas, las ideas, conclusiones, etc.

1.1. Análisis teórico

Al comprender que era necesario indagar sobre los registros existentes acerca de la leyenda de las voladoras, se estableció su estudio teórico. Esto fue adecuado para analizar las constataciones narrativas de la tradición oral, la trasposición de lo contado a lo escrito. Esto fue de gran ayuda para poder comprender a cabalidad las versiones que existían acerca de la misma y para tener un paisaje claro de ella.

Se visitaron bibliotecas para buscar libros, además se descargaron libros y tesis pertinentes a dicho tema para concebir una comprensión, en primera instancia, teórica.

1.2. Entrevistas

Esta herramienta ayudó a recolectar información de parte de las personas que trabajan en áreas antropológicas, etnográficas e históricas, y además supo agrupar datos referentes de la leyenda de parte de los habitantes de las ciudades y de los trabajadores culturales de las mismas. Los entrevistados fueron: Dra. Rosa Cecilia Ramírez, Dr. Jaime Pepinós, Ing. Romel López, Dr. Wilmo Recalde y el señor Adriano Díaz. Gracias a los datos recopilados se pudo entender con mayor amplitud la importancia de la leyenda en las ciudades a través del paso del tiempo y la posición que los habitantes tienen frente a ella, ya que es la leyenda más conocida de las tres ciudades.



Ilustración 5: Entrevista al señor Adriano Díaz en Urcuquí.



Ilustración 6: Recopilación de fotos de artistas de Urcuquí, colección personal del Dr. Wilmo Recalde.



Ilustración 7: Entrevista con la Dra. Rosa Cecilia Ramírez en Mira.



Ilustración 8: Entrevista con el Dr. Jaime Pepinós en Pimampiro.

Ilustración 8: Barrio "Cuatro Esquinas" de Urcuquí, emblemático por haber sido habitado por las voladoras.



1.3. Observación participante

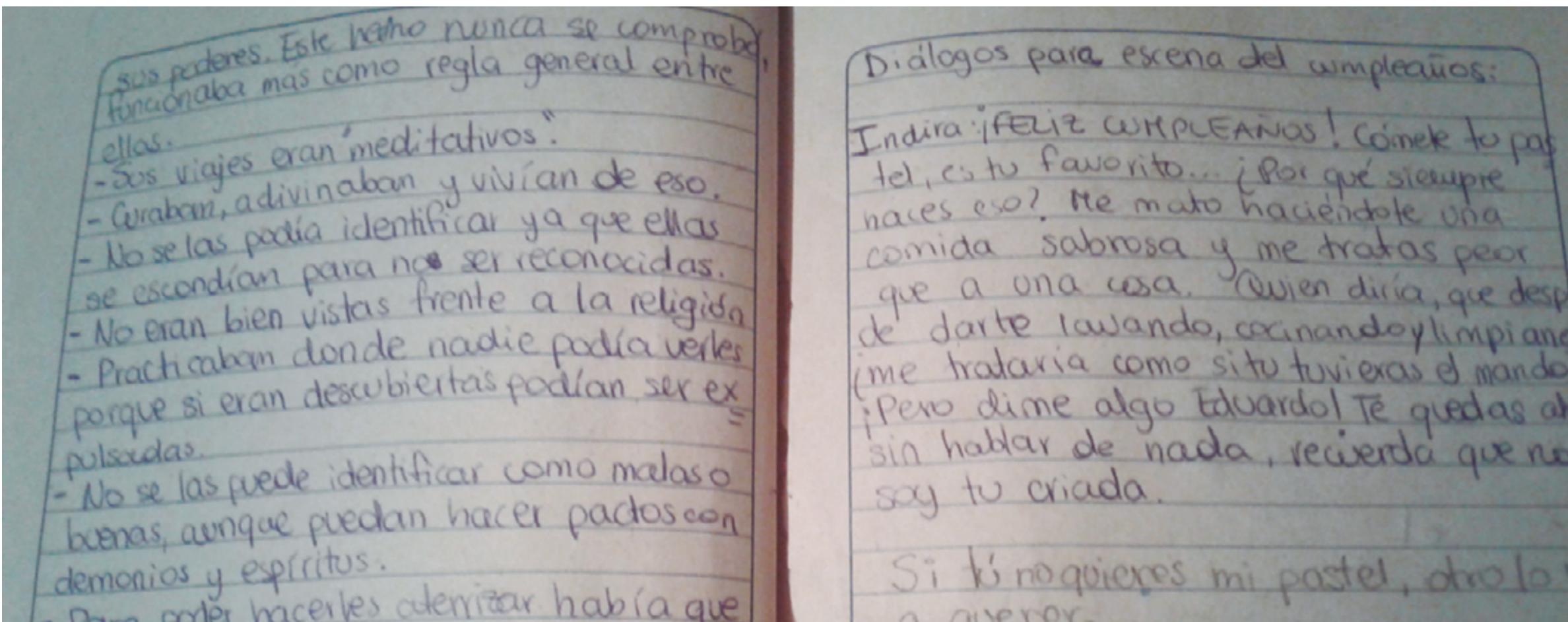
Uno de los temas de importancia para este estudio ha sido la manifestación cultural en las ciudades en donde se conocen a estas brujas. Gracias a ella se pudo entender por qué la leyenda hoy en día es considerada un cuento, por qué aún asusta a las personas y la importancia que tiene en la actualidad.

Por otro lado se pudo también observar el estilo de vestimenta que portan los habitantes de las tres ciudades, los modismos y los gestos, y por último, se pudo comprender la personalidad colectiva de origen de Mira, Urcuquí y Pimampiro.

Ilustración 9: Libro de artista.

1.4. Libro de artista

Desde el inicio de la investigación, durante el trabajo de campo y después de ello, se ha llevado a cabo la construcción del libro de artista. Éste permite plasmar las ideas creativas, las conclusiones teóricas, etnográficas, antropológicas y demás para poder tener constancia del trabajo y a la vez ver el avance del proyecto; esto ayuda para revisar material, conceptualizarlo, anotar dudas y cuestiones, etc.



PUESTA EN ESCENA

CAPÍTULO 2:

Introducción

Este capítulo recopila los datos de la puesta en escena del proceso creativo de la obra teatral "Valle Desmemorias" que fue adaptada de la leyenda de las voladoras de Mira, Urcuquí y Pimampiro, en las provincias de Carchi e Imbabura en versión del cuento "El triángulo de las brujas" de Edgar Allan García.

La obra plasma los resultados del análisis del cuento, la investigación sobre la leyenda y el trabajo de campo realizado en los pueblos de origen de dicha tradición oral. Gracias a esto fue posible recaudar material propicio para la construcción de las esferas físicas, psicológicas y emocionales de los personajes.

A continuación se detallan los aspectos de la construcción de la obra proveniente de un análisis estético y teórico como punto de inflexión reflexivo-práctico.

1. Contextualización previa al montaje

1.2. Análisis del trabajo de campo

Los lineamientos investigativos para este proyecto partieron del estudio del cuento "El Triángulo de las Brujas" de Edgar Allan García, el estudio teórico-antropológico que hay alrededor de dicho fenómeno y el trabajo de campo.

La primera fase partió del estudio minucioso de la estructura narrativa del cuento, aquí se analizó la forma en qué está escrito el verso, la temática central acerca del enamoramiento entre una voladora y un chico de pueblo, el lenguaje utilizado, la descripción de los personajes y del espacio, y por último los datos más generales acerca de la leyenda: la visión que se tiene de estos seres fantásticos en dichos pueblos de temor y respeto a la vez, el afán colectivo de querer descubrir las y atraparlas, las acciones que realizan las voladoras antes de volar o cuando son reconocidas, etc.

Para el segundo punto fue importante investigar dentro de la bibliografía existente alrededor de la leyenda:

el texto principal de análisis fue la tesis de maestría "Las Voladoras de Mira" de la autora Amaranta Pico. Además de esto, se analizaron los estudios de Marcelo Naranjo Villavicencio para la Colección de la Cultura Popular en el Ecuador acerca de la cultura popular de Imbabura.

Por último, una vez que se tenía clara la teoría previa, se realizó el trabajo de campo. Esto tuvo que ver con la recopilación de datos de testimonios de personas expertas en el tema de la tradición oral a historiadores, antropólogos como la Dra. Rosa Cecilia Ramírez, el Dr. Wilmo Recalde, el Dr. Jaime Pepinós, y los que habitan las ciudades de donde es originaria la leyenda. Las entrevistas fueron la principal herramienta de uso para esta área de investigación y se las aplicaron de manera abierta para que se puedan complementar con la observación participante. En otras palabras, las entrevistas sirvieron para llegar a conversaciones guiadas.

Gracias a esto se obtuvieron datos que se emplearon a la hora de crear el montaje escénico en cuanto a la creación de la estética, la jerga de los pueblos, comportamiento, rasgos psicológicos y entendimiento de la leyenda por parte de la población oriunda.

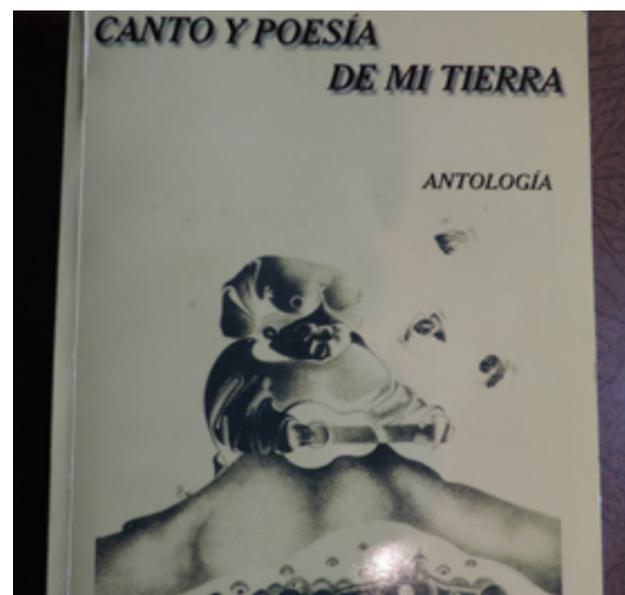


Ilustración 10: Portada del libro "Canto y Poesía de mi tierra" del Dr. Wilmo Recalde.

1.3. Conceptualización

Este montaje tiene como problemática la creación artística puesta en marcha desde la adaptación de un cuento de Edgar Allan García llamado "El triángulo de las brujas" basado en la leyenda popular de las voladoras de Mira, Pimampiro y Urcuquí de las provincias de Carchi e Imbabura. Se estudió este tema a través de la construcción de personajes y el uso de la media máscara.

Esta obra está compuesta por siete escenas y su presentación es para espacios convencionales y no convencionales para el teatro, con énfasis en plazas, parques, mercados, etc. Se planteó la creación de los personajes desde los principios del teatro antropológico y la técnica del manejo de la media máscara de la Comedia del Arte. Además, como bases conceptuales estéticas, se indagó dentro de la investigación de la Estética Popular, La Estética de lo Performativo y la Estética Relacional para acercarse a la propuesta de una Estética del Encuentro.

1.4. Sinopsis

Al regresar a su casa luego de una larga fiesta, Eduardito ve pasar sobre su cabeza a una voladora y queda estupefacto, no porque aquel ser parecía todo lo terrorífico que le habían contado, sino más bien por su impresionante belleza que lo fulmina. Su madre intenta de todo para que deje su obsesión y él hace caso complaciéndola. Al ver esto, Indira decide usar sus poderes para vengarse de ambos.

2. Proceso creativo y puesta en escena

2.1. Dramaturgia narrativa

La obra teatral "Valle Desmemorias" fue escrita por Anahí Villena y Carlos Loja, como resultado del análisis del cuento "El triángulo de las brujas" de Edgar Allan García, el cual está basado en la leyenda de las voladoras de Mira, Urcuquí y Pimampiro; por lo tanto el trabajo de campo realizado también sirvió de soporte para la

creación de la misma.

El primer boceto del texto abordaba la temática del amor imposible en un entorno de fantasía; existían seis personajes en escena: tres principales y tres secundarios que ayudaban a fortalecer el argumento principal. De este boceto partieron otras ideas en cuanto al uso de la media máscara, la musicalización, el vestuario y la escenografía.

En este proceso se encontraron varias dificultades, por ejemplo, el hecho de que la historia creada en primera instancia resultaba ser confusa para ser presentada en espacios no convencionales, su estructura era mucho más contemporánea y se perdían los lineamientos de lo popular. Era necesario buscar una trama más implícita en cuanto a la leyenda y a sus personajes, y en vista de que se trabajó en la construcción del monólogo desde el inicio, fue más propicio eliminar los tres personajes secundarios y quedarse con los tres principales: la voladora, el enamorado y su madre.

Para poder montar fue necesario analizar el cuento y construir la dramaturgia desde allí. De este modo se pasó a trabajar sobre secuencias corporales desde la prosa narrativa del cuento y poco a poco se modificó el texto convirtiéndolo en dramático. Se incrementaron así algunas partes del primer texto con el actual, justamente para que la adaptación no sea literal, sino más bien una versión libre del cuento en conjunto al estudio de la leyenda; esto dio cabida a encajar el acople al trabajo escénico de construcción de secuencias y la propuesta de textos propios.

Dentro de la primera etapa de construcción de la estructura dramática, fue necesario replantear la naturaleza de los personajes, el conflicto y la historia en sí misma. Se definieron las fuerzas opositoras de la historia, que resultaron ser: el amor de pareja entre un ser sobrenatural y un humano en contra de los prejuicios sociales en contra de las brujas. Se pudo llegar a dicha conclusión luego de realizar el trabajo de campo pertinente en donde se pudo saber que la figura de las voladoras era usada para inculcar miedo en los niños.

Se encontró que era propicio recalcar un discurso de reivindicación femenina desde el personaje de la voladora.

Por lo general dentro de los contextos de las leyendas, la mujer representa personajes vulnerables, ya que frente a la sociedad existe la imagen de la mujer sumisa debido al sexismo y machismo existentes. Para este montaje se pretendió romper con dichas costumbres y se dio un carácter vengativo a Indira, la bruja voladora, quien decide utilizar sus poderes para no perder su dignidad convirtiéndolo a su amado en un muñeco para que nunca se vaya de su lado. De esta forma se recalca su carácter no humano que permitió descubrir al personaje en escena, y además fue el conector entre la fantasía del mundo de este personaje, el contexto de los otros personajes que viven en Pimampiro y lo que realmente cuenta la leyenda, dado que trata de mujeres que vinieron huyendo de la Santa Inquisición para buscar mejores condiciones de vida en otro lugar. Por lo tanto se habla de mujeres luchadoras y perseverantes, que han buscado abrirse paso entre una sociedad ajena a la suya para encontrar su sitio en el mundo.

En primera instancia, Indira era la joven voladora, contemporánea y totalmente inadaptada al medio ciudadano de Pimampiro. Al entender que esto podía generar confusión a la hora de montar algo referente a la fiesta popular y a las tradiciones orales, fue más oportuno mantener un personaje un poco más adulto y ya no tan adolescente. Esto permitió dar realce, importancia y seriedad a la dramaturgia. Su enamorado, Eduardo, también fue planteado como un chico adolescente en primera instancia, pero, fue necesario repensarlo y se concluyó que era un joven con más edad. Se añadió un rol para éste y pasó a ser el sacristán del pueblo. Gracias a ello se pudo dar aún más peso al conflicto y se pudo delimitar con más firmeza el carácter del tercer personaje: la madre. Ella se llama Cecilia y es una señora que siempre ha vivido en el pueblo de Pimampiro, disfruta de los chismes, la jocosidad y sueña con verle a su hijo al servicio de la iglesia mientras la acompaña en sus días de vejez. En un inicio este personaje no tenía mucho peso como antagonista, era la madre que se oponía a dicha unión por las costumbres que le habían sido inculcadas; pero al darle el papel de sacristán al hijo, se pudo reafirmar el conflicto de ella ya que no permitiría que se rompan sus sueños por ver a su hijo irse con una mujer que es bruja.

Cabe recalcar que al tratarse de un tema de posicionamiento femenino frente al patriarcado, el prejuicio y la religiosidad, resulta complejo y a la vez delicado para el espectador urbano. Es por ello que se decidió hacer mofa de las partes de Eduardo y Cecilia, para que Indira tome fuerza y seriedad en su evolución dramática como personaje.

Por esto, hubo que realizar investigaciones pequeñas de campo en las iglesias para encontrar a los personajes de Cecilia y Eduardo. De esta forma se hallaron características físicas, psicológicas y emocionales de las personas que se parecen a dichos personajes, lo cual ayudó a la construcción de los mismos.

Como etapa final, se definió el lugar donde se desarrolla la situación y la forma en la que es contada la anécdota. Indira funge de narradora y a la vez que recuerda también interpreta su pasado. Ella vuelve a Pimampiro con Eduardo porque es su cumpleaños número treinta y le había prometido, cuando lo secuestró, que lo traería de vuelta para decidir si seguir juntos o separar sus caminos de una vez por todas. Ella se queda en un monte cercano, viendo desde arriba la ciudad, se posa sobre un piso hecho de esteras, llevando consigo su mundo irreal y fantástico a todas partes, y lo acomoda según donde tenga que pasar la noche. Al llegar al bosque pueden ver el pueblo y recordar su historia de amor. Eduardo está todo el tiempo en una jaula, con cortinas que lo tapan, colocado sobre un palo con el que ella realiza sus hechizos y baila por todo el espacio.

La obra está dividida en siete escenas: introducción de los personajes, Cecilia se entera, Eduardo declara su amor, Cecilia se opone y le convence a Eduardo de agarrar a la bruja, Indira cae en la trampa pero se libera, venganza y olvido. A continuación un análisis profundo de cada una.

— **Escena 1: Indira regresa al pueblo para cumplir su promesa**

Indira llega a Pimampiro para cumplir una promesa: festejar el cumpleaños número 30 de su enamorado, Eduardo. Al estar sobre un monte desde el cual se ve todo el pueblo, comienza a recordar cómo empezó su historia de amor. Cuenta de la fiesta del tío de Eduardo, Alfonso Clavijo, de la cual él regresaba cuando la vio volando la primera vez.

Regresa al pasado y le reclama por haber desafiado a la naturaleza. Vuelve al presente y se queja de no haber seguido los consejos de su madre y su abuela. Pasa a hablar de la madre de Eduardo, Cecilia, y se pone la máscara que la representa.

Objetivo de la escena: Introducir al personaje de la voladora y plantear el conflicto principal. Además se pretende dejar claro el contexto en el que se encuentran, tanto temporalmente, como espacialmente.

— **Escena 2: Cecilia llega a saber la verdad**

Cecilia pide a la Virgen y al divino Niño que le cuiden de las voladoras. Acto seguido corre hacia Eduardo para reclamarle por no haber hecho lo que ella le había advertido: no cruzar el bosque. Explica los procedimientos que las brujas realizan antes de salir a volar y, finalmente, se queja y llora por su gran pena. Indira se quita la máscara.

Objetivo de la escena: Introducir al personaje de la madre, dejar claro su conflicto y dar pie para el desarrollo del conflicto global. Además se plantean los elementos clave de la leyenda mediante la descripción que la madre ofrece de las voladoras.

— **Escena 3: Eduardo declara su amor**

Indira cuenta cómo es que Eduardo quedó obsesionado tras oír a su madre y espera ansiosamente su regreso. Se encuentran luego de 13 noches y él logra conquistarle. Después de un tiempo ella cede y se vuelven enamorados. Baila con él y canta íntimamente y lo devuelve a su urna.

Objetivo de la escena: Introducir al personaje de Eduardo, aquí se revela que se encuentra encarcelado y que es un muñeco. Mostrar el cortejo mediante el uso de poesía tradicional y el enamoramiento como consecuencia.

— **Escena 4: Cecilia se opone y convence a Eduardo de atrapar a la bruja**

Cecilia va de chisme en chisme enterándose del amorío

de su hijo y le plantea un sermón. Él le confiesa que quiere formar una familia a la vez que puede seguir acompañando a su madre pero ella le amenaza con expulsarlo de la familia.

Objetivo de la escena: Incrementar el choque de fuerzas entre madre e hijo, desarrollar a profundidad el conflicto entre ambos debido a las amenazas de Cecilia.

— **Escena 5: Indira festeja el cumpleaños de Eduardo mientras le reclama del pasado.**

Indira vuelve al presente y ubica a Eduardo en una mesita para llenarla de platos, tazas, cucharas y un pastel, por motivo de su cumpleaños, a la vez que le reclama por su abandono para quedarse con su madre.

Objetivo de la escena: Volver a la noción del cumpleaños para plantear el conflicto presente en Indira y recalcar el estado en el que se encuentra su relación en el ahora.

— **Escena 6: Cecilia y Eduardo traicionan a Indira.**

Indira relata cómo Eduardo se dejó manipular por su madre. Se pone la máscara y vuelve hacia el pasado. Cecilia llama a todo el pueblo para que la ayuden a incendiar la casa de la voladora.

Objetivo de la escena: Desarrollar el clímax, incrementar el ritmo para mostrar el desarrollo del choque de fuerzas entre Indira y Cecilia.

— **Escena 7: Indira borra su memoria y abandona a Eduardo**

Indira decide mirar hacia lo que ha quedado en el presente y ve que su antigua casa ha sido quemada como señal de expulsión de brujas del pueblo. Decide borrar su memoria abandonar a Eduardo en el bosque junto a los restos de su madre que ha muerto.

Objetivo de la escena: Bajar el ritmo del clímax y plantear el desenlace final. También se pretende mostrar los sentimientos de la bruja al decidir deshacerse de su pasado para comenzar una nueva vida.

2.2. Dramaturgia de acción

Teniendo en claro que la composición teatral partió desde el análisis del cuento “El triángulo de las brujas” de Edgar Allan García, la teorización acerca de dicha leyenda y el trabajo de campo respectivo, se realizaron improvisaciones con el fin de que las tres fuentes de investigación se compacten dentro de la creación escénica. Pese a que el primer guion resultaba ser copia casi fidedigna del cuento, fue propiciador de imágenes que sirvieron para construir secuencias de movimientos que se fueron tornando en acciones específicas. Esto permitió indagar en la corporalidad de estos personajes y encontrar su dimensión psicológica con ello. A medida que la dramaturgia incrementaba su carácter autónomo del cuento original, los personajes también se alejaron de lo que eran en primera instancia en dicho escrito. Obtuvieron así características propias dramáticas, dejando de un lado las meramente narrativas.

La improvisación se convirtió en la herramienta principal de partida para la creación escénica, como diría Lecoq (1997): “La creación se suscita permanentemente, sobre todo a través de la improvisación, primer trazo de toda escritura”. Esto quiere decir que una vez que se entiende el contexto de la obra, la improvisación sirve como elemento para el planteamiento del montaje, se encarga de llevar lo escrito, estudiado y asimilado intelectualmente, hacia un desarrollo dramático vivo, dinámico y autónomo. Es con ella que el texto cobra vida correlacionándose con la construcción del montaje para que palabra y acción se compacten, así es como trabajan conjuntamente y no apartando el texto dejándolo al servicio de la acción o la acción al servicio del texto. Esto llega a ser fundamental a la hora de interpretar dado que palabra y movimiento deben tener la misma intencionalidad para que en conjunto logren ser acciones.

Partiendo de esta premisa acerca de la improvisación se obtuvieron acciones expresivas que sirvieron de cimiento para dar vida al relato originario. Así se obtuvieron secuencias corporales que se basaron en el texto de Edgar Allan García, poemas, amorfinos, sensaciones, usos de objetos, situaciones, etc.

Pese a estos factores necesarios para poder crear, resultó complejo encontrar concordancia entre movimiento y texto, unificarlos para que en conjunto sirvan de expresión escénica. En este momento fue cuando hubo que clarificar la trama, la fábula y los objetivos de los personajes y como resultado de ello las acciones cobraron vida y empezaron a fluir en su intencionalidad.

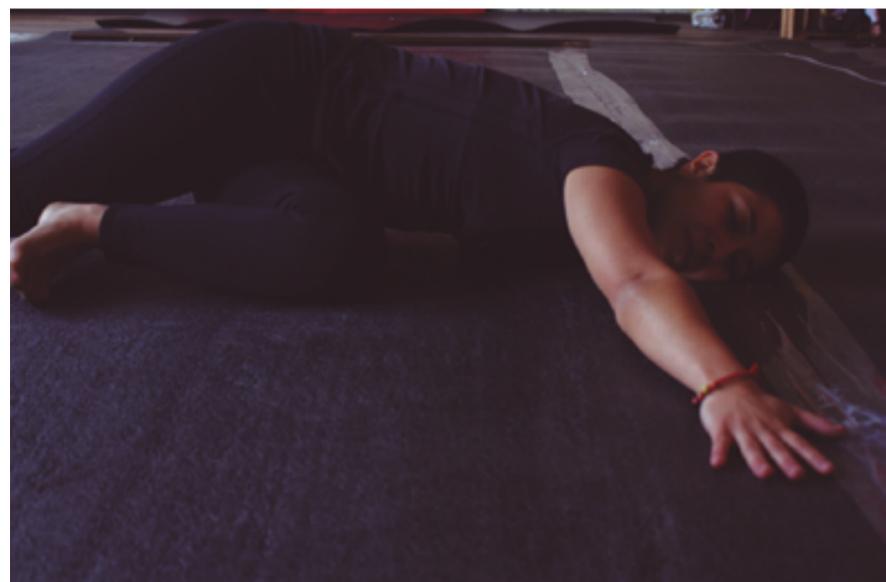


Ilustración 12: Improvisaciones y secuencias de movimientos.



Desenlace:

Indira se venga convirtiendo a Eduardo en un muñeco.

Esquema global de la dramaturgia

Conflicto:

El amor de pareja entre un ser sobrenatural y un humano en contra de los prejuicios sociales en contra de las brujas.

Acción inicial:

Indira regresa a su ciudad porque se lo prometió a Eduardo.

Clímax:

Eduardo la traiciona y provoca que quemem su casa.

Acciones secundarias:

Cecilia descubre el amorío y se interpone, Indira borra la memoria de ambos.

2.1. Entrenamiento actoral

La herramienta de trabajo del profesional de teatro es su cuerpo, esto quiere decir que debe existir un entrenamiento físico y vocal para poder explotar dicho recurso a la hora de crear una obra. Un cuerpo preparado, es lo que permite al actor dar vida a sus personajes, ya que está vivo y presente.

Para la obra “Valle Desmemorias” fue necesario incidir en el entrenamiento físico, dado que está planteada para presentarse en espacios no convencionales y allí el cuerpo juega un papel fundamental. Además de este punto, hubo que trabajar en la dimensión psicológica y emotiva para interconectar las áreas de producción actoral.

Entrenamiento físico

“La inteligencia del actor es su vitalidad, su dinamismo, su acción, su tendencia, su energía. Un sentimiento que vive y provoca en él, hasta cierto punto debido al hábito, una mirada en profundidad, una condensación de su sensibilidad, una conciencia de sí. Es el pensamiento-acción” (Barba, 1992).

Como fase inicial del proceso de montaje, fue fundamental desarrollar un entrenamiento físico. Esto permitió tener un cuerpo presente en escena, un cuerpo que resista la tensión de las acciones para que pueda darles un significado propio.

Esta parte del entrenamiento fue llevada a cabo por la actriz, sola, dado que en primera instancia la directora escénica sería Mabel Petroff Montesinos, quien en aquel entonces estaba trabajando en otro proyecto, por lo que no podía acompañar el proceso de cerca. Aquí se centró la atención en fortalecer el cuerpo y darle agilidad por medio del estiramiento y la exploración en los equilibrios. Estos ejercicios fueron ejecutados entre el mes de febrero hasta mediados de abril.

Debido a problemas de organización entre la actriz y la directora, la licenciada Mabel Petroff Montesinos no pudo seguir en el desarrollo de la puesta en escena pero

no se cortó el proceso de entrenamiento actoral porque era necesario encontrar la caracterización de los personajes.

Durante el periodo comprendido entre febrero y abril, el acondicionamiento físico tenía una duración de dos horas, distribuido de la siguiente manera:

- 15 minutos de calentamiento de articulaciones.
- 30 minutos de yoga y estiramientos varios.
- 15 minutos de ejercicios cardiovasculares y de fuerza.
- 30 minutos de ejercicios de manejo del espacio.
- 30 minutos de improvisación actoral en base a situaciones.

Poco a poco, se fueron adaptando estos ejercicios al proceso de montaje, pero nunca se ha cortado del todo el entrenamiento ya que siempre era propicio tener el cuerpo activado para que exista la conciencia corporal adecuada para la interpretación.



Ilustración 13: Acondicionamiento físico

Entrenamiento vocal

“El actor debe explotar su voz a fin de producir sonido y entonaciones que el espectador sea incapaz de reproducir o imitar” (Grotowsky, 1968).

Luego de haber dado énfasis al entrenamiento corporal, fue necesario trabajar en la voz de la actriz para desarrollar las destrezas necesarias para trabajar en el timbre y el estilo de voz (grave, agudo, falsete, etc.). Esto permitiría determinar la voz de cada personaje, lo que realmente los distinguía entre sí.

Como primer punto hay que trabajar siempre sobre la respiración, ésta es la que permitirá la cabida del aire necesario para que el actor en escena pueda decir correctamente su texto, entonando la voz del personaje y dando ritmo al montaje. Hay que recordar que cuando un actor respira, el público también lo hace, así que en caso de que dejara de hacerlo, el público también. Por lo tanto hubo que desarrollar una experimentación profunda en este aspecto, dado que se trata de una obra para espacios no convencionales, era fundamental desarrollar el adecuado manejo de la voz porque en lugares muy grandes se puede perder.

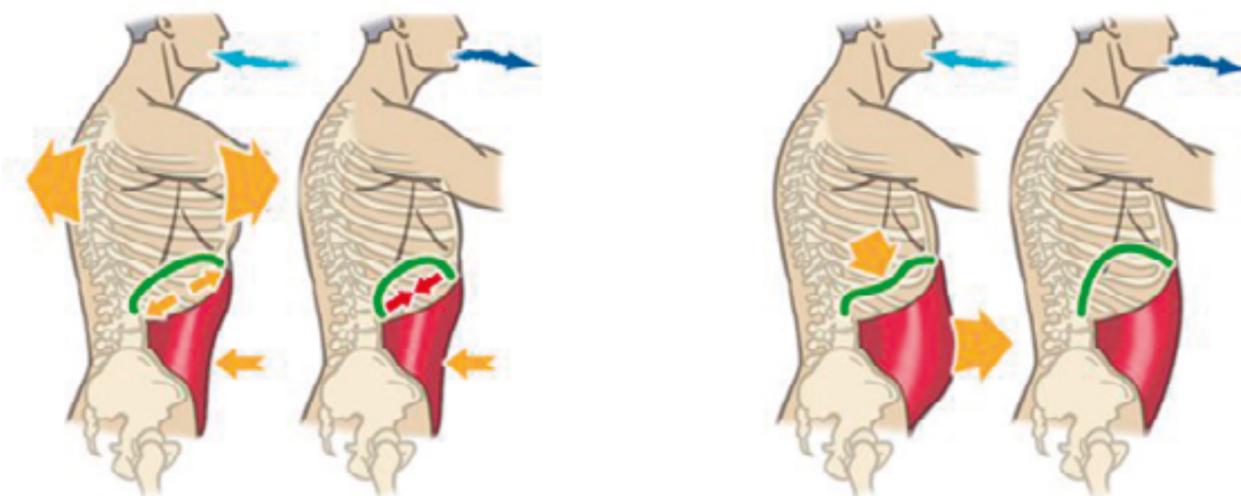


Ilustración 14: Tipos de respiración: a la izquierda se encuentra la respiración de pecho y a la derecha la respiración diafragmática.

Si bien es cierto que existen varias maneras de trabajar con la respiración (torácica, abdominal, y clavicular), se centró la atención en trabajar con la respiración desde el páncreas, o conocida también, como respiración completa. Esta variación permite incrementar los tres tipos de respiración conocidos para aumentar la capacidad pulmonar y por ende de proyección.

Una vez que se tuvo clara la respiración a usar, y luego de haberla puesto en práctica, fue momento de explorar con los resonadores que se encuentran principalmente en la cabeza, cuello y pecho, plexo solar y estómago. Así, se lograron tres tipos diferentes de voces para los personajes principales. Indira tendría la voz muy parecida a la de la actriz, de hecho no hay mayor diferenciación ya que de los tres personajes ella es el más real, el más humanizado en la obra, pese a ser un ente de fantasía. Por otro lado Eduardo tendría una voz grave, por lo que se trabajó en el resonador del estómago, y por último Cecilia sería quien maneje los tonos agudos, logrando un pequeño carraspeo que definiría aún más el carácter de este personaje de madre mayor, por lo que se incidió en el resonador de la cabeza.

Es necesario recalcar que no hay que forzar la voz, ni impostarla, porque puede resultar muy dañino para la salud vocal, especialmente de las cuerdas vocales y de la garganta del actor.

2.4. Características de los personajes

Al ser “Valle Desmemorias” un monólogo de varios personajes, se tuvo que trabajar en las características específicas que los hacen únicos. Fue necesario un riguroso examen de las dimensiones físicas, psico-emotivas y sociales de cada uno de ellos, llegando así a las siguientes conclusiones:

Indira

— **Características físicas:** Mujer delgada y de mediana estatura, tiene el cabello muy corto, desde que quemaron su casa decidió no volver a dejarlo crecer. Sus ojos son color café oscuro y su tez es blanca. Desde que se fue de Pimampiro viste siempre de blanco, con sus ropas para volar. Posee gran habilidad física por lo que gusta de bailar y caminar mucho. No lleva lujos consigo como cadenas o joyas varias, pero siempre anda bien aliñada, pese a ser caminante.

— **Características psico-emotivas:** Enloqueció desde que Eduardo la traicionó. Pasó de ser sumamente tranquila a buscar tener el control de todo. Se obsesionó tanto con la idea de que su ser amado la humilló que se prometió a sí misma no volver a dejarse nunca más, por lo que ha adquirido un carácter fuerte y vengativo. Disfruta de bailar y cantar, es lo único que la mantiene feliz. No ha logrado superar lo que le pasó en Pimampiro, por lo que ha adoptado actitudes escapistas. En el fondo sigue siendo tierna y amorosa pero ha pasado a darle mayor peso a la desconfianza.

— **Características sociales:** Posee 27 años y es procedente de Cuenca de España, aunque se ha criado en Pimampiro desde el primer año de vida. Proviene de una familia muy pudiente, su madre era descendiente de una familia de la realeza mágica de Cuenca, pero falleció cuando ella tenía 11 años, por lo que le ha tocado vivir sola desde entonces. No tiene hermanos. Su padre se ha quedado en España y le manda recados de vez en cuando pero se ha despreocupado de su hija, por lo que ha generado en ella resentimiento hacia la figura masculina. Eduardo es el primer hombre del que se enamora.

Eduardo

— **Características físicas:** Es un hombre joven, alto, de contextura ancha y de piel morena. Sus ojos son cafés y su cabello es negro. Tiene las manos desgastadas porque dedicó mucho tiempo a trabajar en la tierra de su madre. Se viste con chaleco, corbatín y pantalón de tela. En el tiempo presente de la obra es un muñeco de madera.

— **Características psico-emotivas:** Es una persona que no tiene personalidad propia, sino que ha aprendido a ser lo que su madre le ha enseñado. Al ser sacristán del pueblo, posee unos principios morales muy elevados, mismos que deja de lado cuando conoce a Indira y se enamora, desde allí empieza a revelar una faceta suya no conocida antes. Es bastante torpe y no habla mucho, a menos que sea necesario. Es el único hijo que se ha quedado con su madre y esto le hace sentir en la obligación de estar allí siempre para ella.

— **Características sociales:** Posee 30 años y es mestizo, viene de una familia de clase social media a media baja de Pimampiro. Es el último hijo de cinco hermanos, todos varones, por lo que es reconocido en el pueblo como la mano derecha de su madre. Todos lo ven como el ejemplo a seguir y es el “trofeo” de su madre. Su padre era moreno, venía del Valle del Chota y murió cuando tenía once años de edad, lo que le ha dejado la huella de ser el hombre de la casa cuando todos sus hermanos se fueron, y dado que era un campesino ferviente, él lleva a cabo todas las acciones en el campo que su madre no puede hacer, como en el pasado, por su avanzada edad.

Cecilia

— **Características físicas:** Mujer mayor de tez trigueña, de contextura y altura medias, tiene los ojos cafés y muchas canas. Viste con faldón de Pimampiro y siempre anda puesta su delantal de cocina. Es arrugada y tiene los cachetes y la nariz roja porque le gusta tomarse un trago de vez en cuando. Sus manos también son muy desgastadas, ya que tiene artritis y porque toda la vida ha trabajado en la cosecha del campo.

— **Características psico-emotivas:** Se siente orgullosa de su último hijo, Eduardo, por haberle inculcado, mejor que a ningún otro hijo, los principios católicos y haber logrado que se haga sacristán. Ama andar de chisme en chisme y saber la vida de todos en su pueblo. Esconde cosas frente a los demás, como por ejemplo que le gusta disfrutar de la bebida y de vez en cuando se toma un trago a escondidas. Es muy inestable emocionalmente, por lo que no puede vivir sin su hijo adorado tras la muerte de su esposo. No se ha vuelto a casar ni a buscar otro hombre.

— **Características sociales:** Tiene 68 años de edad y proviene de una familia de clase baja. De sus ocho hermanos es la que mejor ha salido adelante por su propio esfuerzo. Los demás se casaron o se fueron del pueblo apenas murió su madre. Su padre nunca estuvo presente, era comerciante y pasaba viajando todo el tiempo, hasta que un día abandonó a su madre, dejando una huella imborrable en la familia.

3. Desarrollo de las propuestas estéticas

En este aparte se desarrolla la puesta en práctica de la teorización de las estéticas planteadas para la investigación del montaje “Valle Desmemorias”.

El primer punto de partida dentro de las estéticas fue el fundamento de la Estética de lo Performativo de Erika Fischer-Lichte, en donde se menciona que el acto performativo implica “el llevarse a cabo de acciones, la autorreferencialidad de estas acciones y su carácter constitutivo de verdad” (Fischer-Lichte, 2011). Esto quiere decir que el sentido del acto no pre-existe al acto mismo, lo que implica que no existe la noción de recepción por parte del espectador, sino de relación. Si bien es cierto que la autora propone que una puesta en escena no posee un fundamento de anterioridad ficcional o en base a un texto dramático, cabe recalcar que son algunos los puntos que se han tomado en cuenta para este proyecto, ellos son:

1) La puesta en escena surge de la participación de los espectadores.

2) Lo que se muestra en escena sucede “aquí y ahora”.

3) La puesta en escena se muestra gracias a su eventualidad o en base a las circunstancias presentes.

La segunda estética que se planteó fue la Estética Relacional por Nicolas Bourriaud (2008), en donde se centra que es vital la recepción de la obra por parte del espectador, éste es quien puede darle sentido y llegar a un diálogo íntimo con ella. Con su teorización propone utilizar al arte como medio para ubicación en el presente, esto caracteriza la salida de dicho arte de los espacios convencionales. Gracias a esto se pudo afirmar que el receptor no es solo un figurante sino un participante activo que se adapta a la recontextualización del mundo privado del autor, según su propia vivencia, dándole una carga y significado propios.

Estos planteamientos estéticos sirvieron de soporte para la propuesta inicial de presentar la obra en espacios no convencionales porque allí los actores están al servicio de lo que puede suceder en la interrelación con el transeúnte y puede ser un bagaje de oportunidades descubrir que se crea en conjunto actor-espectador.

Dentro de la obra, existen momentos en los que los personajes se salen del contexto dramático para compartir la realidad circundante con la audiencia presente; por ejemplo, Cecilia en determinado momento se acerca al público para pedir que por favor le digan los chismes que se cuentan acerca de su hijo, es así como llega a conocer que está enamorado de una voladora.

La última estética que se estudió para ser aplicada a este montaje fue la Estética de la Fiesta Popular. Para esta, hubo que recopilar información antropológica, cultural y sociológica, porque no existe un tratado escénico referente a ella como tal. Se llegó a la conclusión de que esta estética representaba lo colorido, lo popular y de igual manera la interrelación teatral que se halla en su manifestación. Gracias a esto se pudo definir la estética de los aspectos formales de la obra, dado que Indira festeja el cumpleaños de su amado en el pueblo tradicional del que huyó.

Por último se planteó una propuesta en base a estos es-

tudios: crear una Estética del Encuentro, que reúne la participación activa del espectador a la vez que se deja llevar por la teatralidad que debe asumir para pasar a ser un creador más en conjunto con el que está ejecutando la obra. Dejarse llevar por la tradicionalidad del contexto artístico, la ritualidad, la teatralidad, el encuentro como choque o como afinación, son algunos de los aspectos de esta propuesta.

Con todo este bagaje teórico, se tuvo que poner en práctica para plasmar dichas propuestas en la estética de la obra. Los aspectos que vienen a continuación explican cómo fue el desarrollo de concepción y construcción de los objetos, escenografía, vestuario, maquillaje, musicalización e iluminación.

3.1. Escenografía y utilería

Para poder crear la escenografía es propicio comprender que no se trata de un decorado, sino más bien hay que pensar sobre su funcionalidad, porque todo lo que se encuentra en escena debe ser usado y debe tener su debido fin.

En la obra “Valle Desmemorias” se planteó usar un piso hecho de esteras, ya que ha sido utilizado en todas las culturas ecuatorianas, representa la tradicionalidad, lo que nos concierne a todos como integrantes del mismo país. Este piso representa el mundo de Indira que es transportable de un lado a otro: allí es donde duerme, donde cocina y realiza sus actividades desde que ha partido lejos de Pimampiro.

Como parte de la escenografía, en la parte posterior se encuentra una plataforma que sirve para anclar el bastón donde Indira lleva a Eduardo en una jaula, prisionero de ella, éste es desde hace 7 años un muñeco de madera. La urna donde se encuentra esclavo, es a la vez, un pequeño teatro con telones del cual se revela la identidad de este enamorado que ha traicionado a la voladora y por ello hoy paga la venganza de ella.

Indira lleva una máscara para interpretar el papel de Cecilia. Esta máscara es de un rostro viejo, cansado y

esconde secretos: en la parte de los cachetes y la nariz tiene matices rojos, los cuales revelan la doble moral de este personaje que gusta tomar alcohol cuando nadie la ve.

En escena también se encuentra un banco donde Indira posa la máscara y realiza las acciones de la madre cuando se enfrenta a Eduardo por su amorío con la voladora.

Todos los elementos utilizados aquí han sido fruto de una conceptualización de un “collage del arte” del cual justamente habla Bourriaud: una mezcla de lenguajes que ha servido para dar una caracterización única a cada personaje.

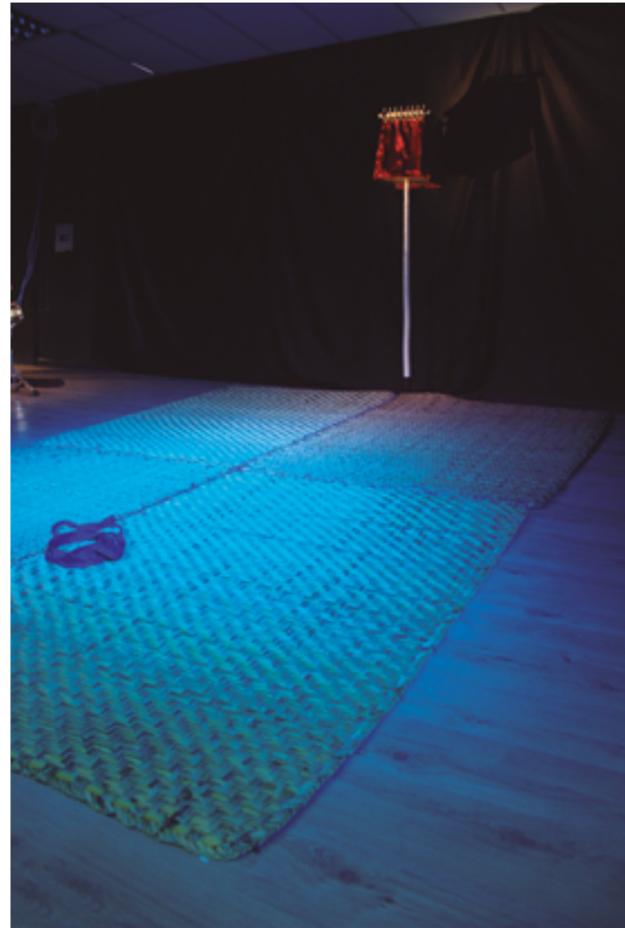


Ilustración 15: Escenografía

3.2. Máscara

Al construir la máscara, se planteó partir desde la media máscara, para poder trabajar sobre el personaje de la madre. Se utilizó una imagen grotesca en representación de la fiesta popular para poder desarrollar el personaje, quien posee igualmente una personalidad osca, por lo tanto las facciones encajaron con su personalidad.



Ilustración 16: Máscara.

3.3. Vestuario

Para el vestuario se replanteó la imagen de la vestimenta de las voladoras originales y, con esta base, se trabajó en un vestido que sea cómodo para poder desarrollar movimientos, desplazamientos y demás. Se hibridó la idea de una bata de dormir con la de un vestido semi elegante.

Por otro lado se le añadió un tocado específico para que se pueda adaptar al personaje de la madre, utilizando un pequeño mandil desmontable, que pasa de atrás hacia adelante para los cambios de personaje.

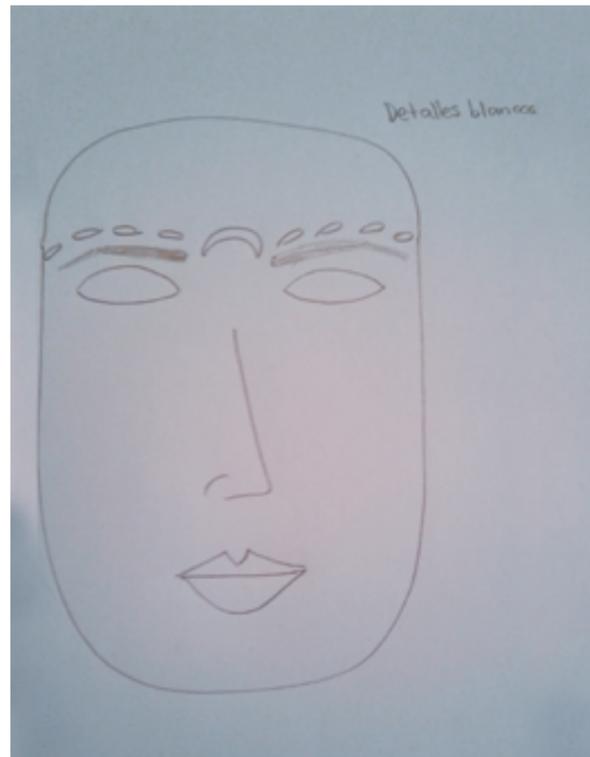


Ilustración 17: Vestuario

2.1. Maquillaje

El único personaje que utiliza maquillaje es Indira. Consiste en el contorno de los ojos con color blanco, el aumento de su visión sería la conceptualización: desde que se marchó de su ciudad ha podido ver otras realidades y tener diferentes visiones acerca de lo que le ha sucedido. Este maquillaje viene acompañado de brillos en baja medida para denotar el factor de fantasía que porta este personaje, además de la fiesta que viene a celebrarle a Eduardo. Por otro lado tiene una media luna hacia abajo en medio de la frente, representando su decisión de reivindicarse, de reestructurar la imagen de la mujer ideal y sumisa.

Se ha pensado el maquillaje de esta manera para que, a la hora de cubrir el rostro con la máscara, no distraiga, ya que pertenece a otro personaje, entonces la máscara lo taparía sin mayor problema.



2.1. Musicalización

Se ha decidido usar los elementos musicales de la percusión, vientos y cuerdas. La percusión representa la pasión de los personajes y la fiesta popular en la que se sumerge la historia. Los vientos, por otro lado, representan la libertad, el viento en el que vuela Indira, la huida y la decisión de encarar la realidad al volver a Pimampiro, y las cuerdas son parte del romanticismo que caracteriza la relación entre Indira y Eduardo.

Se realizó un estudio de la musicalidad que se encuentra en Mira, Urcuquí y Pimampiro y se llegó a la conclusión de usar ritmos de la Bomba del Chota, apoyada por ritmos de pasacalle y sonorizaciones conceptualizadas, específicamente por el músico, para la obra.

Durante el proceso de desarrollo de la música, se cayó en cuenta de que era necesario no solamente acompañar a lo que sucedía en escena, sino buscar una dramaturgia desde el sonido que provoque imágenes tanto en la intérprete como en el espectador.

2.2. Iluminación

Al ser una obra para espacios no convencionales, se espera presentarla sobre todo durante el día para aprovechar la luz natural. En caso de ser presentada para espacios cerrados, se ha trabajado sobre un plano de iluminación adecuado con el técnico de luces Daniel Montalván. A continuación la imagen del mismo:

Ilustración 18: Boceto de maquillaje..

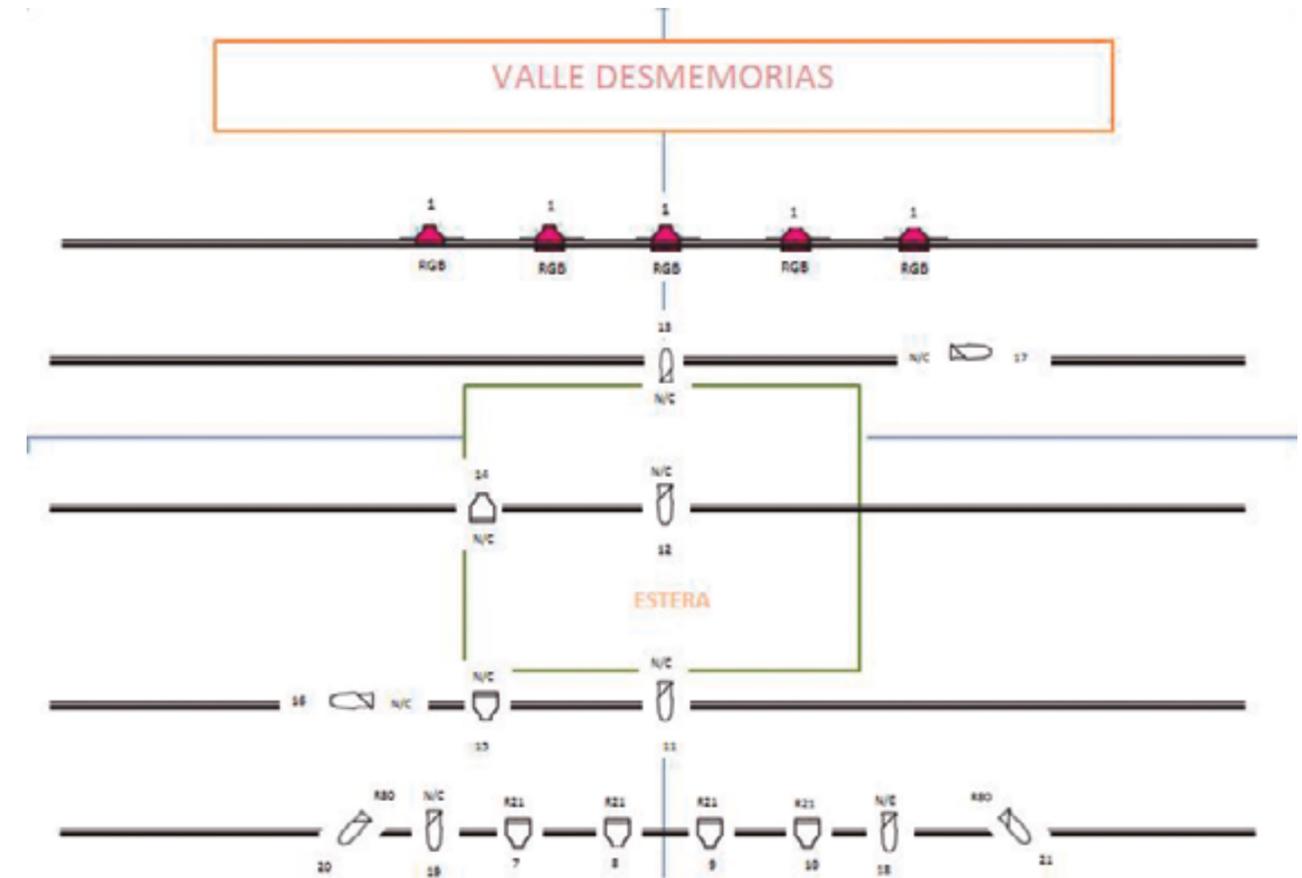


Ilustración 19: Plano de luces.

PRODUCCIÓN

CAPÍTULO 3:

Introducción

Genéricamente hablando la producción es la “actividad mediante la cual determinados bienes se transforman en otros de mayor calidad” (Peña, 2002).

Hay que recordar que la industria cultural forma parte de la economía de un país y que ésta permite establecer relaciones productivas. Es por ello que “cada vez más se tiende a hablar de Industria Teatral, pues poco a poco, las artes escénicas, se han transformado en uno de los sectores productivos más importantes en nuestras sociedades, tanto desde el punto de vista económico como desde el punto de vista social y cultural, ya que las Artes Escénicas en general, trabajan con una gran cantidad de sectores que fortalecen a la economía” (Alvarado, 2008).

Existen tres fases a tomar en cuenta a la hora de llevar a cabo un proyecto cultural, éstas son: pre producción, producción y post producción.

La fase de pre producción es donde se analiza todo el contexto en el cual se quiere trabajar. Es la que permite decidir y por ende es la planificación de todas las actividades que se tomarán en cuenta a la hora de producir. En esta etapa se diseña un plan de acción para poder contratar al personal y designar los recursos. De esta forma se pone en marcha el proyecto.

En la parte de producción se pone en ejecución todo lo anteriormente planeado, todo se vuelve acción y se construye. En esta etapa se pone en escena todo lo que anteriormente era presente solo en escrito: el montaje y su sostenibilidad.

Finalmente, para la post-producción hay que tomar en cuenta que es la fase en la que se evalúa todo lo puesto en práctica: el proceso creativo y la puesta en escena. En esta etapa es cuando se pone en circulación la obra para presentarla y poder venderla.

Pre Producción

1. Análisis del contexto

Este trabajo buscó desde el inicio centrarse en la puesta en valor de las tradiciones orales para la cultura de Ecuador. Para esto fue necesario salirse del contexto de las leyendas cuencanas, o del Azuay, para poder aprovechar la oportunidad de investigar en leyendas externas al austro y así reconocer lo ajeno para poder contextualizarlo dentro de la cultura ecuatoriana. Gracias a este hecho se pudo llegar a la conclusión de que era necesario poner en valor no sólo las costumbres cuencanas, sino las de otras provincias. De esta manera se estableció que el objetivo era buscar infundir interés en el ciudadano cuencano para que busque y reconozca identidades diversas a la suya. Así se ha logrado visionar el reconocimiento de la pluriculturalidad del país que impulsa a que se pueda salir de lo que es conocido, y estudiar y entender al otro, siendo originarios de Cuenca, o no.

La leyenda que se escogió para el trabajo de adaptación es originaria de la provincia de Imbabura y de Carchi. Para lograr el objetivo establecido fue necesario investigar en la naturaleza del contexto que envuelve a la leyenda. En primera instancia se realizaron citas para concretar entrevistas a expertos y así poder entender a cabalidad en qué ámbitos cosmogónicos y territoriales se debía estudiar a las ciudades de Pimampiro, Urcuquí y Mira, las primeras dos pertenecientes a la provincia de Imbabura y la última a la provincia de Carchi.

La primera cita se concretó con el Dr. Napoleón Almeida, arqueólogo y docente de la Universidad de Cuenca, quien reafirmó la necesidad de buscar la indagación de las leyendas fuera de las que ya son conocidas en la ciudad. A él se le realizó una entrevista abierta para poder indagar sobre el terreno de las leyendas del país dado que aún no se había establecido con cuál leyenda trabajar. Después de este encuentro se escogió la leyenda del triángulo de las brujas voladoras de Imbabura y Carchi. El Dr. Almeida dispuso del contacto de la Dra. Ana Luz Borrero, quien es docente e investigadora de la Universidad de Cuenca. Ella es crea-

dora de un proyecto donde analiza “Cápsulas de historia”, acontecimientos históricos legendarios, que han sido llevados al arte escénico.

Esta etapa permitió estar al tanto de la situación de las representaciones en base al estudio de las leyendas en la ciudad de Cuenca.

1.1. Análisis teórico

En esta etapa se indagó en las referencias teóricas para construir el concepto del montaje. Primero se adquirieron los libros necesarios y pertinentes, y a continuación, se pudieron establecer pautas para la creación de la poética del trabajo. En base a esto, se pudo saber que se requería un estudio de la Estética de la Fiesta Popular y del manejo de la media máscara.

En un inicio la leyenda “El triángulo de las brujas”, escrita por Edgar Allan García en el libro *Leyendas del Ecuador 2*, sirvió de principal referencia para la adaptación de la dramaturgia. Luego fue necesario tener más fuentes de información que se obtuvieron aplicando el trabajo de campo en donde se realizaron entrevistas, observaciones, etc.

Por otro lado se realizó una entrevista al actor Daniel Loyola, ex miembro del grupo “La Quinta Teatro” de la Ciudad de México, quien supo ayudar entregando información muy útil para la construcción del proyecto. Gracias a esto se estableció trabajar con la Estética de lo Performativo de Erika Fischer-Lichte y con las características del Teatro Antropológico para la creación de personajes.

1.2. Definición de investigación de campo

Para esta fase se recopiló información de todas las entrevistas anteriores y se realizaron dos más: una al Dr. Oswaldo Encalada y otra a la antropóloga Gabriela Eljuri, docentes de la Universidad del Azuay. Esto valió

para poder definir el contexto del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) en el país, los lugares de investigación y las personas a entrevistar.

1.3. Definición de métodos investigativos

Al llegar la hora de definir qué métodos usar, fue propicio determinar qué resultados se querían obtener de ellos. En vista de que se trata de una investigación alrededor de la tradición oral Imbabureña y Carchense, fue adecuado plantear entrevistas a los habitantes de Pimampiro, Urcuquí y Mira. Específicamente, éstos son los métodos empleados:

- Entrevistas abiertas a los habitantes de las tres ciudades.
- Observación participante.
- Libro de artista.

2. Trabajo de campo

2.1. Entrevistas

El motivo por el cual se escogió la modalidad abierta para las entrevistas, fue debido a la diferencia que existía entre los informantes. Algunos fueron licenciados, doctores, historiadores y otros fueron habitantes de las comunidades en donde se origina la leyenda de las voladoras. Sin embargo era necesario seguir ciertos lineamientos para las preguntas, así que se establecieron preguntas base, cómo son:

- ¿Conoce la leyenda de las voladoras? ¿Qué es lo que sabe al respecto?
- ¿Conoce a alguien que se cree que es voladora o a alguien que afirma haberlas visto?
- ¿Ha tenido usted algún contacto directo con las voladoras o con las familias de las voladoras?
¿Cómo ha reaccionado la población al respecto?

Con estas preguntas generales como referencia, fue posible entrevistar a la Dra. Rosa Cecilia Ramírez, Dr. Jaime Pepinós, Ing. Romel López, Dr. Wilmo Recalde y el señor Adriano Díaz.

2.2. Observación participante

Esta herramienta permitió analizar el comportamiento de los habitantes y de los entrevistados en general. Gracias a esto se pudo tener un estudio de los modismos, la vestimenta, los gestos y la personalidad de la colectividad de las tres ciudades. Además fue posible ver los paisajes rurales de donde viene la leyenda para poder comprender a cabalidad la contextualización de la obra en la actualidad.

2.3. Libro de artista

El libro de artista fue utilizado para poder plasmar las preocupaciones de todo el proceso de investigación y creación. Esta herramienta se utilizó desde el principio para poder tener un seguimiento del cumplimiento de los pasos que se plantearon. Permitted tener claras las dudas teóricas y prácticas, buscar hipótesis referentes al proceso creativo, entender la contextualización que se necesita de la leyenda para reevaluar su vigencia en la actualidad. Por consecuencia ha servido como material de apoyo y de esclarecimiento artístico-conceptual, teórico, etnográfico y hasta antropológico del proyecto.

2.4. Resultados

Gracias al trabajo de campo realizado se pudieron obtener muchos datos que han aportado de gran manera, no únicamente a la investigación metodológica sino al mismo montaje ya que se ha encontrado información que ha contribuido con la construcción de la dramaturgia, la construcción de personajes y de la estética en base a la manifestación del arte popular.

3. Planificación

Después de haber realizado los estudios adecuados para recopilar la información necesaria, se pasó a la planificación para la contratación del personal y a la impartición de funciones a cumplir para el montaje. Para poder

proceder a contratar al personal que realizaría el proyecto, había que concretar citas con las personas que entrarían a formar parte del equipo de trabajo. Después hubo que sumar valores para establecer un presupuesto y un horario. A continuación hacía falta preparar un cronograma de actividades para tener una clara planificación y disposición del tiempo que requería la puesta en escena.

Se concluyó con que era necesario que se cumplan con determinados papeles, éstos fueron:

- Director escénico.
- Productor.
- Actriz.
- Diseñador de arte: escenografía, vestuario, máscara y utilería.
- Diseñador de iluminación.
- Productor musical.
- Diseñador gráfico.
- Fotógrafo.

3.1. Definición de los espacios de presentación

Es necesario pensar en el espacio en el que se va a trabajar escénicamente y por ello se ha definido la presentación de la obra en espacios no convencionales al teatro. Esto debido a que se trata de una adaptación de una tradición oral para que justamente se pueda compartir. Los espacios no convencionales pueden ser:

- Espacios públicos: plazas, calles, puentes, etc.
- Espacios que se puedan adaptar para una presentación: restaurantes, halls, jardines, etc.

Debido a esto se ha planteado preparar la obra en una sala de ensayo adecuada pero con el transcurso del montaje se pretende experimentar con los ensayos y la creación misma en espacios abiertos como por ejemplo el Parque de la Madre.

Se tiene previsto como primer espacio a intervenir durante el día del estreno al Mercado 10 de Agosto.

3.2. Definición del contexto del montaje

Para poder continuar con la planificación fue necesario definir el contexto requerido para el proyecto. Para esto se tuvo que definir los siguientes conceptos:

Tipo de evento: obra cultural de artes escénicas, precisamente de arte teatral, de aproximadamente una hora.

- Espacio:**
- Obra para espacios no convencionales, adaptable a teatros de sala.
 - Con capacidad de adaptabilidad como por ejemplo una plaza o un patio.
 - Equipamiento técnico de iluminación y sonido (en caso de no haber música en vivo).
 - En caso de ser para espacio cerrado, la capacidad del público será de 100 a 150 espectadores.
 - Espacio de venta de boletos y camerino.
 - Escenario de mínimo de 6m de profundidad por 5m de largo.

Posibles espacios de presentación:

- Mercado 10 de agosto.
- Plaza de la Merced.
- Parque de la Madre.
- Sala Alfonso Carrasco.

3.3. Definición de fechas de presentación

Después de definir los posibles espacios de presentación, se establecieron fechas aproximadas para la finalización de la obra y presentación de la misma. Esta presentación del pre estreno se daría durante la segunda semana del mes de junio.

También se definió que, después del pre estreno y el estreno, se hará una gira en las zonas rurales aledañas a Cuenca y en Mira, Pimampiro y Urcuquí.

3.4. Definición de usuario

Al ser una obra que está planteada para espacios no con-

vencionales para el teatro, está dirigida a todo público, el transeúnte en general. Sin embargo su lenguaje será jovial dado que busca re contextualizar una leyenda, por lo tanto los destinatarios de preferencia serán jóvenes y adultos, pero pudiendo así disfrutarla también las personas de todas las edades. Por lo tanto, en conclusión, se han identificado dos tipos de usuarios:

- Mujeres.
- Público joven y adulto entre los 12 y los 50 años.
- Público general de todas las edades y de ambos sexos, transeúntes.

3.5. Definición de temáticas

Una vez previsto todo lo anterior en cuanto a posibles espacios, fechas de presentación y usuario, fue necesario establecer las temáticas que se iban a tocar en el montaje. Esto determinó el contexto creativo del proyecto. Las temáticas fueron:

- Brujería/magia.
- Amor.
- Tradición.
- Chismes.
- Traición.
- Locura.
- Recuerdo.
- Miedo.
- Relaciones de poder.
- Estigmas sociales.

Con estas temáticas se evidencian los puntos principales de inflexión de la leyenda específicamente, más no del cuento.

3.6. Análisis estético de la obra

Para poder definir la línea estética que se quería implementar en este trabajo, hubo que indagar en el proceso creativo acerca de los conceptos y definiciones de lo que se quiere mostrar en escena.

Gracias a esto se pudo llegar a la conclusión de definir la

estética de la obra como "Estética del Encuentro", la misma que radica en lograr un encuentro con el otro, externo y ajeno a uno, mediante el encuentro con uno mismo. Este principio sustenta la compasión y empatía hacia las diferencias.

3.6.1. Análisis de soportes creativos y aspectos formales

Gracias al análisis estético de la obra se pudo detallar con mayor precisión la utilería, escenografía, vestuario, maquillaje, construcción de la máscara, musicalización

e iluminación. Hubo que tomar en cuenta que los aspectos formales fueron definidos en base a la planificación del montaje con las características de la Estética del Encuentro, es decir que en escena se debía reconstruir un mundo único para que el espectador pueda sumergirse allí y poder encontrar significaciones dramáticas en todos los implementos de los soportes técnicos. Sin embargo, la primera idea de cómo serían estas herramientas, fue susceptible a cambios dentro del área de producción.

A continuación, se ha recopilado por medio de una tabla gráfica, la planificación para la realización de los aspectos formales:

Planificación de la Estética			
	Actividad	Responsable	Fecha
Utilería	Contratar diseñador de objetos.	Productora	01/05/17-07/05/17
	Definir objetos.	Directora del proyecto-Director escénico	24/04/17-01/05/17
	Construcción de objetos.	Diseñador de objetos	08/05/17-28/05/17
Vestuario	Contratar vestuarista.	Productora	01/05/17-07/05/17
	Definir vestuario.	Directora del proyecto-Director escénico	24/04/17-01/05/17
	Construcción de vestuario.	Vestuarista.	08/05/17-28/05/17
Maquillaje	Contratar maquillista.	Productora	01/05/17-07/05/17
	Definir maquillaje.	Directora del proyecto-Director escénico	24/04/17-01/05/17
	Construcción de vestuario.	Maquillista-actriz	08/05/17-28/05/17
Escenografía	Contratar escenógrafo.	Productora	01/05/17-07/05/17
	Definir escenografía.	Directora del proyecto-Director escénico	24/04/17-01/05/17
	Construcción de la escenografía.	Escenógrafo	08/05/17-28/05/17
Sonido	Definición de sonorización.	Directora del proyecto-Director escénico	29/05/17-04/06/17
	Contratación de técnico de sonido.	Productora	05/06/17-06/06/17
	Construcción de sonido.	Técnico de sonido	07/06/17-15/06/17

Luces	Contratación de técnico de iluminación.	Productora	29/05/17-04/06/17
	Definición de diseño de luces.	Directora del proyecto-Director escénico	05/06/17-06/06/17
	Plano de luces.	Técnico de iluminación	07/06/17-15/06/17

3.7. Definición de concepto escénico

Para lograr el fin de transmitir e impactar al receptor, fue vital definir un concepto escénico de la obra, mismo que sería el pilar de la puesta en escena en sí misma. Éste se resume: intentar juntarse como comunidad para escuchar una experiencia ajena y acompañar en la transmutación de un recuerdo doloroso; dejar de un lado la estigmatización social, permite crear vínculos reales.

3.8. Construcción de dramaturgia

La dramaturgia se construyó en base al cuento original de Edgar Allan García. Se dividió el texto en secciones y se empezó a improvisar sobre ello. Así fue como se esta-

bleció un esquema que contiene 6 escenas y se pasó a realizar una sinopsis. Se trabajó especialmente en partituras de movimientos para acoplarlas a la construcción de dicho esquema y a medida que se creaba, se fueron acoplando los textos.

3.9. Planificación del presupuesto

Los costos de este proyecto fueron el resultado de una autofinanciación de la directora del proyecto. Para obtener recursos hubo que pedir auspicios a instituciones privadas y públicas, entre otras formas laborales. A continuación algunos gráficos explicativos:

Recursos humanos:

Cargo	Función	Precio
Dirección	Puesta en escena.	\$300
Actuación	Interpretación.	\$300
Producción	Gestión de recursos materiales, humanos y organización de la comunicación.	\$300
Diseño gráfico	Afiche, diagramado, banner, flyers y publicidad.	\$500
Fotografía	Registro audiovisual del proceso creativo.	\$50
Diseño de iluminación	Diseño de iluminación y guión técnico.	\$150
Producción musical	Diseño de sonido.	\$300
Maquillaje, escenografía, utilería y vestuario	Construcción de la estética.	\$300
SUBTOTAL		\$2.200

Materiales y gastos de producción:

Detalle del costo	Especificación	Precio
Materiales para el montaje	Telas, elásticos, yeso, pinturas, telares, madera, clavos, bordados, etc: todos materiales para la construcción de la escenografía, vestuario, utilería y maquillaje.	\$150
Impresión	Para la presentación del trabajo final.	\$300
Publicidad	Publicidad btl, flyers, afiche, banner, etc.	\$370
Diagramación	Diagramación del documento final.	\$200
Insumos	Materiales varios para la investigación como: tijeras, esferos, hojas, etc.	\$50
SUBTOTAL		\$1.070

Presupuesto final:

Tema	Precio final
Recursos humanos	\$2.200
Materiales y gastos de producción	\$1.070
SUBTOTAL DEL PROYECTO	\$3.290

Producción

1. Contratación de personal

Una vez designado el rol que cumpliría cada cargo, fue momento de decidir quiénes exactamente los ocuparían. El personal necesario para una puesta en escena propicia, fue:

— **Dirección escénica:** Para lograr esto se tomó en cuenta que era necesario contratar a una persona que tenga experiencia dentro del teatro para espacios no convencionales y dentro del manejo de las máscaras y la fiesta popular. Se procedió a tener una reunión con cada uno de los directores de interés y se estableció trabajar con el licenciado en Cine y Audiovisuales: Carlos Loja.

A partir de ello se pudieron establecer horarios y lugar de ensayo, temáticas a tratar en la puesta en escena y la definición de honorarios.

— **Actuación:** Se definió que la directora del proyecto, Anahí Villena Scaccia, sería también la actriz, quien interpretaría varios personajes en un monólogo. Esto debido al interés de estudio y de técnica actoral que se quiso experimentar con el montaje.

— **Escenografía y utilería:** Para la realización del diseño y de la construcción se contrató al licenciado en Arte Teatral: Diego Ortega, debido a que su propuesta fue adecuada para la puesta en escena y a su conocimiento en el área.

— **Vestuario y tocado:** Se definió un contrato con Ana Lazo para la parte de vestuario y tocado (maquillaje, peluca, etc.).

— **Musicalización:** Se estableció trabajar con Jhohatan Pizarro, estudiante de Arte Teatral en la Universidad del Azuay, debido a sus altos conocimientos musicales.

— **Iluminación:** Para esta área del montaje se contrató al licenciado en Arte Teatral: Daniel Montalván, quién hizo el diseño de iluminación y el guión técnico.

— **Fotografía:** Se decidió contratar a Daniel Toledo, para el registro fotográfico de la obra.

— **Producción:** Por temas de bajo presupuesto se decidió que la producción estaría a cargo de la directora del proyecto, Anahí Villena Scaccia.

2. Trabajo de mesa

Esta fase resulta ser muy importante dado que es cuando se debaten los temas a tratar, tanto en la puesta en escena como en la producción de la misma desde las diferentes áreas de trabajo. En base a cada perspectiva según el área a trabajar: maquillaje, iluminación, escenografía, etc., fue necesario designar fases:

— **Primera fase:** trabajo sobre el texto. Esto recopiló la información teórica, el trabajo de campo, el análisis del cuento y de la leyenda, para poder concretar, mediante el diálogo y la exposición de diferentes ideas, el objetivo de la obra: contar una historia de amor alrededor de la leyenda de las voladoras.

— **Segunda fase:** definición de ensayos. Dentro de esta etapa se establecieron los horarios y los días a trabajar, resultando en que era necesario trabajar todos los días debido a un retraso ocurrido en la pre producción y producción, quedando así:

De lunes a viernes: de 11 am a 1:30 pm.
Sábados y domingos: de 3 pm a 6 pm.

— **Tercera fase:** lugar. Para esto hubo que quedar en el lugar en donde se ensayaría todos los días. Éste fue el estudio de danza-teatro del grupo Mudra, perteneciente al director escénico: Carlos Loja.

3. Proceso de la puesta en escena

3.1. Improvisaciones

Para empezar con la puesta en escena se realizaron improvisaciones en base al cuento “El triángulo de las brujas” con la temática del amor entre una voladora y un hombre. De aquí surgieron imágenes referentes a la conquista, al desprecio, el desamor, entre otras.

3.2. Esquema

Se realizó el esquema de la obra para tener claro el inicio, el desarrollo y el desenlace. Este fue el punto de partida para poder desarrollar en escena dichas partituras.

3.3. Secuencias

En base al esquema antes establecido, se procedió a realizar secuencias de movimiento con frases específicas, amorfnos, poemas, ideas y palabras referentes a los temas que se tratan: brujería, amor y desamor, poesía popular, etc.

3.4. Espacio

Una vez que se tuvieron las secuencias, se procedió a adaptarlas al espacio para establecerlo. Al ser una obra para espacios no convencionales, era trascendental tener claro el manejo del espacio, por lo que, después de analizar las dimensiones que se querían usar, se decidió delimitarlo físicamente para que se pueda crear la noción de comunidad con el público, al estar cerca y poder observar cada detalle de lo que sucede en escena.

3.5. Construcción de los personajes

Al tener todo los anteriores puntos claros, se pudo trabajar sobre el descubrimiento de los personajes. Para esto se usaron la media máscara, faldones, palos y otros instrumentos temporales para la experimentación. Una vez obtenidos los objetos de la escenografía, se pasó a adaptarlos al trabajo posterior. Además fue necesario un análisis del trabajo de campo de donde se pudieron sacar datos esenciales para la caracterización de los movimientos, las intenciones, las voces y la corporalidad de cada personaje.

4. Construcción de soportes creativos

En esta fase se centró la atención en construir los soportes que iban a materializar lo que anteriormente se había planteado en la concepción estética.

Máscara
Como punto de partida se trabajó sobre la máscara para poder tener conciencia de su debido uso. Se pensó en que la madre del enamorado debía ser quien la porte, por tanto se basó el diseño en una mujer arrugada y desagradable.

Objetos
Se estableció que el personaje de Eduardo, el enamorado de la voladora, iba a ser representado como un muñeco con movilidad básica en el cuello, hombros, codos, muñecas, cadera y rodillas. Para esto se necesitaba un rostro realista dado que en la historia es la conversión de un humano en muñeco.



Ilustración 20: Muñeco.

También se estableció ponerle a este muñeco dentro de una jaula o urna que la voladora lleva a todas partes consigo. Esta jaula pequeña iría sobre un palo, pegada a él y sería desmontable.

Vestuario
Debido a que se trata de un monólogo en el cual participan varios personajes, había que encontrar una manera en la cual el personaje principal se pueda cambiar rápido para adaptar su vestuario al de la madre de Eduardo instantáneamente. Se resolvió que Indira, la voladora, tenga una tela en la cabeza, como recogedor de cabello, y que cada vez que lo abre es para convertirse en Cecilia.

Escenografía
Después de establecer todo lo anterior, había que desig-

nar el espacio y dado que se quería delimitar claramente el espacio del actor y el del espectador, se pensó en juntar cuatro esteras que creen un suelo único. Alrededor de estas esteras irían designaciones rectangulares para los asientos de las primeras filas. En la parte trasera de este espacio se designó poner una plataforma en donde se pueda estancar el palo para que quede de pie mientras el monólogo se desarrolla.

Maquillaje
Como última fase se trabajó en el maquillaje ya que es un tocado que permite dar un justo detalle a la interpretación del personaje de Indira. Se estableció que solo iba a ir en la parte de los ojos del personaje, con sombra blanca y detalles brillosos para que, al momento de usar la máscara, no distraiga.

5. Actividades de la producción

Producción		
Planificación de actividades		
Actividad	Responsable	Fecha
Área de construcción		
Boceto de escenografía	Anahí Villena Scaccia/Escenógrafo: Diego Ortega	24/04/17-01/05/17
Construcción de escenografía	Productora: Anahí Villena Scaccia/Esce- nógrafo: Diego Ortega	01/05/17-15/05/17
Boceto de la máscara	Utilero: Diego Ortega	24/04/17-01/05/17
Construcción de la máscara	Utilero: Diego Ortega	01/05/17-15/05/17
Boceto de vestuario	Productora: Anahí Villena Scaccia-Vestua- rista: Ana Lazo	24/04/17-01/05/17
Construcción de vestuario	Vestuarista: Ana Lazo	01/05/17-15/05/17
Boceto de objetos	Productora: Anahí Villena Scaccia-Utilero: Diego Ortega	24/04/17-01/05/17
Construcción de objetos	Utilero: Diego Ortega	01/05/17-15/05/17
Boceto de maquillaje	Productora: Anahí Villena Scaccia-Maqui- llista: Ana Lazo	29/05/17-04/06/17
Prueba de maquillaje	Actriz: Anahí Villena Scaccia-Maquillista: Ana Lazo	05/06/17-11/06/17

Diseño de iluminación	Técnico: Daniel Montalván	16/06/17-03/07/17
-----------------------	---------------------------	-------------------

Área de montaje

Ensayos	Actriz: Anahí Villena Scaccia-Director escénico: Carlos Loja	30/01/17-11/06/17
Entrenamiento actoral	Actriz: Anahí Villena Scaccia-Director escénico: Carlos Loja	24/04/17-30/04/17
Improvisaciones	Actriz: Anahí Villena Scaccia-Director escénico: Carlos Loja	01/05/17-15/05/17
Construcción de escenas	Actriz: Anahí Villena Scaccia-Director escénico: Carlos Loja	01/05/17-11/06/17
Construcción de personajes	Actriz: Anahí Villena Scaccia	06/03/17-05/06/17
Pulido del montaje	Actriz: Anahí Villena Scaccia-Director escénico: Carlos Loja	29/05/17-15/06/17
Ensayos finales	Actriz: Anahí Villena Scaccia-Director escénico: Carlos Loja	15/06/17-08/07/17

Área de promoción

Diseño de imagen y afiche	Diseñadora: Diana Vásquez	15/05/17- 15/06/17
Impresión del material	Productora: Anahí Villena Scaccia	12/06/17-21/06/17
Difusión del material	Productora: Anahí Villena Scaccia	21/06/17-08/07/17
Aplicación del plan de medios	Productora: Anahí Villena Scaccia	21/06/17-08/07/17

Área de presentaciones

Pre estreno	Productora: Anahí Villena-Director de tesis: Jaime Garrido	12/06/17-16/06/17
Estreno	Productora: Anahí Villena-Director de tesis: Jaime Garrido	03/07/17-08/07/17
Última sustentación	Productora: Anahí Villena-Director de tesis: Jaime Garrido	10/07/17-15/07/17

Post-producción

1. Plan de recuperación de la inversión

Se ha desarrollado un plan de distribución de la obra para poder recuperar lo que se ha invertido en mayor parte. Así se procura generar ganancias por medio de la aplicación y venta del presente proyecto.

Para ello se planteó una temporada de presentaciones, dentro y fuera del Azuay; de esta manera se pretende generar públicos nuevos y ajenos al de Cuenca y sus alrededores, porque si se presentara solo en la ciudad el espectador ya no iría a verla y bajaría el rendimiento de convocatoria que tiene la obra.

Por otro lado se identificó que uno de los objetivos principales del proyecto es llegar al usuario de preferencia que

serían los jóvenes y los adultos, por lo tanto se plantea también una temporada de presentaciones en colegios.

Para que la obra, aparte de generar ganancias, se posicione culturalmente a nivel nacional, es necesario presentarla en festivales que puedan comprarla. En base a esto se ha elaborado un esquema que contiene la información de los posibles lugares, festivales y convenios que se pueden conseguir:

Calendario de presentaciones					
Fecha	Festival/ Espacio	Lugar	Contacto	Requisitos	Estado
20/07/17	Restaurante Lirón Lirón	Cuenca	Andrés Andrade	Presentación gratuita	Arte por difundir y publicidad.
Sep. 2017	Festival Internacional Escenarios del Mundo	Cuenca	Juan Andrade Polo	Pago por acordar.	Video y dossier por entregar
Oct. 2017	GAD de Pimampiro	Pimampiro	Jaime Pepinós	Viáticos y pago por presentación (por acordar).	Oficio por entregar

2. Características de la obra

La obra a mostrar tiene la función de ser un acontecimiento público con duración de 40-45 minutos. Es de carácter cultural, en específico de arte teatral. Está planteada para ser presentada en espacios no convencionales con la capacidad de adaptarse a teatros o salas de pequeño formato. Se estrenará en la ciudad de Cuenca y tiene la intención de poner en valor la leyenda acerca del fenómeno de las voladoras de Mira, Urcuquí y Pimampiro, en las provincias de Carchi e Imbabura. Además se utiliza a la imagen de la bruja para conectar con los estigmas sociales que acusan a estos seres de ser malignos, por lo tanto a través de la dramaturgia trata el tema de la discriminación y los juicios preconcebidos en la sociedad.

a. Implementación técnica

La obra teatral "Valle Desmemorias" es un monólogo para espacios no convencionales que se centra en buscar la interacción con el público. En vista de esto, la escenografía

ha sido planteada en función de ello y posee ciertas características que deben respetarse para su correcta presentación. Considerando el espacio para este hecho se concluyó con que el escenario debe tener 6m de profundidad por 5m de largo, como mínimo.

3. Plan de difusión y promoción

a. Brief creativo

Sinopsis de la obra:

Al regresar a su casa luego de una larga fiesta, Eduardito ve pasar sobre su cabeza a una voladora y queda estupefacto, no porque aquel ser parecía todo lo terrorífico que le habían contado, sino más bien por su impresionante belleza que lo fulmina. Su madre intenta de todo para que deje su obsesión y él hace caso complaciéndola. Al ver esto, Indira decide usar sus poderes para vengarse de ambos.

— Escenario estratégico:

La obra envuelve el conflicto entre el amor en contra de los estigmas sociales. Cuenta la historia de Indira, una voladora de Pimampiro, que se ha enamorado del sacristán del pueblo y debe enfrentarse a la oposición de una suegra prejuiciosa.

Con esta propuesta se intenta dar valor a la leyenda tradicional acerca de las voladoras en Mira, Urcuquí y Pimampiro, y a la vez, proponer una interacción en espacios no convencionales al teatro.

— Perfil del consumidor:

La obra está orientada hacia las mujeres, los jóvenes a partir desde los 12 años de edad, y los adultos que tengan hasta 50 años de edad. Éste llegaría a ser el grupo designado para ser el receptor ideal pero la obra es presentable ante todo tipo de público, el transeúnte en general.

— Riesgos:

El público puede sentir que se trata de una obra feminista, cuando no lo es, por el tema de la reivindicación femenina que se trata en el contexto dramático. Además, al ser un de un grupo relativamente nuevo, puede que la propuesta de puesta en valor pase a un segundo plano porque existen grupos con mayor trayectoria.

— Posicionamiento:

En la ciudad existe un fuerte interés, por parte de los artistas escénicos, de experimentar en espacios no convencionales, por lo que el espectador puede acogerlo de manera positiva. Esto abre paso a que se puedan crear proyectos de vinculación gracias a “Valle Desmemorias”.

— Promesa:

Vivir por 40-45 minutos en un espacio fantástico en el que viven seres de una realidad ajena a la conocida y compartir con ellos para poder cuestionar la posición femenina frente al sexo masculino.

— Evidencia:

Se realizará un video promocional de la obra que evidencie la trama principal y que ponga en evidencia los elementos principales de la obra.

— Tono de comunicación:

Se buscará transmitir el concepto de la obra por medio de un tono fantástico, de ensueño y misterioso (ligado a la magia y la brujería).

— Medios a utilizar:

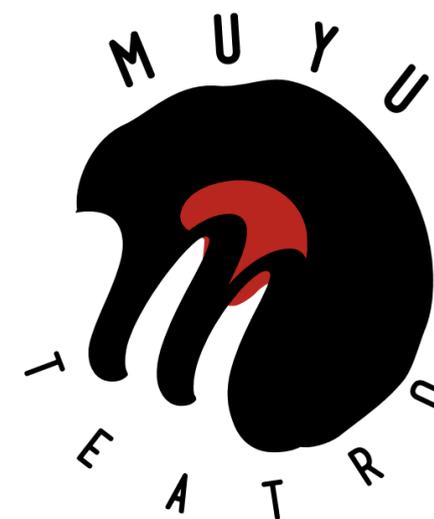
Se utilizarán redes sociales, afiches, flyers, trípticos, videos promocionales y medios de comunicación (mass media) para difundir la obra.

— Fecha de lanzamiento:

El día viernes 7 de julio de 2017.

b. Idea de comunicación

El concepto de la obra gira en torno a la reivindicación femenina y fue planteado desde la necesidad de poner en valor la leyenda de las voladoras. Por este motivo el proceso de comunicación e imagen del grupo se ha focalizado en el hecho de aprender a ver las cosas de una manera diferente, cambiar de perspectiva para que nazcan ideas nuevas. De esta ideología nació la noción de la imagen del grupo que se representa a sí mismo posicionándose con el nombre de “Muyu Teatro”. Muyu quiere decir semilla en kichwa, por lo que era necesario que esta característica específica sea representada por medio de un logo conceptual, mismo que se definió de la siguiente manera:



LOGOTIPO MUYU TEATRO

OPCIONES USO DE COLOR



BLANCO Y NEGRO



Ilustración 21: Logotipo del grupo

c. Plan de medios

Para la difusión y promoción se estableció un plan de Marketing con acciones publicitarias que pretende incentivar al público para que consuma teatro y pueda vivir experiencias nuevas por medio de soportes y medios comunicativos que apuntan hacia la transmisión de la obra.

— Se realizará entrevistas en las radios: Radiocultura Mandrágora, Radio Católica, Antena Uno, Ondas Azuayas, Tomebamba FM, Sonido 102.1, El Poncho Magnética (Radio UDA), Radio Universitaria (Universidad de Cuenca).

— Se enviará una invitación física y vía mail a las principales autoridades culturales de Cuenca y a directores y actores seleccionados de la ciudad.

— Se colocarán afiches en puntos clave para la mejor visibilización y en las principales instituciones que se preocupan por la generación de cultura: CCE, INPC, Ministerio de Cultura, Casa de la juventud, CIDAP, Museo Pumapungo, Museo de Arte Moderno, Sala Proceso, Centro Cultural Imay, Prohibido Centro Cultural y El Avispero Centro Cultural.

— Se entregará hojas volantes en puntos estratégicos de la ciudad durante toda la semana de presentación.

— Se realizará una campaña de publicidad por medio de las redes sociales de Facebook y Whatsapp. Para esto se tratará de poner en marcha la resaltación de la página de Muyu Teatro gracias a la creación del evento y sus debidas actualizaciones que darán pasando un día durante el periodo de presentaciones.

— Se realizará entrevistas en UnsiónTV y Telerama, además se realizará el spot publicitario que será presentado en dichos canales y en Youtube.

— Se construirá una nota de prensa para el diario El Mercurio, El Tiempo y El Telégrafo con el fin de dar a conocer fechas, lugares de presentación y costos de las entradas.

d. Afiche

Dentro del proceso de comunicación de una obra, el afiche funciona como imagen representativa de la misma. Dado que en este montaje se habla de una voladora que regresa al pueblo donde se crió para cumplir su promesa y enfrentarse a su pasado para poder desprenderse de él, se ha tratado de reflejar dicho concepto en el diseño del afiche, es por eso que se ve a esta voladora llegando a su sitio de descanso con todos los objetos que siempre porta consigo.

El diseño se encontró a cargo de la diseñadora Diana Vásquez, quien buscó por medio del concepto de comunicación, determinar el mensaje por medio de la cromática y el planteamiento de la imagen principal del afiche.

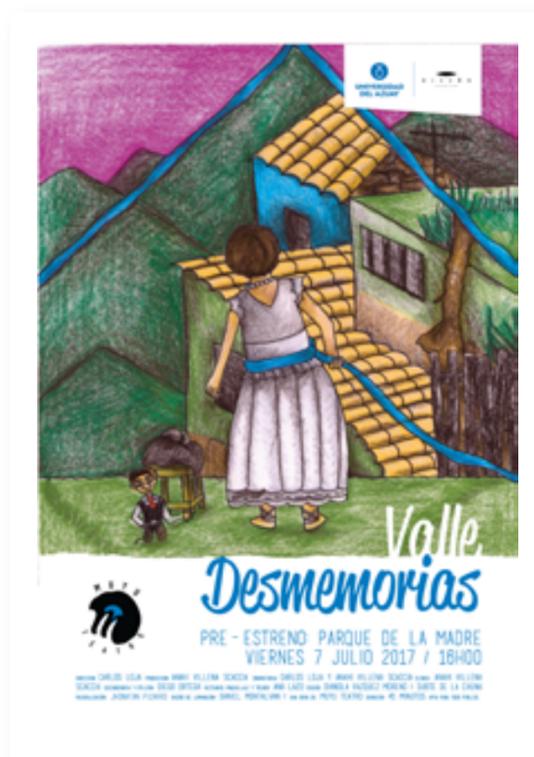


Ilustración 22: Afiche.

e. Dossier

Este documento contiene la información necesaria y precisa de la obra escénica. Se utiliza para dar a conocer los aspectos principales de la obra para su venta y distribución.

El dossier de "Valle Desmemorias" fue diseñado de igual manera por Diana Vásquez. A continuación sus contenidos:

- Datos de localidad, dirección y contactos.
- Reseña del grupo "Muyu Teatro".
- Afiche de "Valle Desmemorias".
- Sinopsis de la obra, duración, usuario, temática y equipo técnico.
- Especificación del espacio escénico.
- Requerimientos técnicos de escenario, iluminación, sonido, tiempo de montaje y de desmontaje.
- Síntesis artística.

Anexo 3

BIBLIOGRAFÍA

Referencias sobre el texto

A

- **ARAQUE OSORIO, C.** (2009). *Manual para teatro de calle y espacios no convencionales*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- **ALVARADO, M.** (2008). *Temas básicos de producción teatral*. Caracas, Venezuela.

B

- **BARBA, E.** (1994). *La canoa de papel*.
- **BERENGUER CASTELLARY, A.** (S/f). *El teatro y la comunicación teatral*. Universidad de Alcalá de Henares.
- **BATAILLE, G.** (1997). *El erotismo*. Barcelona, España: Tusquets.
- **BOURRIAUD, N.** (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo editora S. A.
- **BROOK, P.** (1969). *Más allá del espacio vacío-Arte y técnica escénica*. Londres, Inglaterra.

C

- **CÁNEPA KOCH, G.** (S/f). *Máscara, transformación e identidad en los Andes / La fiesta de la Virgen del Carmen*. Lima, Perú: Biblioteca digital andina.
- **CASTILLO, M.** (S/f). *La máscara e historia*.
- **COLECCIÓN IDIES.** (S/f). *El estudio de los cuentos, mitos y leyendas en la literatura indígena anti-gua de Guatemala*.
- **Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación.** (2016). Quito, Ecuador.

D

- **DeCARLI, G.** (2007). *Un museo sostenible:*

museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio. San José: UNESCO.

(2008). *Innovación en museos: museo y comunidad en la oferta al turismo cultural*. Coruña, España: Fundación ILAM.

- **DUBATTI, J.** (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

E

- **ELDREDGE, S. y ROLLINGS, H.** (1990). *Preparatorio para el uso de la máscara neutra*. Lima, Perú.
- **ELIADE, M.** (1991). *Mito y realidad*. Barcelona, España.

F

- **FISCHER-LICHTE, E.** (2004) *Estética de lo Performativo*. Frankfurt, Alemania. Suhrkamp Verlag editora.

G

- **GARCÍA, E. A.** (2014). *Leyendas del Ecuador 2, más historias divertidas y asombrosas*. Alfaguara Juvenil. Santillana S.A.
- **GARCÍA ZURRO, A. J.** (2010). *El actor y la máscara ante la creación del personaje contemporáneo. Temas para la educación / Revista digital para profesionales de la enseñanza*. Septiembre, (10).
- **G. C. B. A.** (2006). *Teatro / El espacio teatral*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Educación, Subsecretaría de Educación, Dirección General de Planteamiento y Dirección de Currícula.
- **GEIST, I.** (1996). *Teatralidad y ritualidad: el ojo del etnógrafo. Procesos de escenificación y contextos rituales*. México.
- **GENNEP, A.V.** (1982). *La formación de las leyendas*. Barcelona, España.

- **GREIMAS, A. J. y COURTES, J.** (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, España.
- **GROTOWSKY, J.** (1960). *Hacia un teatro pobre*. México. Siglo XXI ediciones.

H

- **HERMANN, M.** *Sobre los deberes de un instituto de ciencias teatrales*. Conferencia del 27 de junio de 1920.
- **HERMIDA SALAS, P.** (2017). *El des-generado en la fiesta popular religiosa, aproximaciones al andrógino andino*. *Resistencia*. Sin año, (5), p. 26-29.

I

- **INPC.** (2013). *Guía metodológica para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Quito, Ecuador.

L

- **LECOQ, J.** (1997). *El cuerpo poético*.
- **LEIRIS, M.** (1985). *El ojo del etnógrafo, en Obras etnológicas, tomo II*. Frankfurt, Alemania.
- **LOZADA, J.** (2012). *El vuelo de la flecha*. La Habana, Cuba: Alarcos.

M

- **MARTOS NÚÑEZ, E.** (1995). *Álbum de cuentos y leyendas. Tradiciones de Extremadura. Vol. I*. Badajoz, Extremadura, España: Consejería de Cultura y Patrimonio.

- **MORALES, J. C.** (2010). *Triángulo de brujas, al norte de Ecuador / A Witches Triangle in Northern Ecuador*. Ecuador Infinito. Año 3, (16), p. 42-50.
- **MORALES, M. J.** (S/f). *El mito y la leyenda*. Colegio Antilhue.
- **MOROTE MAGÁN, P.** (S/f). *Las leyendas y su valor didáctico*. Universidad de Valencia, España.

N

- **NARANJO VILLAVICENCIO, M.** (1989). *La cultura popular en el Ecuador, Tomo IV, Imbabura*. Centro Iberoamericano de Artesanías y Artes populares (CI-DAP). Ecuador.

O

- **OSORIO, J. A.** (2011). *Peter Brook: tres conceptos fundamentales* (Tesis de pregrado). Universidad del Valle, Santiago de Cali, Colombia.

P

- **PEÑA CASADO, R.** (2002). *Gestión de la producción en las Artes Escénicas*. Colección Escenología A. C. México.
- **PEREIRA VALAREZO, J.** (2009) *La fiesta popular tradicional del Ecuador. Cartografía de la memoria*. Quito, Ecuador. Fondo editorial del Ministerio de Cultura.
- **PICO, A.** (2010). *LAS “VOLADORAS” DE MIRA / Trayecto de interpretación literaria a partir de la memoria oral*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- **PROPP, V.** (1972). *Morfología del cuento / Fundamentos*. Madrid, España.

R

— **REAL ACADEMIA ESPAÑOLA** (1992). *Diccionario de la lengua española*. Madrid, España.

T

— **TOLEDO SÁNCHEZ, J. A.** (S/f). *La leyenda*.

U

— **UNESCO.** (2010). *Aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París, Francia.

(2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París, Francia.

V

— **VALENZUELA-VALDIVIESO, E.** (2011). *La leyenda: un recurso para el estudio y la enseñanza de la Geografía*. Universidad Simón Bolívar.

ANEXOS

Anexo 1

Fotos de los ensayos en espacios no convencionales



Anexo 2
Ryder técnico de luces

NÚMERO	POSICIÓN	CANAL	DIMMER	TIPO	COLOR	UBICACIÓN/USO
1	4° BARRA	1	--	LED	RGB	ÚLTIMA BARRA/AMBIENTES
7	BARRA PÚBLICO	7	7	PANEL	AMBAR	FRONT/AMBIENTE
8	BARRA PÚBLICO	8	8	PANEL	AMBAR	FRONT/AMBIENTE
9	BARRA PÚBLICO	9	9	PANEL	AMBAR	FRONT/AMBIENTE
10	BARRA PÚBLICO	10	10	PANEL	AMBAR	FRONT/AMBIENTE
11	1° BARRA	11	11	ELIPSOIDA L 21°	N/C	CENTRO/PUNTUAL MEDIO
12	2° BARRA	12	12	ELIPSOIDA L 21°	N/C	CENTRO/PUNTUAL MEDIO
13	3° BARRA	13	13	ELIPSOIDA L 21°	N/C	BACK/FARO
14	2° BARRA	14	14	PANEL	N/C	CENITAL/BANCO
15	1° BARRA	15	15	PANEL	N/C	FRONT/BANCO
16	1° BARRA	16	16	ELIPSOIDA L 21°	N/C	DIAGONAL/CAMINO
17	3° BARRA	17	17	ELIPSOIDA L 21°	N/C	DIAGONAL/CAMINO
18	BARRA PÚBLICO	18	18	ELIPSOIDA L 21°	N/C	FRONT/CAMINO
19	BARRA PÚBLICO	19	19	ELIPSOIDA L 21°	N/C	FRONT/CAMINO
20	BARRA PÚBLICO	20	20	ELIPSOIDA L 21°	AZUL	FRONT – DIAGONAL/TELA – FARO
21	BARRA PÚBLICO	21	21	ELIPSOIDA L 21°	AZUL	FRONT – DIAGONAL/TELA - FARO

Anexo 3
Dossier





DOSSIER
MUYU TEATRO
CUENCA - ECUADOR

MUYU TEATRO

Muyu significa semilla, y al juntarse con Teatro, forma la noción de un nacimiento a nivel colectivo. Se incursiona en la ciudad de Cuenca como un grupo de teatro independiente, con el fin de fortalecer la cultura ecuatoriana creando una identidad artística y buscando integrarse con la multidisciplinariedad. La experimentación y la investigación escénica son pilares a la hora de generar obras para el grupo que, al igual que una semilla germinada, lista para ser plantada, busca generar sensibilización y conciencia, a la vez que utiliza el entretenimiento para ello.





Valle Desmemorias



SINÓPSIS:

Al regresar a su casa luego de una larga fiesta, Eduardito ve pasar sobre su cabeza a una voladora y queda estupefacto, no porque aquel ser era la encarnación de todo lo terrorífico que le habían contado, sino más bien por su impresionante belleza que lo fulmina. Su madre intenta de todo para que deje su obsesión y él hace caso complaciéndola. Al ver esto, Indira decide usar sus poderes para vengarse de ambos.

Actuación:

Anahí Villena Scaccia

Duración de la obra:

45' aproximadamente

Público:

Todo público

Temática o estilo:

Monólogo tragicómico y fantástico con uso de máscara y muñeco.

...

Dirección:

Carlos Loja

Producción:

Anahí Villena Scaccia

Dramaturgia:

Carlos Loja y Anahí Villena Scaccia

Diseño gráfico:

Dianola Vázquez (Subte de la Chuna)

Escenografía y utilería:

Diego Ortega



Vestuario, maquillaje y tocado:

Ana Lazo

Musicalización:

Jhonatan Pizarro

Diseño de iluminación:

Daniel Montalván

Espacio escénico:

Espacios no convencionales con capacidad de adaptación para teatros.

REQUERIMIENTOS TECNICOS:

Escenario:

6m de profundidad por 5m de largo (como mínimo).

Iluminación:

Solo en caso de espacios cerrados (se adjunta el plano de luces y el ryder técnico).

Sonido:

*Un micrófono de diadema en caso de ser necesario (demasiado ruido o mucha gente).

*Equipo de sonido con entrada para computadora.

Tiempo de montaje:

45 minutos

Tiempo de desmontaje:



Valle
Desmemorias

SÍNTESIS ARTÍSTICA:



Actriz, directora, productora y bailarina. Fundadora de los grupos Perras de Yeso y Muyu Teatro. Estudió Arte Teatral en la Universidad del Azuay y un año de Danza-Teatro en la Universidad de Cuenca. Ha incursionado en proyectos tales como "La Cantante Calva, sigue peinándose de la misma manera", montaje de la Compañía de Teatro de la Universidad del Azuay, dirigida por Santiago Baculima; "Muerta de amor", monólogo de microteatro escrito y dirigido por Luis Largo para el grupo teatral Perras de Yeso; "Vera", monólogo dirigido por Anahí Villena Scaccia y escrito e interpretado por Luis Largo para Perras de Yeso; "Cuentos", obra de títeres para niños con Teatro Imay; "Tres narices, un destino", obra de clown con Teatro Imay, entre otros.

Su trabajo se basa en la búsqueda de la hibridación de lenguajes artísticos a través del uso del cuerpo y las técnicas físicas de interpretación.



ANAHÍ VILLENA SCACCIA

Fecha de nacimiento:
28 de julio de 1993

Número de cédula:
1716088008

Dirección domiciliaria:
Av. Pichincha 7-70 y 10 de agosto.

Teléfono:
0999793674

E-mail:
anahivillenascaccia@gmail.com

SÍNTESIS ARTÍSTICA:



CARLOS LOJA LLIVISACA

Actor, director, bailarín, músico, productor y profesor de teatro. Licenciado en Cine y Audiovisuales en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca. Docente en la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay. Fundador de Teatro Hijos del Sur y Mudra danza-teatro. Ha participado en varios proyectos: "Mama Yaku" de Teatro Hijos del Sur, "Yerma" de Mudra danza-teatro, "Poema careta" escrito por Fabián (Choquilla) Durán y promovido por la Alianza Francesa de Cuenca, entre otros. Ganador de los Fondos Concursables del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador 2015, categoría Creación artística, con el Proyecto: Montaje y difusión de la Obra de Teatro de Género "Julieta y Julieta" de Mudra danza-teatro. Productor del Festival Intercolegial "Cuenca es Joven" desde el 2001 y del Festival de Artes Escénicas de género "Cuenca LGBTI": Arte por la Diversidad, del cual también es creador y ganador de los Fondos Concursables del Ministerio de Cultura y Patrimonio 2016-2017, categoría Festivales.

Su línea creativa plantea al teatro como un acto comunitario festivo en el que el público y los artistas constituyen un solo organismo que confluye en un espacio para reflexionar y mejorar colectivamente, encontrando puentes que conecten las múltiples identidades que hacen la cultura ecuatoriana.

Fecha de nacimiento:
23 de agosto de 1978

Número de cédula:
0102574498

Dirección domiciliaria:
Calle Larga y Benigno Malo.

Teléfono:
0989084207

E-mail:
celoja@uazuay.edu.ec



Localidad:
Cuenca, Ecuador

Dirección:
Av. Pichincha 7-70 y Av.10 de agosto

Contactos:
muyuteatro@gmail.com
muyuteatro 

Anahí Villena Scaccia (Dirección y Producción)

Mail: anahivillenasaccia@gmail.com

Celular: 0999793674

Anexo 4

Estudio de derechos de autor para la obra “Valle Desmemorias”

El siguiente anexo tiene como fin explicar y justificar legalmente la utilización de recursos artísticos para la composición de la obra teatral “Valle Desmemorias”, realizada como trabajo de tesis previo a la obtención del título de Licenciada en Arte Teatral. Esta obra aborda el tema de la leyenda popular de las voladoras de las poblaciones de Mira, Urcuquí y Pimampiro, en Imbabura y Carchi y ha sido adaptada de un cuento para niños del autor esmeraldeño Edgar Allan García.

Al analizar los requerimientos que se necesitan para cumplir con la ley de los derechos de autor, se identificó el artículo que protege tanto la integridad del cuento original como la adaptación del mismo a escena. Dado que se trata de una versión libre en su mayoría, ya que la parte introductoria de la dramaturgia es casi igual al cuento, se apoyó su creación en el artículo 212 de la Sección VII de las limitaciones y excepciones a los derechos patrimoniales dentro del capítulo II de Generalidades del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación:

“Artículo 212.- Actos que no requieren autorización para su uso.- Sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo anterior, de conformidad con la naturaleza de la obra, los instrumentos internacionales de los que Ecuador es parte y los principios de este Código, no constituirá violación de los derechos patrimoniales del titular de derechos, aquellos casos determinados en el presente artículo, siempre que no atenten contra la normal explotación de las obras y no causen perjuicio injustificado a los legítimos intereses del titular o titulares de los derechos. En este sentido, los siguientes actos no requieren la autorización del titular de los derechos ni están sujetos a remuneración alguna:

1. La inclusión en una obra propia de fragmentos breves de obras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, de carácter plástico, fotográfico, figurativo o similares, siempre que

se trate de obras ya divulgadas, que su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico, con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin que se persiga, y siempre que se indique la fuente y el nombre del autor, y que en ningún caso constituya una explotación encubierta de la obra. Las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revista de prensa tendrán la consideración de citas” (2016).

Esto quiere decir que al ser un proyecto con fines investigativos y académicos, se utiliza la introducción del cuento, presente en la introducción del guion, y se cumple con los reconocimientos de derecho de autor de “El triángulo de las brujas”.

Otro punto de importancia en la obra es la musicalización. Ésta ha sido creada en base a la sonoridad típica de la cultura del Valle del Chota, por lo que se ha indagado en el género musical de la Bomba. A la música de la obra teatral, se adaptó una canción de la cantautora Mariela Condo llamada “Flor de Quebrada”.

Dentro del apartado Quinto del código, se encuentra el artículo 192, mismo que afirma:

“*Contrato de representación.*- Es aquel por el cual el autor o su derechohabiente autoriza a una persona natural o jurídica el derecho de representar o ejecutar públicamente una obra literaria, dramática, musical, dramático-musical, pantomímica o coreográfica, en las condiciones pactadas. Estos contratos deben celebrarse por tiempo determinado o por un número determinado de representaciones o ejecuciones públicas. Salvo pacto en contrario, el agente adquiere el derecho exclusivo para la representación de la obra durante seis meses a partir de su estreno y, sin exclusividad, por el plazo restante de duración del contrato. En el contrato, deberá estipularse el plazo dentro del cual

debe llevarse a efecto la representación única o primera de la obra. Salvo pacto en contrario, el plazo será de un año desde la fecha del contrato o, en su caso, desde que el autor puso al agente en condiciones de realizar la representación. Las disposiciones relativas al contrato de representación son aplicables a las demás modalidades de comunicación pública, en lo que fuere pertinente” (2016).

Con este artículo se establece el acuerdo con los productores y creadores de la canción para poder utilizarla en el montaje sin que existan problemas por plagio o mal uso del material artístico.

Gracias al debido cumplimiento con las leyes que protegen los derechos de autor, se podrá utilizar el material artístico de otros creadores sin disputas por reconocimiento de autoría, permitiendo así una hibridación multidisciplinar en la cual se ponen de manifiesto las obras de otros artistas ecuatorianos.

Anexo 5

Dramaturgia

Valle Desmemorias

Entra en escena la voladora bailando y cantando “Flor de quebrada” de Mariela Condo en versión bomba del Valle del Chota.

INDIRA: Un baile con el cumpleaños, ¡qué honor! Aquí estamos, Eduardito, tú y yo, juntos otra vez, en este pueblo que nos vio crecer y que tanto nos ha costado dejar. Pero así son los prejuicios de la gente... Y eso que no te gustaba bailar, pero ya te tocó. Te prometí que cuando cumplás cincuenta te traería de regreso. ¿Recuerdas este bosque? Aquí empezó nuestra historia. Fue durante una fría noche estrellada cuando Eduardito Mafla vio por primera vez a una voladora pasando sobre su cabeza. Sucedió mientras regresaba de la hacienda Los Esteros de su tío Alfonso Clavijo, donde éste, había celebrado durante una semana entera, su cumpleaños cincuenta, con toros de pueblo, juegos pirotécnicos, banda mocha, montañas de comida y galones de aguardiente como para un ejército entero. Eduardito, tenía en ese entonces, 23 años, y puesto que no tenía fama de bebedor, nadie pudo decir que fueron los tragos los que le causaron esa mágica visión. Eduardito había salido temprano en la mañana, con las alforjas llenas de comida y una bota de chicha de jora para el camino. A eso de las nueve de la noche, luego de un trayecto tranquilo, ya estaba en las inmediaciones de Pimampiro, donde vivía con su madre y sus dos hermanos menores. El caballo que montaba era El Colorado. Eduardito le había tomado cariño y lo llevaba a todas partes. Cualquier otro se habría asustado y botado de la montura a su jinete cuando la voladora pasó sobre sus cabezas, pero El Colorado ni se mosqueó. El que si se mosqueó fue Eduardito, no sólo porque era la primera vez que presenciaba un hecho sobrenatural, sino por la impresionante belleza de la muchacha, que pareció verlo desde el aire con unos ojos que relampagueaban.

No quise hacerle ningún daño Eduardito, pero usted desafió el poder de la naturaleza, así que sólo le doy una lec-

cioncita para que aprenda a respetar y a no juzgar. Pero es su cumpleaños, nada de discusiones... ¡Yo tengo la culpa por necia! Mi madre me dio un consejo, antes que ella fallciera, que una mujer como yo, a nadie correspondiera. Mi abuela también me dijo: “Nunca creas en los hombres, aunque los veas llorar, son lágrimas que derraman para poderte traicionar”. Pero, cegada por el amor, sus consejos no supe escuchar y de Eduardo Mafla, el sacristán del pueblo, me fui a enamorar. Eduardo tenía un corazón tierno, dulce como la sandía madura. El problema era su madre, necia y rabiosa como una mula. Los gritos que pegó cuando Eduardito le contó acerca de nuestro primer encuentro despertaron a todo el barrio. Los vecinos, asustados, escuchaban a doña Celia replicar:

CECILIA: ¡Bendita ánima mea! Que la virgencita y el divino Niño nos amparen de las brujas que vuelan. ¡Eduardo! ¡Mi Eduardito! ¿Cuándo aprenderás a escuchar? Te dije que no atravesaras este bosque, que las voladoras te iban a encontrar. Pero eres necio como tu padre, ¡y de una voladora te fuiste a enamorar! De día andan entre nosotros, los comunes, y de noche se alistan para salir a volar. Antes de hacerlo se atraviesan en el labio de abajo una espina de tuna y se ponen en las axilas una crema que ellas mismas fabrican con las plantas que recogen en el camino. Las voladoras, cuando se sienten amenazadas, son capaces de hacerte pagar de muchas formas. La más común es convirtiéndolo a su opositor en mitad gallo mitad humano o en muñeco de trapo. ¡Así vas a terminar Eduardo! ¡Así vas a terminar vos! Negro tengo el corazón, calcinado por las penas. No es sangre, sino dolor, lo que corre por mis venas.

INDIRA: Después de escuchar a su madre, Eduardo quedó obsesionado. Se propuso con firmeza conocer mi identidad y convertirse en mi enamorado. Por doce noches seguidas esperó mi llegada sentado en el umbral de su casa. Con tanta desvelada, se quedaba dormido en la misa de las seis, en la que debía ayudar todas las mañanas. -Eduardo, Eduardote, otra vez os quedasteis dormidote. Que Dios os juzgue y castigue por su falta de compromiso y fe. ¡Fuera de mi vista antes que os azote!- le gritaba un curita español que dominaba en la parroquia y habitaba en Pimampiro desde años atrás. Pero Eduardo estaba ciego y sordo de amor, a la virgen se pasaba rezando con fervor:

EDUARDO: Cuando vengo a la iglesia, tengo mi manera de entrar, primero te mira virgen amada, antes de hacerme la señal. Ábreme el pecho, registra hasta el último rincón y verás que a ti solita te tengo en mi corazón. Regálame tu medicina, para sacarme una espina, que me causa gran dolor.

INDIRA: Y de tanto rezarle la virgen le hizo caso. En la noche número trece, cuando fui a su casa a visitarlo, no advertí su presencia, oculto estaba tras el umbral, y así es como el Mafla conoció mi identidad. Nuestras leyes mandan que si una voladora es reconocida, debe pedir sal a su testigo curioso para que éste quede bendecido. A cambio, su nombre no debe ser divulgado; pero a él no le importaban las bendiciones. Desde entonces insistió noche y día para volver a vernos, pues para Eduardo el amor estaba primero. Después de tres meses de tanto insistir, finalmente le dije que sí y como todo amor que recién nace, la vida se tornó color de flor. Juntos recorrimos dichosos los caminos del amor. (Cantan y danzan juntos) Pero el amor color de flor se fue secando hasta quedar marchito, por culpa de mi suegra, doña Cecilia que de chisme en chisme se fue enterando de los amoríos que Eduardo andaba frecuentando.

EDUARDO: Como linda y como bella
Te quisiera ver pasar
Por un pasamano de estrellas
Y un puente de cristal.

INDIRA: Oiga no sea mentiroso
Que no hay puentes de cristal,
Las estrellas en el cielo
No se pueden ni contar.

EDUARDO: Pero de que usted es bella
Nadie lo puede negar,
Que culpa tengo preciosa
De poderte enamorar.

INDIRA: Por qué no enamora estrellas
O las arenas del mar,
No puedo escuchar cositas
Que el viento se ha de llevar.

EDUARDO: Lo que el viento sopla y lleva

Ha de ser mí suspirar,
Que te dice claramente
Que no te puedo olvidar.

INDIRA: Deshágase de sus ofertas,
De sus puentes de cristal,
De sus estrellas opacas
Que no pueden ni brillar.

EDUARDO: El brillo lo dan tus ojos
Que no los puedo de mi borrar,
Y tus labios son mi encanto
Y un pedazo de coral.

INDIRA: Como has sido tan constante
Hoy te debo confesar,
Que si bajas una estrella
Mi amor has de conquistar.

EDUARDO: No te bajaré una estrella
Sino un ciento y muchas más,
Porque amores como el tuyo
Nunca nadie encontrará.

INDIRA: Después de dos meses de insistir, finalmente le dije que sí y, como todo amor que recién nace, la vida se tornó color de flor. (Tararea Flor de Quebrada) Pero el amor color de flor se fue secando hasta quedar marchito, gracias a mi suegra, doña Cecilia que, de chisme en chisme, se fue enterando de los amoríos que Eduardo andaba frecuentando.

CECILIA: (Interacción con el público, va de “comadre” en “comadre”) Las mujeres de hoy en día son como el trigo molido: no saben lavar ni un plato y andan buscando marido. Esta voladora que ha embobado a mi hijo se va a arrepentir, juro por tu nombre Virgen María que no lo voy a permitir. Dame fuerzas Divino Niño para los tormentos que me agobian resistir e indícame en camino que en estas horas de pena debo seguir. ¡¡¡Eduardo!!! ¿Cómo has podido romper tu castidad con una mujer que no cree en Dios ni en su verdad? Una voladora maldita que solo te llevará a la oscuridad.

EDUARDO: ¡Madre! ¡Calla tu boca! No maldigas ni insultas,

nada de eso es verdad.

CECILIA: Todos en el pueblo hablan y murmuran a mis espaldas. Dicen que mi Eduardito ha sido embrujado por unas faldas.

EDUARDO: ¡Soy un hombre como todos madre! ¿Por qué no he de querer casarme y amar con dicha? Dime tú, ¿por qué mi alma ha de quedar marchita?

CECILIA: ¡Tú eres el último hijo soltero que se ha quedado junto a mí! Dios manda que me acompañes hasta que llegue mi fin.

EDUARDO: Siempre estaré contigo madre amada, acompañando tu vejez con alegría. Pero quiero tener mi propia vida y una esposa que ilumine mis noches y mis días.

CECILIA: ¡Esa voladora no te conviene! Jamás tendré como nuera a una mujer de tan negro pasado. Si no la olvidas Eduardo, de la familia serás expulsado. Yo moriré sola al amparo de los extraños, por culpa de mi hijo ingrato que prefirió entregar su vida al pecado.

EDUARDO: Cuando la conozcas pensarás diferente.

CECILIA: ¡Jamás cruzará el umbral de mi casa! ¡Puertas y ventanas permanecerán cerradas a una mujer de su calaña! Mi corazón y mi boca ya han hablado, ahora debes decidir Eduardo, el camino que tomas: ¿te quedas junto a mí velando por mi vida? ¿O por esa mujer de negro corazón me abandonas? Corazón de palo santo, rama de árbol podrido, de lejos se conoce al hombre cuando es bandido.

INDIRA: Y puesto entre la pared y la espada, Eduardo se vio atrapado sin encontrar una salida. ¡Valiente enamorado me resultaste Eduardo Mafla! Y yo desviviéndome por celebrar tu cumpleaños... Por tu madre me olvidaste, creíste que sería mejor que yo. Mejor te habrá parecido, pero de cualidades no. No pudiste defender el amor que me juraste noche y día, te quedaste con ella causándome una honda herida. Pero prometimos no hablar del pasado. ¡Feliz cumpleaños mi amor! Cómete el pastel, es tu favorito. ¿Por qué siempre haces eso? Me mato haciéndote una comida sabrosa ¿para que me trates como cualquier cosa? ¿Quién

diría que después de darte lavando, cocinando y limpiando, harías como si tuvieras tú el mando? ¡Pero dime algo Eduardo! Te quedas ahí sin hablar de nada, recuerda que yo no soy tu criada. Bueno, ya que tú no quieres mi pastel, se lo daré a alguien más. (Se levanta y entrega el pastel a alguien del público, regresa) Debajo de un limón verde, por donde el agua corría, fui a entregar mi amor a quien no lo merecía. Corazón de perro negro, tú también has de tener, antes me acariciaba y ahora solo me quieres morder. En el nombre de la Virgen y el Divino Niño, doña Cecilia me declaró la guerra. Lanzó encima de mí toda su rabia como una terrible fiera. A gritos convenció a Eduardo para que le revele mi identidad. Así conoció mis nombres y mis apellidos, y hasta de donde vivo se fue a enterar. Entonces desfogó contra mi toda su maldad: me denunció ante la gente de la parroquia y puso en contra mía a toda la comunidad.

CECILIA: Vengan pronto hombres y mujeres de Dios, ayuden a esta pobre madre que ha caído en desgracia por culpa de una voladora que ha echado maldiciones sobre su casta. Traigan fuego y antorchas, ¡vamos todos a quemar su casa! Las llamas se llevarán consigo todo el mal que su corazón guarda. Bendita ánima mea, que la Virgen y el Divino Niño nos amparen de las brujas que vuelan.

(La voladora arma el triángulo mientras canta “flor de quebrada”, coloca el banco y la máscara de la madre en el centro del triángulo. Va sacando flores y plantas secas de su bolso y arma un altar. Fin del canto “flor de quebrada”. La voladora trae a Eduardo al frente).

¡Ay Eduardo! Cuantas vueltas dará el río para llegar a la mar, cuantas vueltas dará yo para poderte olvidar. Cometestiste un grave error Eduardo Mafla, revelaste mi identidad y me condenaste a las llamas. Mucha suerte tuve para escapar con vida de la furia de esas negras almas.

Pero tú fuiste el primero que salió perdiendo, rompiste el pacto y terminaste convertido en un torpe muñeco.

Y tu madre fue la mayor perdedora de este cuento. Perdió a su hijo predilecto. Enloqueció al verte convertido en un triste muñeco.

Yo sé que me escuchas Eduardo, y sé que lloras por dentro,

así lloré yo cuando recibí tu desprecio.

Pero las voladoras tenemos un corazón justo y hoy te traigo de regreso. Debes saber que tras muchos años de angustias, tu madre ha muerto. Ella murió siendo la loca del pueblo.

A la virgen y al niño imploraba a gritos que a su hijo traigan de regreso, mientras deambulaba trastornada por las calles, dejando a todos perplejos.

Dicen que la encontraron muerta en este bosque Eduardo y que aquí mismo la enterraron.

Ahora están juntos de nuevo Eduardo Mafla, este es el mejor regalo que puedo darte en este día, mi Eduardo corazón de sandía, gracias por las veces que endulzaste mi vida. Regresa a tus orígenes, a tu punto de partida, en donde estas desmemorias ya no tienen cabida.

Hoy te borro de mis memorias, hoy te mato en mis adentros, aléjate ya, lánzate al mar y viaja muy lejos, a una isla que nadie conoce, huye en tu canoa de sueños... (Música final, la voladora toma su bolso, sale del triángulo y se marcha).

CONCLUSIONES

El objetivo del trabajo fue poner en valor el Patrimonio Cultural Inmaterial, mismo que ha sido cumplido dado que se realizó una rigurosa investigación acerca de la leyenda de las voladoras y del contexto cultural que la envuelve como es la música, la vestimenta, los comportamientos sociales, la poesía, etc.

Al haber partido de la noción de ser una obra que perseguía la puesta en valor de la tradición oral, fue necesario el planteamiento para espacios no convencionales porque, con ello, se pretendió llegar al espectador cotidiano para crear una comunidad receptiva mientras la obra se presentase. Esto partió del hecho de querer dejar de un lado la individualización que a diario vivimos debido a la creciente globalización que hegemoniza comportamientos y tendencias sociales. Al plantear una obra para espacios no convencionales al teatro, lo que se buscó fue sorprender al transeúnte para que decida vivir experiencias diferentes en dichos espacios.

Estos planteamientos se han cumplido a cabalidad, dando como resultado la obra teatral “Valle Desmemorias” que trata la historia de una voladora que se enamora y debe sufrir las consecuencias de vivir en una sociedad llena de prejuicios en contra de los seres sobrenaturales.

RECOMENDACIONES

A la hora de plantear un monólogo es necesario saber exactamente qué es lo que se quiere transmitir y cómo, para ello es de suma importancia realizar un esquema tanto de contenido teórico a tratar como de la estructura dramática de la obra. Con estos elementos se tienen claros los riesgos y los aciertos que se pueden cumplir.

Por otro lado, dentro de este proyecto, no ha sido fácil la puesta en escena, partiendo desde el monólogo, adaptando una leyenda, para espacios no convencionales al teatro. Esto quiere decir que se necesita un riguroso entrenamiento físico y psicológico para estar preparados para cualquier inconveniente.

Éstos aspectos son los que más han ocasionado inconvenientes para el montaje de “Valle Desmemorias” y se los ha sabido llevar a cabalidad con paciencia y un estudio incansable de las posibilidades del manejo de la obra en base a los parámetros establecidos para su concepción

