



UNIVERSIDAD DEL AZUAY

FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTE

ESCUELA DE ARTE TEATRAL

**“EL PASILLO ECUATORIANO DENTRO DE
LA CREACIÓN TEATRAL”**

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICEN-
CIADO EN ARTE TEATRAL**

AUTOR: JHONATAN PIZARRO GORDILLO

DIRECTOR: MGST. JAIME GARRIDO CHAUVIN

**CUENCA - ECUADOR
2018**

JHONATAN PIZARRO GORDILLO
Autor

MGST. JAIME GARRIDO CHAUVIN
Director

DANIELA DURÁN
Diseño y diagramación

Cuenca- Ecuador 2018

DEDICATORIA

A todos mis amigos teatreros y músicos que me han acompañado en este hermoso camino del arte.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi equipo de trabajo que a pesar de los tropiezos pudimos sacar adelante este proyecto.

A Galo Cárdenas y Paula Almeida por su apoyo incondicional, tanto en el trabajo como en mis momentos de desaliento.

A mis compañeros tesisistas, que en medio de las dificultades supimos darnos ánimos y fuerza para poder finalizar este proceso.

Agradezco a mis maestros y tutores, por impartirme sus conocimientos y ser una guía para poder formarme como un buen profesional.

Por último, quiero dar gracias a mi familia por ser el pilar fundamental de mi vida.

El pasillo ecuatoriano dentro de la creación teatral

Este proyecto investigativo planteó incorporar al pasillo ecuatoriano dentro de la creación de una obra de teatro. Para esto, se hizo una investigación bibliográfica y un ciclo de entrevistas, que permitió recolectar información e identificar las características musicales y temáticas recurrentes del pasillo ecuatoriano, dando lugar a la creación de la dramaturgia del producto escénico; la puesta en escena tuvo cuatro pilares fundamentales: estética de la recepción, teatro del gesto, elementos del teatro posdramático desde la visión de Robert Wilson y la dramaturgia musical. El resultado fue una obra tragicómica que hace una reflexión sobre las relaciones humanas primarias.

Palabras clave: pasillo ecuatoriano, creación teatral, teatro y música, teatro del gesto, dramaturgia musical.

ABSTRACT

The “pasillo” as Part of Theatrical Creation

This research project intended to incorporate the traditional music of Ecuador called “pasillo” in the creation of a play. To do this, bibliographic research was carried out, as well as a cycle of interviews to obtain data and to identify the musical characteristics and recurrent themes of the Ecuadorian “pasillo,” which resulted on the creation of the dramaturgy in the stage product. Staging had four main pillars: aesthetic of reception, physical theatre, elements of post-dramatic theatre from Robert Wilson's viewpoint, and musical dramaturgy. The result was a tragicomic play that reflects on primary human relations.

Key words: Ecuadorian pasillo, theatrical creation, theatre and music, physical theatre, musical dramaturgy.

Ver Anexo 4

Introducción

Esta investigación nace de la necesidad del autor por disminuir la brecha existente entre la actividad teatral y musical. Debido a esto se escogió al pasillo ecuatoriano para ser una herramienta en la creación de una obra de teatro, donde se de una amalgama de las potencialidades de estas ramas artísticas.

Para cumplir este cometido, se recurrió a una investigación bibliográfica donde se hizo un repaso de la historia del pasillo en el Ecuador, además de la vinculación entre la música y el teatro en occidente; por otro lado, se realizaron entrevistas para reunir las opiniones de artistas vinculados con este género musical, además de la información que pueda aportar en la creación artista, misma que se apoyó en el libro de artista donde se registraron las ideas de montaje y el proceso a seguir.

El montaje de la obra tuvo como pilares fundamentales: La estética de la recepción, puesto que el pasillo ecuatoriano está vinculado con la historia del Ecuador y su gente, se pretende que el público se apropie de aquello que esta esperando y lo asocie con sus experiencias. El teatro posdramático de Robert Wilson, enfocándose exclusivamente en elementos de puesta en escena. La dramaturgia musical, que sirvió para entender las funciones que la música cumple dentro de un espectáculo teatral y el teatro del gesto, sobre el cual se basó el estilo del producto escénico.

El resultado de esta indagación artística, fue la obra tragicómica "El último anhelo", misma que está basada en las temáticas recurrentes de las líricas del pasillo ecuatoriano y su musicalidad, invitando al espectador a reflexionar sobre las relaciones humanas primarias.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Dedicatoria.....	V
Agradecimientos.....	VII
Resumen.....	IX
Abstract.....	X
Introducción.....	XI
Capítulo 1 Contextualización	15
1.1. Estudio de referentes estéticos	17
1.2. El pasillo ecuatoriano, una breve reseña	19
1.2.1. Su llegada y nacionalización.....	19
1.2.2. La transformación del pasillo en el Ecuador	21
1.2.3. El pasillo como género musical.....	22
1.2.4. Tipología del pasillo ecuatoriano	23
1.3. Las letras del pasillo ecuatoriano	25
1.3.1. Reseña.....	25
1.3.2. La mujer como fuente de inspiración.....	27
1.3.3. La ausencia y el amor a la patria	28
1.4. El pasillo para el Ecuador	29
1.4.1. Principales referentes	30
1.5. Teatro y música.....	37
1.5.1. Breve reseña de la música y el teatro en Occidente.....	37
1.5.2. Exponentes del teatro y su relación con la música.....	38
1.5.3. El Teatro Musical.....	39
1.5.4. La Dramaturgia Musical	40
1.6. Desarrollo metodológico	43
1.6.1. Entrevistas	43
1.6.2. Libro de artista	44
1.7. Reflexión Estética.....	45
1.7.1 Estética de la Recepción.....	45
1.7.2. Indagación de estéticas teatrales.....	46
1.7.3. Argumento Estético.....	48
2. Capítulo 2 Creación artística.....	53
2.1. Origen	53
2.2. Preámbulo de creación.....	54
2.3. Estableciendo un método de trabajo	55
2.4. Proceso creativo	56
2.5. Creación de aspectos formales.....	58

Capítulo 3 Producción	63
3.1. Preproducción.....	63
3.1.1. Idea central	63
3.1.2. Métodos de recolección de datos.....	64
3.1.3. Gestión de recursos	64
3.1.4. Cronograma.....	66
3.1.5. Planificación de trabajo	68
3.2. Producción.....	69
3.2.1. Definición del grupo de trabajo	69
3.2.2. Lugar y horarios de ensayos	70
3.2.3. Ensayos.....	70
3.2.4. Construcción de guías y soportes	71
3.3. Posproducción.....	74
3.3.1. Plan de circulación.....	74
3.3.2. Tipo de evento y características	74
3.3.3. Implementación técnica.....	75
3.3.4. Plan de difusión.....	76
3.3.5. Plan de medios.....	77
3.3.6. Afiche	78
3.3.7. Dossier.....	79
Conclusiones generales.....	81
Recomendaciones	81
Referencias.....	82
Índice de imágenes	84
Índice de tablas.....	85
Índice de ilustraciones web	85
Anexos.....	87

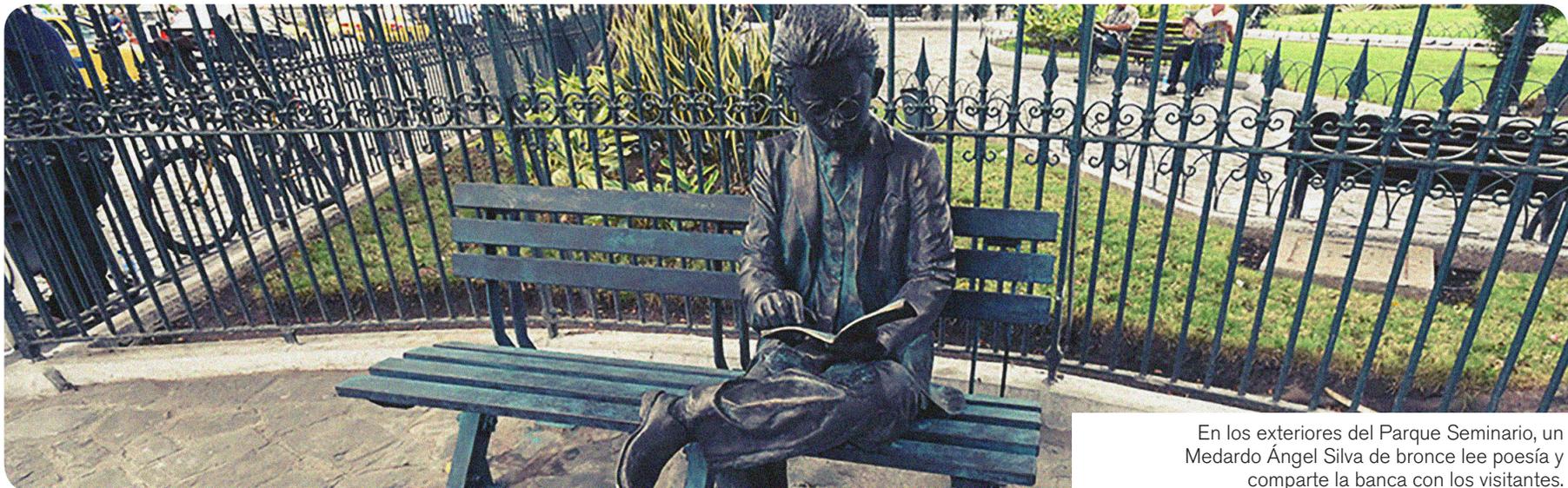


Capítulo 1 *Contextualización*



1.1. Estudio de referentes estéticos

UNA OBRA DE TEATRO SURGE DE UNA IDEA CARGADA DE ANTECEDENTES QUE SON DEL INTERÉS DE SUS CREADORES, ESTOS CONTRIBUYEN AL DESARROLLO DEL CONCEPTO QUE SERÁ LLEVADO A ESCENA; POR ESTO ES IMPORTANTE QUE SE REALICE UNA INDAGACIÓN, UN ANÁLISIS, UN ESTUDIO DE LOS MISMOS PARA QUE SE PUEDAN CONVERTIR EN EL NORTE DE NUEVAS PROPUESTAS.



En los exteriores del Parque Seminario, un Medardo Ángel Silva de bronce lee poesía y comparte la banca con los visitantes.

Esta investigación pretende que un género musical (el pasillo ecuatoriano) forme parte del proceso creativo de una obra teatral, por lo que se tiene como referentes a artistas y expresiones artísticas que tienen un vínculo con la música.

Los pasillos más conocidos se caracterizan por ser poemas musicalizados; la literatura modernista ecuatoriana intervino en gran medida en la composición de las canciones del género. Medardo Ángel Silva es considerado el mayor representante del modernismo ecuatoriano; el poeta en com-

paración con sus demás compañeros de la generación decapitada¹, fue un escritor del pueblo, cronista preocupado por los problemas sociales y poeta que plasmaba en sus textos ausencias, infortunios y penas que rodean a la condición humana. La obra de Silva llama la atención por poseer imágenes que se hacen poesía, por ejemplo: *Amanecer cordial* (1983), *Divagaciones sentimentales* (1916) y *La respuesta* (1983). Esto es un excelente material para la creación de momentos, que nacen a partir del poder de la imagen y no del texto.



Solo Solo Solo

CREACIÓN Y ACTUACIÓN CARLOS GALLEGOS

Imagen 1 obra Solo solo solo.

En el arte teatral la condición humana también es llevada a escena, la obra *Solosoloso*² (2015) del Teatro de la vuelta, relata el día a día de Patricio que busca reconstruir su pasado desenterrando todas las noches el cadáver de su padre, sumergiéndose en otras situaciones que lo ayudan a tomar una decisión sobre su existencia. Como parte de la propuesta musical de esta obra, el albazo³ tiene gran relevancia, sobre todo en los primeros momentos de la obra donde la música acompaña a la acción y en cuanto al concepto de este solo de teatro gestual, presenta la posibilidad de conocer al personaje a través de la interacción con los objetos que lo acompañan en escena; esto se asemeja a la idea que se tiene sobre el producto final de este proyecto, una forma interesante de dar a conocer a los personajes además de trabajar al pasillo conjuntamente con los demás elementos que conformarán la obra de teatro.

El mundo del cine se vale muchas veces de canciones que son catalogadas como clásicos para ser la banda sonora de filmes. Ejemplo de esto sería la película *Across the universe* (2007) dirigida por Julie Taymor, que utiliza canciones de la banda británica The Beatles para contar una historia de amor rodeada por los acontecimientos de la guerra de Vietnam. Se puede encontrar un trabajo parecido en *Moulin Rouge* (2001) dirigida

por Baz Luhrmann, donde se versionan canciones populares de los géneros Rock y Pop que se incorporan en la trama de la película. De forma similar se pretende trabajar la música para la obra teatral de este proyecto, incorporando pasillos que acompañen algunos momentos específicos de la misma, de tal manera que aporten al desarrollo de la historia.

¹ Grupo literario de las primeras décadas del siglo XX conformado por Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja y Humberto Fierro.

² Experiencias que forman parte de la vida del ser humano.

³ Música de la sierra ecuatoriana que posee una sonoridad alegre.

1.2. El pasillo ecuatoriano, una breve reseña

1.2.1 Su llegada y nacionalización

MUCHAS VECES SE IDENTIFICA AL PASILLO COMO UN GÉNERO MUSICAL PROPIO DEL ECUADOR, DEBIDO A QUE DURANTE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX SE DIO UNA ENORME PRODUCCIÓN ARTÍSTICA ALREDEDOR DE ESTE GÉNERO Y GOZANDO DE UNA GRAN POPULARIDAD EL PASILLO SE CONSAGRÓ COMO EMBLEMA DEL ECUADOR.

Actualmente, aunque con menor vigencia, se mantiene la relación del pasillo con identidad ecuatoriana, como Freire (2014) afirma: “cuando se habla del pasillo, se está hablando del Ecuador”.

No se sabe a ciencia cierta cómo surgió ni de dónde viene el pasillo, varias investigaciones concuerdan que es una variante del vals⁴ europeo aunque también se lo relaciona con el fado portugués⁵, pero se puede decir con certeza que este ritmo llegó al actual territorio ecuatoriano como un baile, gracias a las bandas de música militar provenientes de las actuales repúblicas de Venezuela y Colombia durante la época independentista. En Ecuador este baile se comenzó a ejecutar con pasos más cortos y era de pareja agarrada, de ahí se deriva su nombre (pasillo o pacillo) refiriéndose a estos pasos pequeños.

El pasillo cuenta con una gran distribución geográfica, no solo se encuentra en los territorios que conformaron la antigua Gran Colombia⁶, sino también en México, Cuba, Panamá, Costa Rica, Perú y Argentina. La apropiación del ritmo puede ser distinguida por la mezcla que se produjo con la música tradicional de cada país, pero en Ecuador la producción del pasillo fue muy grande y actualmente se mantiene en menor medida.

El pasillo en la república del Ecuador a finales del siglo XIX era un baile muy popular, especialmente en la ciudad de Quito donde estaba presente en muchas de sus festividades. *El Comercio* (como se citó en Guerrero, 2005) publicó: “El piano no dejaba inactivos á los que saben saborear



Sixto María Durán, tercero de pie de izquierda a derecha, en una comida con intelectuales y artistas. Fines años veintes.

⁴ Baile elegante de ritmo lento, proviene del verbo alemán walzen que se traduce como girar.

⁵ Expresión musical portuguesa que expone acontecimientos de la vida.

⁶ País conformado por los actuales territorios de las repúblicas de Ecuador, Colombia, Panamá y Venezuela, jurídicamente éxito entre 1821 y 1831.

las delicias de una danza ó de un *pasillo*, en los que tantísimo se distinguen nuestras encantadoras quiteñas” (p.1098). Este tipo de menciones en la prensa y las partituras de la época son el único registro que permiten apreciar cómo era el pasillo en ese entonces.

Durante la revolución liberal el pasillo fue parte del repertorio de las retretas de las bandas militares, estas eran recorridos que se realizaban por las pequeñas ciudades en días específicos de la semana, interpretando piezas musicales, donde varios músicos daban sus primeros pasos. La refundación del *Conservatorio de Música de Quito* en el año 1900, dispuesto por Eloy Alfaro tras su inhabilitación en 1877 durante el gobierno de García Moreno, abrió camino desde una visión euro centrista para que el músico tenga conocimientos académicos y dominio en la ejecución de instrumen-

tos musicales; el tipo de formación de los músicos dio paso a que se los clasificara, de esta manera existían los llamados cultos y los llamados empíricos o populares.

Por otro lado, este proceso de transformación política y económica, debilitó el poder religioso que existía en la época, provocando inconvenientes a los músicos vinculados con el clero, Godoy (2012) comenta que los músicos que estaban bajo la tutela de la iglesia, al desligarse de ésta, gozaron de una libertad creativa y laboral que quedaría trunca al darse cuenta de la enorme competencia que los músicos académicos y populares representaban.

Tras este proceso de transformación política y económica del país a puertas del siglo XX, el pasillo se vuelve un género de música de salón creada por músicos de academia como Sixto María Duran (1875-1947) y Aparicio Córdova Negrete (1840-1934), este último es el compositor de *Los bandidos* (s.f) primer pasillo registrado en el Ecuador. Poco a poco el pasillo dejó ser visto como género bailable de salón, para ser aclamado como pasillo canción, esto sucedió tras producirse un mestizaje con el sanjuanito⁷ y el yaraví⁸, ritmos que ya eran populares en la república, para convertirse como dice Nuñez (2014) en: “Una canción para llorar ausencias, desahogar infortunios y maldecir destinos desgraciados”. El pasillo canción es una expresión cargada de sentimiento, lo que le permitió rondar por las calles, las cantinas, las casas y de a poco ser parte de la cotidianidad de las gentes.

⁷ Género musical andino de origen precolombino.

⁸ Género musical andino caracterizado por poseer un ritmo lento con melodía melancólica

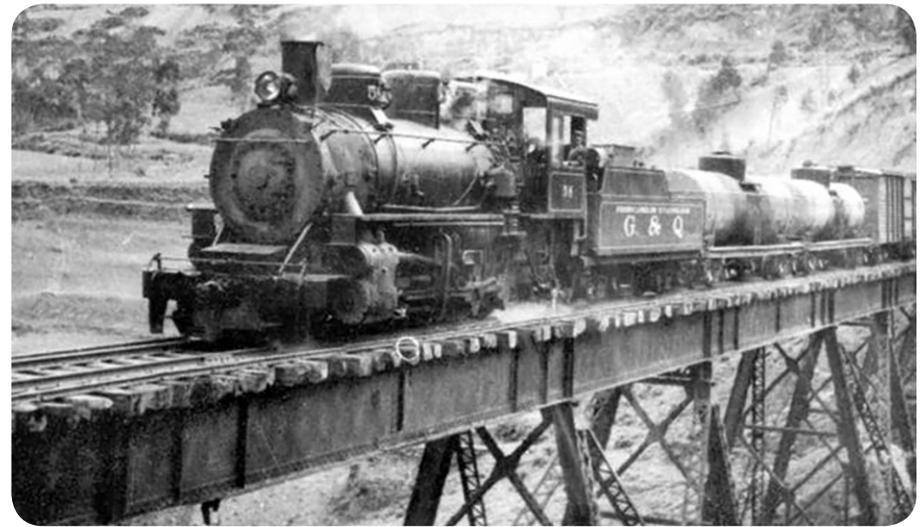


Imagen 2 Ferrocarril ecuatoriano

En 1905 la aparición del ferrocarril se convirtió en un hito de la historia del país, permitiendo la integración regional que fue vista como una gran oportunidad por parte de los músicos, quienes podían dar a conocer su trabajo fuera de su localidad, además de poder intercambiar conocimientos e influencias musicales. La facilidad de transportar instrumento permitió que las familias pudientes e iglesias de la sierra pudieran disfrutar del sonido de un piano, pianolas, órganos, entre otros. Por otra parte, la implementación de alumbrado eléctrico a las principales de ciudades del país, consiguió que aparatos como el gramófono o la radio permitan a las personas escuchar música desde la comodidad de su casa. La Estación *El Prado de Riobamba*, siendo la primera emisora ecuatoriana, se convirtió en el espacio ideal para que los artistas puedan difundir su música o grabarla.

Para Rivera (2009) el pasillo se nacionalizó a finales del siglo XIX con la producción de obras realizadas por músicos ecuatorianos, aunque esto fue el inicio de un largo y exitoso trabajo para la música ecuatoriana. Los cambios que sufrió el pasillo en el país, van desde la experimentación con el cuerpo a través del baile hasta convertirse en una canción para ser escuchada; la característica estética del pasillo canción se originó en la musicalización de poemas, esto se dio por la relación entre los compositores de academia que encontraron en el trabajo de poetas, especialmente modernistas, las líricas que acompañarías a sus obras musicales.

1.2.2. La transformación del pasillo en el Ecuador

DURANTE LAS PRIMERAS DÉCADAS EN QUE EL PASILLO FUE ADOPTADO POR EL ECUADOR, SUFRIÓ VARIOS CAMBIOS, QUE ERAN ADAPTADOS POR EL GUSTO DE DISTINTOS GRUPOS SOCIALES, EN SU MAYORÍA GUIADOS POR LAS ÉLITES. DE ESTA FORMA LOS CAMBIOS QUE HA TENIDO ESTE RITMO SE DIVIDEN EN:



Imagen 3 Baile años 20

1.2.2.1. Pasillo bailable

Como se mencionó anteriormente, fue la primera etapa del pasillo en el territorio ecuatoriano. Por influencia europea, el baile de salón era lo más sofisticado de lo que las personas podían ser partícipes; esta forma el pasillo bailable se ganó el aprecio de los grupos elitistas de las grandes ciudades, por lo que los compositores creaban obras musicales para ser bailadas. En los primeros años del siglo XX a causa de las reformas por las que pasaba el país, el baile del pasillo iba perdiendo importancia y alrededor de los años 50 llegó a su declive. Wong (2013) expone la posibilidad de que ritmos como el cah-cha-chá, la cumbia, el mambo y más ritmos extranjeros que se popularizaron en el país alrededor de los años 30 y 40, favorecieron a la decadencia del pasillo bailable.

1.2.2.2. Pasillo de reto

Como lo dice su nombre, este pasillo estaba diseñado para el enfrentamiento de cantantes rivales, quienes intentaban interpretar una canción a contrapunto. No se ha podido obtener más información sobre este tipo de pasillo, pero puede ser uno de los primeros intentos de pasillo canción, pero que al no alcanzar un mínimo nivel de popularidad se extinguió.

La única canción de la que se ha podido encontrar registro es *Doña Petita Pontón* (s.f) proveniente del siglo XIX, misma que fue recopilada por Linda Noboa (1919), esto ha permitido que la canción sea reinterpretada e incluso grabada en versión instrumental; esta pieza tiene la característica de tener una lírica cómica.

1.2.2.3. El pasillo canción

En los albores de la segunda década del siglo XX, este tipo de pasillo haría su aparición. La incorporación de poesía a las composiciones musicales fue la clave para que el pasillo canción sea del agrado de las élites y años más tarde se convirtiera en material de grabación, logrando un éxito en el Ecuador y reconocimiento internacional. El gusto de las élites y el apoyo mediático, permitió que este tipo de pasillo se convirtiera en un símbolo de orgullo nacional y una expresión artística que se mantiene vigente alrededor de un siglo gracias a la interpretación de grandes cantantes que lo han llevado a viajar por el mundo.

El pasillo bailable y de reto, constituyeron importantes etapas a lo largo del camino que forjaría en género en el país; esto dejó de lado diversos pasillos que se produjeron a la par de estas etapas, sumando a esto el esfuerzo de las élites por opacar nuevas propuestas que consideraban burdas y más la llegada de manifestaciones artísticas extranjeras, dieron como resultado que estas expresiones no obtuvieran gran reconocimiento.

1.2.3. El pasillo como género musical

La revolución liberal trajo consigo posturas ideológicas entre los músicos que se reflejaban en sus creaciones, unos con una mirada eurocentrista, trabajaron por mantener al pasillo en los salones; mientras que otros con una visión liberal, introducían características populares al pasillo para darle una identidad nacional. En este enfrentamiento es donde se concretaría al pasillo como género musical, por el diálogo que se dio entre poesía y música.

En esta definición técnica, se nota una vez más como el vals se vincula con el pasillo, reforzando así la posibilidad de ser una derivación del mismo; en cuanto al acompañamiento armónico tiene que ver con el mestizaje musical que ya ha sido expuesto.

El ritmo básico del pasillo consiste en un patrón rítmico en compás ternario que se deriva del vals europeo: dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra. El acompañamiento armónico está basado en progresiones armónicas simples (I-IV-I, I-V-I, y I-IV-V-I), con modulaciones a doble dominante en tonalidad mayor. (p.77)

Entre 1920 y 1930 los compositores empezaron a buscar en el trabajo de poetas nacionales incluso internacionales, obras que tengan consonancia para poder musicalizarlas; esta forma de hacer pasillos, al convertirse en un símbolo nacional, aminoró las diferencias entre músicos y se dio la oportunidad de relacionarse y colaborar entre ellos para definir al pasillo ecuatoriano. Wong (2013) lo define:

Actualmente existen varios esfuerzos por mantener en vigencia este género que se ha vuelto parte de la identidad ecuatoriana. Esto ha logrado que se celebre el día del pasillo ecuatoriano cada 1 de octubre, gracias al decreto ejecutivo n.1 118 del años 1993, escogiendo esta fecha por ser el natalicio de Julio Jaramillo ⁹. En el año 2012 se inició el proceso de declaratoria para nombrar al pasillo como patrimonio cultural del Ecuador.

En cuanto a producciones musicales, varios artistas han realizado proyectos vinculados con este género, por ejemplo Juan Fernando Velasco ¹⁰ ha lanzado dos trabajos discográficos, *Con toda el alma* (2010) y *Misquilla* (2015), donde se reinterpretan reconocidos pasillos con la colaboración de artistas nacionales e internacionales.



Imagen 4 Con toda el Alma y Misquilla

⁹ Cantante y músico ecuatoriano que ayudó a dar a conocer la música ecuatoriana internacionalmente ganándose el sobrenombre de “El ruiseñor de América”.

¹⁰ Cantante, músico y compositor ecuatoriano de gran trayectoria artística.

1.2.4. Tipología del pasillo ecuatoriano

LA APROPIACIÓN DEL GÉNERO EN EL PAÍS, SE RELACIONA CON EL FACTOR GEOGRÁFICO Y SU DIVERSIDAD MUSICAL, LOS TRABAJOS DE LOS COMPOSITORES ECUATORIANOS LLEVAN A CLASIFICAR A ESTE GÉNERO EN PASILLO COSTEÑO Y PASILLO SERRANO.

“Lo interesante es que nunca pierde esa sonoridad ecuatoriana, en momentos oportunos dentro del concepto armónico y melódico que utiliza el compositor, siempre se escucha la sonoridad que corresponde a nuestra localización” (Cárdenas, 2013). Esto enfatiza que su diferencia se encuentra en la sonoridad y en las temáticas literarias de cada uno.

1.2.4.1. Pasillo Costeño

Además de Ecuador el pasillo está presente en otros países, particularmente en Colombia, donde existe una producción del pasillo canción que se caracteriza por ser ligero y alegre. El pasillo costeño es similar al pasillo colombiano, puesto que se maneja dentro de una tonalidad mayor, con un tempo de interpretación rápido, convirtiéndolo en un pasillo alegre. Anteriormente era conocido como pasillo ligero o acelerado.

Las temáticas que aborda este pasillo se vinculan en su gran mayoría con la identidad popular, cantando a provincias, ciudades y a su propia gente, transmitiendo un aire festivo. No es coincidencia que en esta parte del país se popularizará este tipo de pasillo, ya que aquí se produjo el auge económico de la agroindustrial bananera y cacaotera a inicios del siglo XX, siendo la causa principal de la migración de personas desde sierra a la costa; mientras tanto músico serrano aspirando oportunidades, viajaban para musicalizar festividades religiosas y cívicas. Como ejemplos de pasillo costeño tenemos *Invernal* (1933) y *Guayaquil de mis amores* (1929). Aquí se expone un fragmento de esta última:

**Tú eres perla que surgiste
del más grande e ignoto mar;
y si al son de su arrullar
en jardín te convertiste,
soberana en sus empeños
nuestro Dios formó un pensil
con tus bellas Guayaquil,
Guayaquil de mis ensueños.
(Dávila y Safadi, 1929)**

1.2.4.2. Pasillo serrano.

Los músicos populares y de academia, motivados por una orientación localista musical, lucharon por darle una identidad nacional al pasillo, de esta manera dieron paso a su vinculación con el yaraví, mismo que se había ganado un lugar entre las personas del territorio ecuatoriano durante el siglo XIX. “Es probable que la población al sentir que su canción por antonomasia, el *yaraví*, se iba desechando por prejuicios, restricción o antigüedad, haya comenzado a usar el modelo del pasillo para vaciar similares contenidos del texto el yaraví” (Guerrero y Mullo, 2006, p.18). Esta mezcla de ritmos es conocida como la yaravización del pasillo, convirtiéndolo en una canción triste; como se menciona en la cita, esta fue una estrategia para mantener viva la tradición musical de la gente además de ir en contraposición de los gustos elitistas.

El pasillo yaravisado fue fuertemente criticado por los conservadores y aristócratas tachándolo de vulgar, incluso se sabe que estos grupos recurrían a los medios de comunicación para apelar contra este estilo de música y pedían a los músicos académicos el rescate del pasillo de entre los plebeyos. Estas disputas se basaban en promover la alegrización del pasillo por parte de las élites, mientras el pueblo defendía su música triste; el desenlace de este conflicto se dio cuando los músicos que promulgaban un pasillo alegre terminaron componiendo música triste, por consiguiente, salieron a relucir estigmas y prejuicios coloniales, como el que exponen Guerrero y Mullo (2006) señalando a la música triste como música de indios, esto recaía directamente en el yaraví, que eran cantos que eran interpretados por los pueblos indígenas.

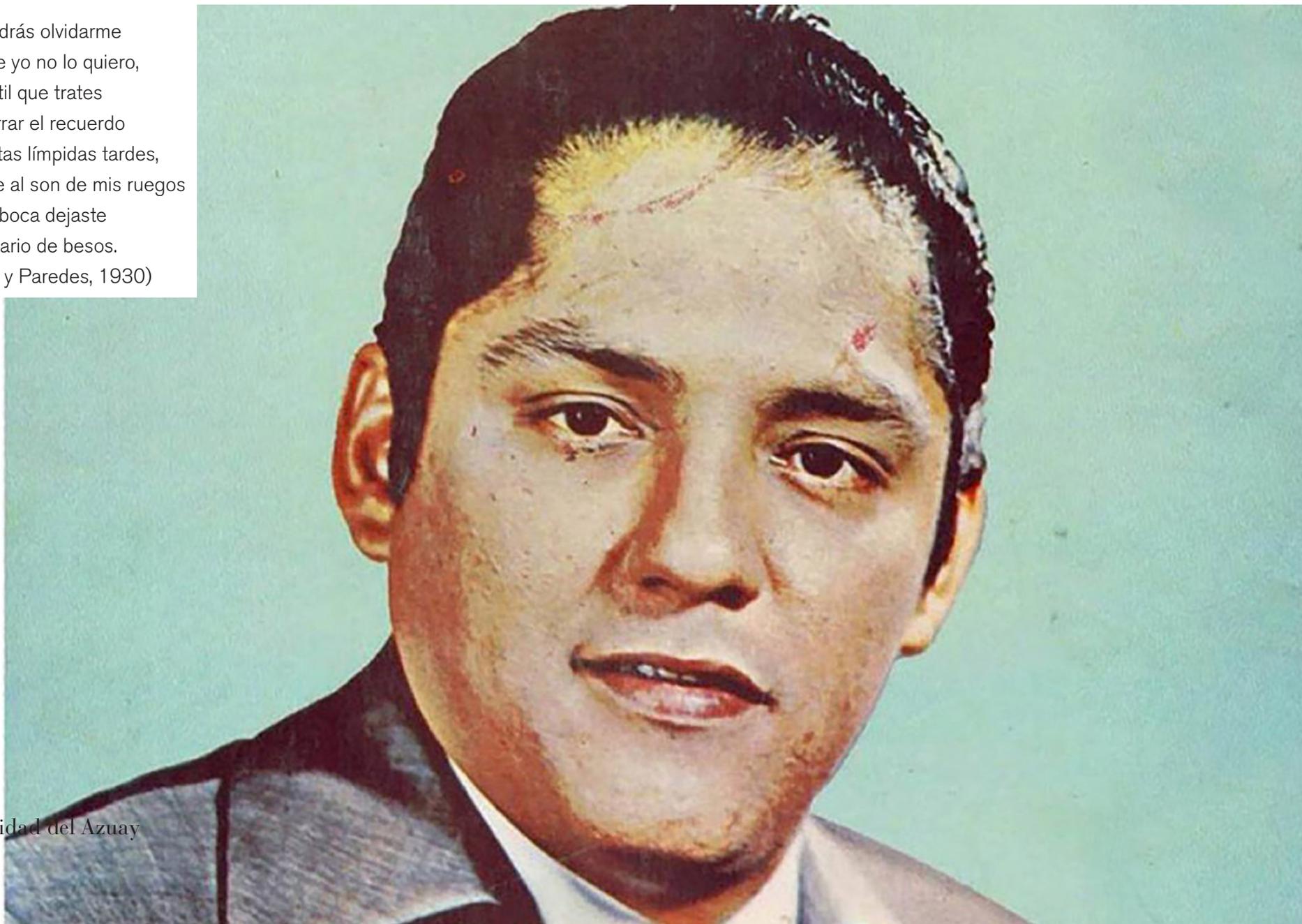
El pasillo serrano es interpretado con un tempo lento, dominado por una tonalidad menor y sus temáticas hacen referencia a ausencias, dolor, amor, desamor, etc. Este tipo de pasillo tuvo gran relevancia y aceptación popular después de que sus gestores batallaran en contra de los gustos de la clase alta, que trataba de mantener una diferencia entre clases sociales, teniendo como consecuencia una traslación del pasillo de los salones de élite a las calles para ser acogido por el pueblo.

Para los años veinte, el espacio donde se suscitaba la poesía y la música era la cantina (llamada inicialmente chicherías) lugar de encuentro para los bohemios y artistas. Guerrero y Mullo (2006) mencionan que las cantinas eran sitios de cohesión social que no excluían la expresión pasillera, afirmando que en varias ciudades existía el “repertorio de copa”; convirtiéndose en el escenario más importante del pasillo ecuatoriano además de las serenatas. Muchas canciones de este tipo de pasillo son referentes del género, por ejemplo, *El alma en los labios* (1919) y *Rosario de besos* (1930). Seguidamente se expone la primera parte de esta última canción:

No podrás olvidarme
porque yo no lo quiero,
es inútil que trates
de borrar el recuerdo
De estas límpidas tardes,
en que al son de mis ruegos
en mi boca dejaste
un rosario de besos.
(Parra y Paredes, 1930)

Se considera desde 1920 hasta 1950 la época dorada del pasillo ecuatoriano, debido a la enorme producción que tuvo el género. El registro de la gran mayoría de canciones, se convertiría en la herencia artística nacional para cantantes como Julio Jaramillo, Carlota Jaramillo, Dúo Benítez y Valencia, Hnos. Miño Naranjo, entre otros que hicieron del pasillo elemento importante de música nacional.

Imagen de Julio Jaramillo



1.3. Las letras del pasillo ecuatoriano

1.3.1. Reseña

LA INCORPORACIÓN DE TEXTO AL PASILLO CANCIÓN, SE DIO TRAS LA TRANSFORMACIÓN DEL PASILLO INSTRUMENTAL AL CUAL SE LO DENOMINÓ PASILLO BRILLANTE. ÉSTE NUEVO FORMATO DEL PASILLO FUE PROMULGADO POR COMPOSITORES QUE BUSCABAN LA NACIONALIZACIÓN DEL GÉNERO.

El pasillo yaravisado forjó un camino para la era dorada de la música ecuatoriana, Guerrero y Mullo (2006) afirman: “Sin la experiencia de haber asumido al yaraví en el imaginario mestizo, posiblemente el pasillo no se hubiese consolidado del modo que lo hizo en años posteriores” (p.13). Este mestizaje consiguió que la producción del pasillo ecuatoriano se enfoque en exponer de la condición humana.

Los primeros intentos por incorporar texto al pasillo canción, posiblemente realizados por parte de los propios compositores; un ejemplo de esto son *Los ayes* (s.f) y *El proscrito* (s.f), obras provenientes del siglo XIX recuperadas por la Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, las mismas no poseen rima y son irregulares en versificación y estructura (Guerrero y Mullo, 2006), Esto apoya a la hipótesis de que los compositores del siglo XIX buscaron la forma de hacer al pasillo brillante una canción.

Siguiendo con la línea de tiempo, las bandas militares además de acompañar con toques de guerra las acciones en batalla, en los periodos fuera de conflicto se encontraban en las plazas o parques de las pequeñas ciudades para difundir la música hecha por artistas nacionales en las llamadas retretas. Para finales del siglo XIX, el pasillo se integró al repertorio de las bandas militares, Núñez (2014) alude que no es casualidad que los revolucionarios liberales hayan tenido al pasillo como una canción protesta, poniendo como ejemplo *La igualdad* (s.f), atribuida su autoría a Santos Chocano, que tiene relación directa con las diferencias ideológicas entre la costa y la sierra a finales del siglo XIX. A continuación, un fragmento de la letra de la canción:

**Yo quiero la igualdad, ya que la suerte
es común en el punto de partida
si todos son iguales en la muerte
todos sean iguales en la vida.
(Chocano, s.f)**

La difusión del pasillo canción para finales del siglo XIX tomaba fuerza, llegando a cada uno de los estratos sociales, "Mientras la aristocracia mantenía su pasilloailable, el pueblo con sus modestos recursos, textuales y musicales, creaba su propio estilo de pasillo" (Guerrero y Mullo, 2006, p.18). Esto provocaría que las élites no vean con buenos ojos el pasillo del pueblo, ya que encontraban absurdo que aquello que los distinguía del populacho se estuvieran vulgarizando.

Tras la Revolución liberal, el país sufrió grandes cambios sociales, esto ayudó a que el pasillo sea adoptado por la gente, provocando una debilitación del pasillo brillante; sin embargo, la integración regional y el alumbrado eléctrico (que trajo consigo un avance tecnológico), dieron paso a la difusión musical, y ya para 1920 se promovió la apertura hacia nuevas expresiones artísticas y culturales por parte de la clase gobernante de la época. Es aquí donde la poesía modernista toma popularidad y las temáticas tristes, dolorosas y sentimentales se inmiscuyen con la música, para consolidar la característica del pasillo por excelencia, ser un poema musicalizado. "La poesía modernista era fácil de musicalizar debido a su estructura simple y a su rima cadenciosa" (Wong, 2013, p.93).

De esta manera nace el pasillo refinado que tenía poesía de alto nivel y música académica, se posicionó en el gusto de las élites, opacando las manifestaciones musicales de las clases populares, quienes fueron las que gestaron al pasillo canción. Este menosprecio por la música creada entre el pueblo, dejó de lado algunas canciones que pudieron haber llegado a tener algún reconocimiento, pero al no ser del agrado de las élites por carecer de las características del pasillo refinado, no lograron perdurar en el tiempo. Estos pasillos que se creaban paralelamente a la producción musical sofisticada durante las primeras décadas del siglo XX eran conocidos también como canción de maldición. Ejemplos de estos últimos tenemos: *Disección* (s.f), *A mi amor pasado* (s.f) y *Adiós* (s.f).

Posteriormente las élites promulgarían en 1930 la grabación de las obras musicales creadas por grandes poetas y compositores del Ecuador, más adelante se reflejaría el orgullo por la nación, a causa del éxito que la música ecuatoriana alcanzaría internacionalmente. El pasillo de la primera mitad del siglo XX se convirtió así en un símbolo nacional, pero después de esta época dorada el género siguió cambiante, gracias a la introducción de nuevos ritmos extranjeros; en los años 60 el pasillo se une con el bolero, incluso se estandariza un formato de instrumentación (guitarras, requinto y juegos de voces). Para los años 80 llega el pasillo rocolero, mismo que exponía la realidad social y cultural de las personas teniendo mayor popularidad en la costa ecuatoriana, este tipo de pasillo es considerado como el último cambio que sufrió el género durante el siglo XX.

Después de 1980 la música ecuatoriana comenzó a tener un declive, puesto que la gente comenzó a interesarse por la música extranjera, al considerar que la música ecuatoriana estaba pasada de moda; esta visión la secundaron los compositores y músicos ecuatorianos, dejando de lado la producción de la música nacional que había obtenido gran éxito en décadas anteriores.

1.3.2. La mujer como fuente de inspiración

EN LAS CANCIONES DE MALDICIÓN SE CULPA A LA MUJER DE SER LA CAUSANTE DE LAS DESGRACIAS DEL VARÓN, MIENTRAS QUE EN EL PASILLO REFINADO LA FIGURA FEMENINA ES TRATADA DE FORMA MÁS ROMÁNTICA

La mujer ha estado muy presente en las líricas que acompañan la sonoridad del pasillo, haciendo que su imagen sea considerada un elemento de inspiración; puesto que los hombres eran los que plasmaban una idealización de la figura femenina en sus obras literarias y en sus composiciones musicales, provocando que se creara un elemento base del cual se derivaron las temáticas recurrentes del género. En las canciones de maldición se culpa a la mujer de ser la causante de las desgracias del varón, mientras que en el pasillo refinado la figura femenina es tratada de forma más romántica, haciendo que el hombre se victimice al suponer que no tiene las posibilidades para poseer su amor.

Con respecto a la imagen femenina, Salguero (como se citó en Quintana, s.f) expone: “aluden a los sentimientos y a las emociones dedicadas o en referencia a la mujer, en los que subraya adjetivos y verbos que se encierran en los imaginarios colectivos: amor, tristeza, dolor, desesperación, odio, aflicción” (p.86). El canto inspirado y dedicado a la mujer ideal, causó que socialmente las mujeres sean relacionadas con el cuidado de los hijos, del hogar y estar a disposición del hombre.

La expresión pasillera está construida desde una visión masculina, aunque existen registros de obras realizadas por mujeres, donde aparecen nombres como Mercedes Silva y Blanca Ron, pero los factores sociales e ideológicos impidieron que su trabajo tenga una repercusión en el desarrollo del pasillo ecuatoriano; esto debido al sistema patriarcal que se remonta a las épocas de la colonia. Muriel (s.f) expone que las niñas españolas y criollas de la época, eran puestas bajo la tutela de monjas que les impartían conocimientos enfocados en las labores del hogar, con el fin de puedan contraer matrimonio; sin embargo, la enseñanza musical era de libre acceso, permitiéndoles acceder al aprendizaje instrumental y coral, que era reforzada con la imagen de sus maestras quienes ejecutaban instrumentos en las presentaciones musicales que se realizaban en las iglesias.

No fue sino hasta la revolución liberal, que la mujer se enfrentó al mundo con un pensamiento moderno exponiéndolas ante la crítica social “que la juzgaba como capaz de irrumpir con la tranquilidad y el sosiego de lo íntimo que hasta entonces actuaba como elemento de “comunicación” entre hombres y mujeres” (Quintana, s.f, p.85). La asociación de lo femenino con lo prohibido y lo íntimo, se fue rompiendo y ya para cuando el pasillo llegó a su punto máximo de popularidad, la mujer comenzó a participar activamente como intérprete, puesto que las voces femeninas eran apreciadas por su capacidad de alcanzar tonos muy altos, incluso pasaron a ser las voces principales de agrupaciones musicales cuando el pasillo pasó a ser cantado por tríos o dúos, abriéndose camino como solistas. Carlota Jaramillo, Máxima Mejía, Hermanas Mendoza Suasti, Hermanas Mendoza Sangurima, son algunas de las grandes intérpretes del repertorio nacional.

Tras los cambios sociales que produjo la visión liberal de la mujer durante el siglo XX, se dio paso para que tengan protagonismo en varios ámbitos sociales, disminuyendo la brecha entre géneros, atribuyéndole a mujer características que se creían propias de los hombres (traicionera, infiel,



Imagen 5 Máxima Mejía



Hermanas Mendoza Suasti



Hermanas Mendoza Sangurima

mentirosa, entre otras), esto se evidencia en el pasillo rocolero donde la mujer vuelve a ser acusada de las desdichas masculinas. En la actualidad existen compositoras e intérpretes ecuatorianas de varios géneros musicales que poseen gran popularidad.

1.3.3. La ausencia y el amor a la patria

La juventud de inicios del siglo XX cantaba pasillos en las serenatas, ya que los consideraban música de cortejo y mediante el canto al amor se pretendía afectar la sensibilidad femenina para evitar dificultades al entablar comunicación con el ser amado. Granda (2004) habla del pasillo como una expresión sentimental del hombre, que le da la oportunidad de manifestar sus sentimientos sin perder o poner en duda su masculinidad. Por otro lado, Wong (2013) señala la existencia de un sentimiento de pérdida o apatía por el ser amado, que es muy propio de los ecuatorianos que desemboca en el auto rechazo evidenciándose en numerosas letras de pasillos; esto también sería un remanente de la colonia, ya que durante este periodo la población indígena era excluida, es así como los mestizos forjaron la necesidad de ocultar su herencia indígena para poder encajar socialmente. El auto rechazo y el sentimiento de pérdida no es exclusivo de la expresión pasillera, sino también de otros géneros de la música nacional.

Existen canciones que profundizan el sentimiento de pérdida con respecto a una figura femenina, en los siguientes casos se trata la desaparición física de una madre. *A las dos de la mañana* (s.f), relata como un hombre a las dos de la mañana por medio de su hermano se entera del fallecimiento de su madre, este para solventar los gastos funerarios termina cometiendo un delito, provocando que durante el sepelio lo apresen; tiempo después al salir en libertad, entabla una pequeña conversación en el cementerio con el espíritu de su madre. *Quiero verte madre* (s.f), expresa el dolor de un hijo que a perdido a su madre, mientras recuerda momentos de su infancia junto a ella, pide a su madre que le ruegue a dios le dé la oportunidad de un nuevo encuentro al menos por un día. Por último, *Encargo que no se cumple* (s.f), habla sobre como una madre le pide a su hijo que no llorar el día de su muerte, pero cuando llega el trágico momento este frente a la tumba le dice que no ha podido cumplir su encargo y sumido en el dolor le pide a su madre que despierte.

Gran parte de la producción de pasillos (por no decir toda) está realizada por hombres, por lo que no es casual que la mujer tenga un papel protagónico en estas canciones. Como se mencionó anteriormente, en el pasillo refinado la mujer pasa a ser idealizada como compañera perfecta de vida, mientras que, en las primeras etapas de este género, era tachada como la causante de desdichas; la causa de esta dualidad sentimental puede deberse a que “el hombre aprenderá a ver a las mujeres a través de la relación que tenga con la madre y la manera en que ésta le haya permitido o no generar un criterio propio” (Domínguez, 2018, párr. 6).

El protagonismo que se le daba a la mujer en las canciones, con el tiempo pasaría la posta a la patria; esto se debió al reconocimiento mundial que la música ecuatoriana obtuvo tras el éxito de las canciones grabadas a partir de la década de 1930. El interés por dar a conocer mucho más del país, fue el detonante para que los compositores empiecen a hablar de las ciudades, de la gente y sus tradiciones. Por otro lado, es necesario mencionar el duro golpe que sufrió el Ecuador en 1942, donde perdió gran parte de su territorio tras firmar el Protocolo de Rio de Janeiro que pretendía frenar el conflicto con Perú. Esto afectó a la población ecuatoriana y los compositores, quienes a través de sus obras ayudaron a calmar el dolor de las masas, manifestando que un país pequeño tiene oportunidades como cualquier otro.

Un compositor que sobresale en lo antes mencionado, es Carlos Rubira Infante, mismo que enfatiza “Primero mi patria, después mi madre y mis canciones” (Rubira, 2016). Para Rubira el amor a su madre y al país que lo vio nacer, lo ha llevado a componer canciones para muchas provincias del Ecuador, entre ellas se mencionan: *Guayaquileño madero de guerrero* (s.f), *El cóndor mensajero* (s.f), *Ambato tierra de flores* (1948), *Lo que encierra mi Ecuador* (s.f).

1.4. El pasillo para el Ecuador

EL PASILLO, UN RITMO DE ORIGEN DESCONOCIDO FUE ADOPTADO POR LOS ECUATORIANOS DEL SIGLO XIX, QUE LO FUERON FORJANDO CON CARACTERÍSTICAS MUSICALES PROPIAS QUE ESTABAN EMPEZANDO A DESAPARECER; PARA ASÍ ESCONDERLAS TRAS EL ROSTRO ESTÉTICAMENTE ACEPTADO DE UNA NUEVA MÚSICA, QUE PERMITÍA EXPRESAR DISIMULADAMENTE LOS CONFLICTOS DE IDENTIDAD DE UNA POBLACIÓN MARCADA POR LA EXCLUSIÓN SOCIAL DEBIDO A SUS RAÍCES.

El pasillo consolidándose como género musical, no perteneció a las élites ni al populacho¹¹, sino que se estableció en el punto medio de una sociedad clasista, calificándola como música mestiza que desencadenaría el sentido nacionalista de las masas.

El Ecuador en la transición del siglo XIX al siglo XX, mantenía una población en conflicto, el eurocentrismo y el liberalismo querían definir el orden social para la creciente república; esta lucha también se hizo evidente en las manifestaciones artísticas, las instituciones y el mismo quehacer artístico reforzaba la brecha social. La música alegre-festiva era de las élites, mientras que la música triste-lenta era de los indios. Estas marcas definían a la población, causando que las clases populares ocultaran muchas veces su identidad indígena para poder tener más oportunidades sociales imitando el estilo de vida de la aristocracia, porque sin duda el poder elitista tenía repercusión en el gobierno y en los medios de comunicación.

La élite hizo invisible a la música que contaba la realidad del pueblo, consiguiendo así una especie de identidad musical impuesta para la población ecuatoriana. Urban (como se citó en Wong, 2013) señala: “las identidades no solo se encuentran <<atrapadas en discursos públicos >>” (p.29). Debido a esto se toma en cuenta que, en las

primeras décadas del siglo XX, tanto la modernidad, el consumo discográfico y tecnológico, fueron factores que evidenciaban las preferencias de las personas por el pasillo, mismo que posee una vigencia de casi un siglo.

La grabación de música ecuatoriana en el extranjero, es un momento inolvidable para los ecuatorianos; el orgullo de saber que el nombre de su patria estaba en boca de todos, dejaba de lado los prejuicios de clase y se unían para poder ver el éxito del Ecuador. El pueblo mestizo tomaría esta música como propia y tiempo después aliviaría el dolor de la herida territorial de los años 40, dando la oportunidad a los ecuatorianos de tener una mirada optimista y trabajar por el futuro de un país chiquito.

En la actualidad, la música nacional ha perdido protagonismo en los jóvenes a causa de la globalización, permitiendo el ingreso de influencias extranjeras en el Ecuador, frente a esto las entidades de comunicación han elaborado estrategias para que la música hecha en el país tenga la misma difusión que la internacional. Para las nuevas generaciones el pasillo es sinónimo de antigüedad y tristeza, provocando que no se identifiquen de la

¹¹ Término usado para designar a personas de nivel social y económico bajo.

misma manera que lo hicieron sus padre o abuelos, aunque por tradición en reuniones familiares o sociales aún se disfruta de este género musical, dejando de lado por un momento la negación del gusto hacia la música ecuatoriana.

Hoy en día las labores por mantener vivo el pasillo ecuatoriano se limitan a una valoración de lo ya existente y son pocas las propuestas creativas que

mantienen la esencia del género. El Día del Artista nacional y el Día del pasillo ecuatoriano rememoran la grandeza que tuvo la música nacional durante el siglo XX. Los factores históricos, la migración, la producción musical, entre otros, han hecho que el pasillo se convierta en un símbolo de Ecuador.

1.4.1. Principales referentes

A CONTINUACIÓN, SE INCLUYEN LAS BIOGRAFÍAS DE AUTORES, COMPOSITORES E INTÉRPRETES QUE INTERVINIERON EN EL DESARROLLO DEL PASILLO ECUATORIANO Y EN SU POSTERIOR TRANSFORMACIÓN EN UN SÍMBOLO PARA EL ECUADOR.

Medardo Ángel Silva Rodas

Nació el 8 de 1898 en la ciudad de Guayaquil y murió el 10 de junio de 1919 en la misma ciudad. Hijo de Mariana Rodas Moreira y de Enrique Silva Valdez (músico y afinador de pianos), queda huérfano de padre a los cuatro años de edad. Su madre con la pequeña herencia del padre de Medardo, compra una modesta casa cerca al cementerio general por donde pasan los cortejos fúnebres, mismos que eran del agrado de Silva, muchos aseguran que fue aquí donde contrajo una obsesión por la muerte, él la llamaría posteriormente como: Libertadora del horror de la vida, La enmascarada, La extraña visita, entre otras.

Cursó la primaria en la escuela de La Filantrópica y a los 11 años ingresó al Colegio Nacional Rocafuerte para sus estudios secundarios. En 1915 abandono el colegio por falta de recursos económicos, alejándose de los estudios comenzó a trabajar en imprentas y estudiaba de forma autodidacta, de esta manera llegó a ser maestro escolar y a leer en francés, lo que le permitió tener contacto con la poesía simbolista. Realizó sus primeras publicaciones en el número 19 de la revista *Juan Montalvo*, para ir tomando fuerza con sus poemas y prosas publicados en las revistas *Renacimiento*, *Patria*, *Atenea* y *España*. El trabajo del joven poeta comienza a ser reconocido en el transcurso de 1914 al integrarse a diario *El Telégrafo* como cronista y escritor con el seudónimo de Jean D' Agrave y Oscar René en 1915.

En 1918 publica su libro de poesías *El árbol del bien y del mal* (1918), además de una novela corta *María Jesús* (1919) que se publicó en folletín del diario donde trabajaba junto a otras publicaciones,

Imagen 6 Medardo Ángel Silva



El alma en los labios Para mi Amada

incluso el poeta preparaba otro libro de poesía épica *Trompetas de oro* (s.f) que no llegó a publicar. Posterior a su muerte se han realizado selecciones de sus poesías y publicación de datos sobre su vida, por ejemplo: *Poesías Escogidas* (1926), *Medardo Ángel Silva: vida poesía y muerte* (1983) y *Medardo Ángel Silva* (1983).

Durante 1917 y 1918, fue profesor de Rosa Amada Villegas Moran, que era vecina y conocida de la familia Silva. Medardo se enamoró de su joven alumna, comenzando una relación complicada que involucraba a los padres de los enamorados. Para junio de 1919 Silva asiste a la casa de Rosa Amada para pedir a la madre de la joven que los dejara hablar a solas, se trasladan hasta la sala de la casa y momentos después se escucha un balazo seguido de los gritos de la muchacha. Las circunstancias de su muerte no son claras, pero todo apunta que se trató de un suicidio que se ejecutó por un tiro en la cabeza. Como evidencia de esta relación quedó el poema *El alma en los labios* (1918), que días posteriores a la muerte de Silva, fue musicalizado por Francisco Paredes Herrera para convertirse en una de las canciones más reconocidas de la música ecuatoriana.

**Cuando de nuestro amor la llama apasionada
dentro tu pecho amante contemples ya extinguida
ya que solo por ti la vida me es amada,
el día en que me faltes me arrancaré la vida**

**Porque mi pensamiento lleno de este cariño,
que en una hora feliz me hiciera esclavo tuyo;
lejos de tus pupilas es triste como un niño,
que se aduerme soñando con tu acento de arrollo.**

**Para envolverte en besos quisiera ser el viento
y quisiera ser todo lo que tu mano toca;
ser tu sonrisa, ser hasta tu mismo aliento
para poder estar más cerca de tu boca.**

**Vivo de tus palabras y eternamente espero
llamarte mía, como quien espera un tesoro,
lejos de ti comprendo lo mucho que te quiero
y besando tus cartas ingenuamente lloro.**

**Perdona que no tengo palabras con que pueda
decirte la inefable pasión que me devora;
para expresar mi amor solamente me queda
rasgarme el pecho, Amada, y en tu mano de seda
dejar mi palpitante corazón que te adora!**

(Silva, 1918)

José María Egas Miranda

Nació en Manta el 28 de noviembre de 1896 y falleció el 18 de febrero de 1982 en la ciudad de Guayaquil. Hijo de Rosalía Miranda A. y de Carlos Egas R., quedando huérfano de padre a los tres años y de madre a los 6 años de edad. A causa de esto fue adoptado por sus tías maternas, mismas que lo llevan a la ciudad de Guayaquil para que inicie sus estudios primarios.

En 1909 estudió en el colegio Vicente Rocafuerte, donde concursó en un certamen de poesía con su obra *Patria* (1909) que le otorgó el primer lugar. Desde 1912 comenzó a colaborar en revistas como *Letras* de la ciudad de Quito y *El telégrafo*, con el seudónimo de Dorian Gray. En 1915 publicó su poesía *Marina* (1915) en el diario *El Guante* que le dio gran reconocimiento.

Su labor literaria y estudios lo llevaron a ser nombrado: doctor en jurisprudencia, miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y de la Real Academia de Madrid, miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y poeta en el grupo de los modernistas. Muchos compositores ecuatorianos encontraron entre sus textos, la lírica para sus composiciones como: *Invernal* (1933), *Arias Intimas* (s.f), *Vaso de lágrimas* (s.f), entre otros.



Imagen 7 José María Egas

Invernal

Ingenuamente pones en tu balcón florido
la nota más romántica de esta tarde de lluvia,
voy a hilar mi nostalgia de sol que se ha dormido
en la seda fragante de tu melena rubia.

Hay un libro de versos en tus manos de luna,
en el libro un poema que se deshoja en rosas,
tiendes la vista al cielo y en tus ojos hay una
devoción infinita para mirar las cosas.

Tiembla en tus labios rojos la emoción de un poema,
yo cual viejo neurótico seguiré con mi tema
en esta tarde enferma de cansancio y de lluvia.

Y siempre cuando muera, crepúsculo de olvido,
hilaré mi nostalgia de sol que se ha dormido
en la seda fragante de tu melena rubia.

(Egas, 1933)

Francisco José Antonio Paredes Herrera.

Nació en Cuenca el 8 de noviembre de 1891 y murió el 1 de enero de 1952. Hijo de Virginia Herrera y Francisco Paredes Orellana. Su padre fue músico y compositor por lo que se convierte en su guía y primer maestro. Sus estudios primarios los realizó con los Hnos. Cristianos y la secundaria hasta 5to curso en el colegio San Luis (actualmente colegio Benigno Malo).

La pasión por la música lo llevó a tener conflictos con su padre, que no apoyaba la idea de que su hijo sea músico, pero su insistencia le permitió trabajar bajo la tutela del sacerdote salesiano José Nicolás Basso. En 1908 ayudaba en la dirección de bandas militares de su ciudad natal y en 1913 en compañía de Alfonso Estrella Marchán comienza a viajar por el país dando a conocer sus composiciones y así estableció contacto con José Domingo Feraud Guzmán (empresario artístico), ofreciéndole trabajo como director artístico y fabricante de rollos para pianola. En 1923 se radicó en la ciudad de Guayaquil, trabajando adicionalmente como profesor de música en las escuelas, pero sin dejar de lado la composición.

Para 1930, las disqueras (Radio Corporation of America) RCA Víctor y (Columbia Broadcasting System) CBS fueron las primeras en grabar sus composiciones, haciendo que su trabajo tome popularidad nacional e internacional. El director de estudios de la provincia del Guayas y Ministro de educación de 1936 lo nombra Profesor de música de las escuelas de Guayaquil; el 11 de junio del mismo año contrae matrimonio con Virginia León Barrera, misma que se convierte en la musa y soporte de su carrera.

Su producción musical consta de un registro de alrededor 3.000 canciones, llevándolo a adquirir los seudónimos de: El príncipe del pasillo, La máquina de hacer música, El rey del pasillo y El Beethoven ecuatoriano, entre los más populares. Sus composiciones no se centran en un solo ritmo, por lo que su repertorio es extenso y variado. Su vinculación con los trabajos de poetas desembocó en la musicalización de los mismos para convertirlos en pasillos, teniendo entre los más conocidos: Tú y yo (1933), Anhelos, Manabí (s.f), Rosario de besos (1930) y El alma en los labios (1919).

SU PRODUCCIÓN MUSICAL CONSTA DE UN REGISTRO DE ALREDEDOR 3.000 CANCIONES, LLEVÁNDOLO A ADQUIRIR LOS SEUDÓNIMOS DE: EL PRÍNCIPE DEL PASILLO, LA MÁQUINA DE HACER MÚSICA, EL REY DEL PASILLO Y EL BEETHOVEN ECUATORIANO

Imagen 8 Francisco Paredes Herrera



Carlos Aurelio Rubira Infante

Nace el 16 de septiembre de 1921 en la ciudad de Guayaquil. Hijo de Amarilis Infante Villao y Obdulio Rubira Drouet, su infancia y adolescencia transcurre en Santa Elena y Ayacucho. A sus 14 años quedó huérfano de padre y comenzó a ejercer varios oficios. Sus primeros pasos en la música se dieron cuando aprendió a tocar la guitarra junto a su primo Pepe Dresner. La actividad musical no era del agrado de la madre de Rubira, pero el creciente éxito que su hijo iba teniendo, la llevó a aceptar la profesión de su hijo.

Carlos Rubira con 20 años de edad ya se había ganado una reputación dentro de ámbito musical, aunque nunca tuvo estudios musicales. Tras su amistad con Olimpo Cárdenas formaron el dúo Los Porteños, mismos que grabaron el primer disco hecho en Ecuador con el pasillo *En las lejanías* (s.f). Junto a otros artistas como Gonzalo Vera Santos y Julio Jaramillo, dio a conocer algunas de sus composiciones como: *Esposa* (s.f), *Romance de mi destino* (s.f) y *Quiero verte madre* (s.f).

Su amor por el Ecuador, lo ha llevado a componer canciones para casi todas las provincias, la frase más resaltante del compositor plantea una jerarquía que pone en primer lugar a su patria, luego a su madre y por último sus canciones. El aporte a la música nacional ha ido más allá de sus composiciones, siendo la guía de grandes artistas como: Julio Jaramillo, Pepe Jaramillo, Fresia Saavedra, Olimpo Cárdenas, entre otros.

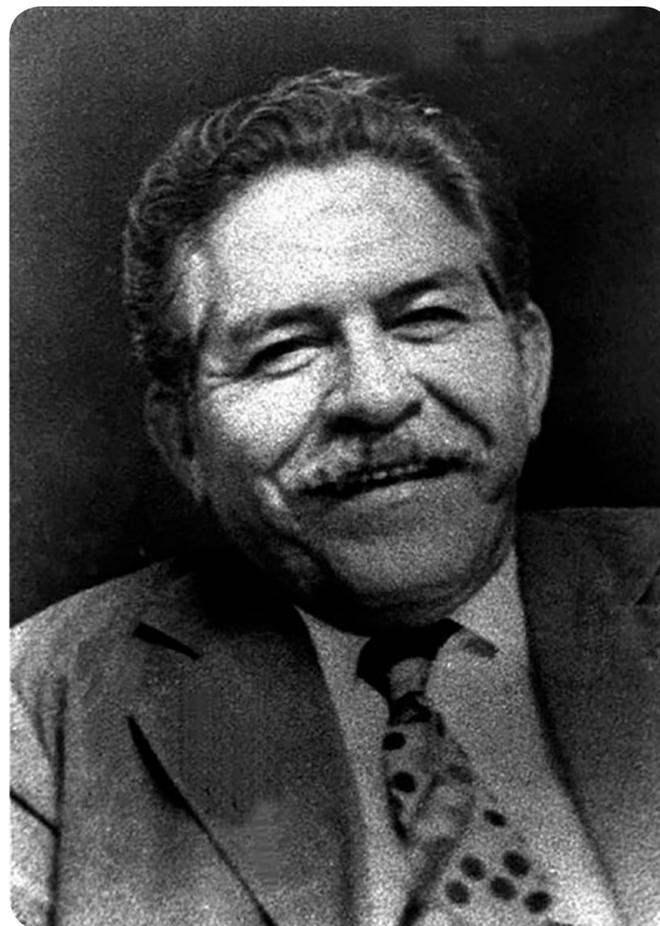


Imagen 9 Carlos Rubira Infante



Imagen 9 Duo Ecuador

Dúo Ecuador

Inicialmente con el nombre de Dúo *Ibáñez-Safadi*, conformado por Enrique Ibáñez y Nicasio Safadi quienes, al conocer sus habilidades musicales durante un encuentro casual en una reunión, sin dudar formaron el pequeño conjunto en el año 1930, mismo que durante sus primeras etapas, se presentaban a cambio de que solventaran los viáticos de los integrantes, por lo que no recibían una remuneración económica.

El empresario José Feraud Guzmán representante de la disquera Columbia en el Ecuador, toma la iniciativa de llevar al Dúo Ibáñez -Safadi a grabar a Estados Unidos; a pesar de los inconvenientes para salir del país, ya que Safadi no era ecuatoriano, el gobierno sin trabas le dio la nacionalización para así poder llevar a cabo la idea de Feraud.

El riesgo de la hazaña que se había emprendido por llevar la música nacional a otro nivel fue un éxito, haciéndola muy popular. Este paso dado en 1930 fue de gran trascendencia, por esto el 4 de junio se celebra el día del Artista nacional en el Ecuador. Enrique Ibáñez y Nicasio Safadi, mantuvieron una trayectoria artística de 10 años como Dúo *Ibáñez -Safadi* y otros 10 años como Dúo *Ecuador*.

Hnas. Mendoza Suasti

Dúo conformado por Laura Eulalia y Mercedes Olimpia Mendoza Suasti, hijas de María Suasti y José Mendoza, este último las motivó a cantar, puesto que era integrante de un dúo aficionado. Desde pequeñas empezaron cantando en su casa hasta que en 1940 emprendieron su carrera profesional, un año después su padre firmó un contrato con la casa discográfica RCA Víctor para que grabaran el pasillo *Cariñito Santo* (s.f) de Gonzalo Moncayo y el albazo *Si el destino me aleja* (s.f) en compañía de Los Nativos Andinos.

Su calidad artística las llevó a ser artistas exclusivas de *Radio Quito* y desde entonces sus grabaciones estarían rodeadas de éxito. Entre las canciones más populares de su repertorio están: *Sangra corazón* (s.f), *Palomita cuculí* (s.f), *El simiruco* (s.f), *De conchas y corales* (s.f) y *Lágrimas y recuerdos* (s.f).

Actualmente se han retirado del ámbito musical, pero durante sus años de carrera artística recibieron reconocimientos por parte del Congreso nacional, Municipio de Quito, Gobierno Nacional y un sin número de instituciones, tras grabar al alrededor de 1.000 canciones durante los 60 años que interpretaron la música nacional.



Imagen 11 Hnas. Mendoza Suasti

María Isabel Carlota Jaramillo Jaramillo

Nació el 9 de julio de 1904 en Calacalí y murió el 10 de diciembre de 1987 en la ciudad de Quito, hija de Natalia Jaramillo e Isaac Jaramillo. Su gusto por la música lo heredó de su abuelo y su tío Timoleón (padre de Héctor Jaramillo), por lo que durante la primaria participaba permanentemente en las horas sociales, veladas artísticas, bailando; años más tarde ingresó al colegio Manuela Cañizares donde se graduó de profesora y después ejerció en el magisterio.

En 1922 en conmemoración del centenario de la Batalla de Pichincha en la ciudad de Quito, participó junto a su hermana en un festival de la canción ecuatoriana para aficionados llevado a cabo en el Teatro Sucre, dentro del mismo eran las únicas mujeres y tras su magnífica participación se hicieron acreedoras al primer premio que era una guitarra.

Carlota además de maestra y cantante era actriz, fue parte de la Compañía Dramática Nacional donde conoce al que sería su esposo Jorge Araujo Chiriboga. En 1938 grabó su primer disco en *Radio El Prado* de la ciudad de Riobamba los temas *Amor grande y lejano* (s.f) y *Honda Pena* (s.f), mismos que tuvieron buen recibimiento del público, además era la primera vez que un artista ecuatoriano grababa en su propio país. Tras sus numerosos éxitos la bautizaron como *La reina del pasillo*.

Su carrera artística fue fructífera, recibiendo condecoraciones por los presidentes Galo Plaza y Velasco Ibarra. Sin embargo, la cantante vivía de su profesión como maestra e inspectora de unidades educativas, Con más de 50 años en el magisterio, Jaramillo se jubiló para darle tiempo a la música, emprendiendo varias giras dentro y fuera del país, grabado discos y compartiendo repertorio con grandes artistas como: Luis Valencia, Bolívar Ortiz, Homero Hidrovo, Nelson Dueñas, entre otros, convirtiéndola en la cantante con mayor trayectoria del país desde los años 40.



Imagen 12 Carlota Jaramillo

Julio Alfredo Jaramillo Laurido

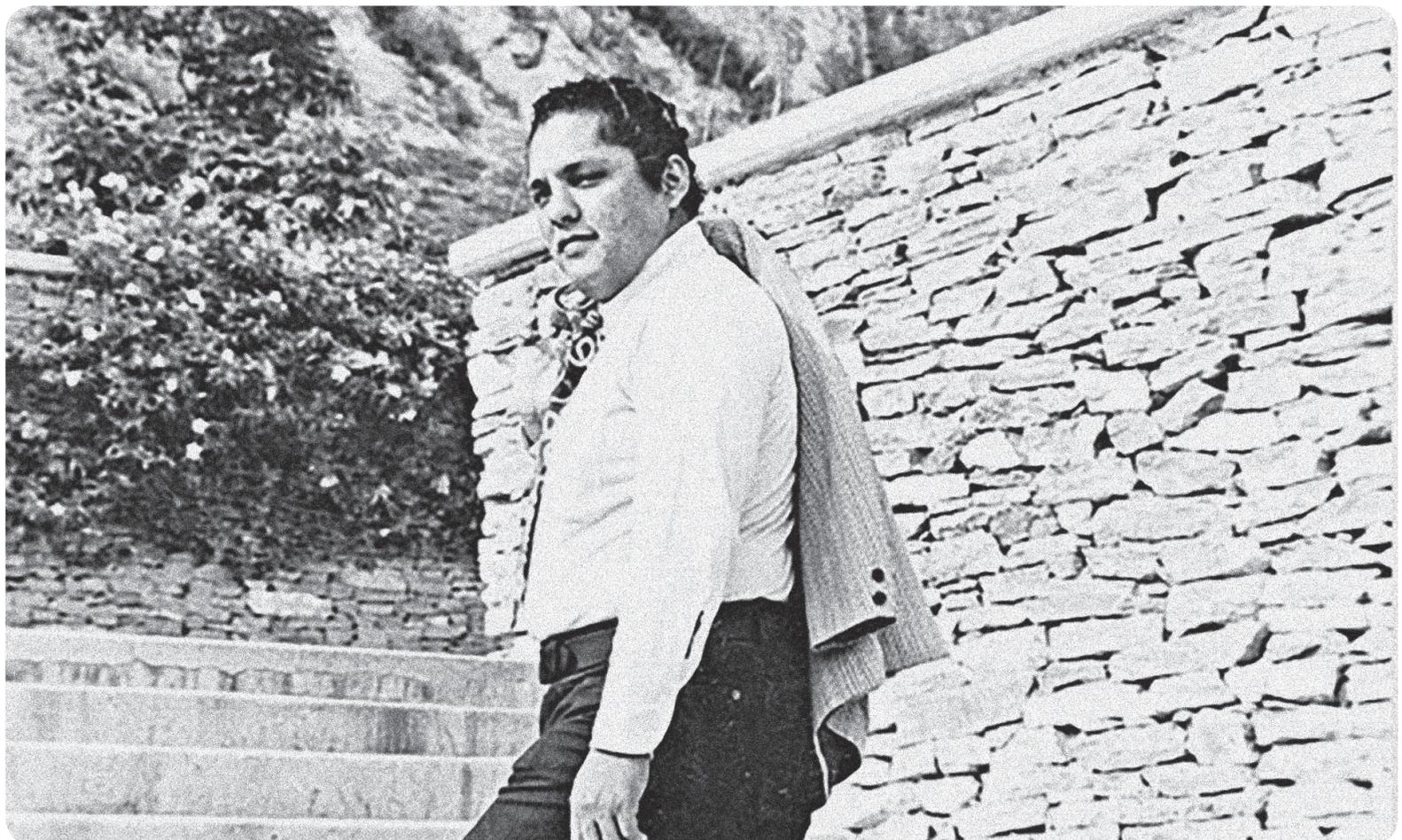
Nació el 1 de octubre de 1935 en la ciudad de Guayaquil y falleció en la misma ciudad el 9 de febrero de 1978, hijo de Apolonia Laurido Cáceres y Juan Jaramillo Erazo. Queda huérfano de padre a los 5 años y se crio junto a su hermano Pepe y su madre. Creció escuchando al *Dúo Ecuador*, *Olimpo Cárdenas*, *Carlos Rubira Infante*. Sin el apoyo de su madre tanto Julio como su hermano comenzaron a cantar.

Solo culminó la primaria, donde fue alumno de Lauro Dávila (autor de *Guayaquil de mis amores*) en la escuela Francisco García Avilés. Al concluir sus estudios comenzó a trabajar en una zapatería, pero su pasión por el canto lo llevó en 1952 a tener la oportunidad de grabar una canción de Ruperto Romero Carrión junto al *Trio Los Soberanos*; en 1955 grabó junto a Fresia Saavedra el yaraví *Pobre mi madre querida* (s.f) de Alberto Guillén Navarro y el pasillo *Mi corazón* (s.f) de Gonzalo Vera; su participación en varios programas radiales lo llevan a debutar profesionalmente en el año 1956.

Una vez más aparece Francisco Feraud quien le ofreció grabar el vals *Fatalidad* (1956), ya que Olimpo Cárdenas estaba con otro sello discográfico, pero la canción con la que Jaramillo logró éxito internacional fue *Nuestro Juramento* (1957). Su carrera artística le permitió recorrer otros países ya que sentía que el Ecuador se cansó de él; así fue como se volvió cantante de varios ritmos musicales y grabó en casi toda Latinoamérica.

Después de casi una década de estar alejado de su país, regresó en julio de 1976 y dos años después falleció; a su sepelio asistieron alrededor de 300.000 personas. Julio Jaramillo es considerado el cantante del pueblo, el cantante más grande que ha tenido el país. Aunque su vida estuvo rodeada de polémica, en Latinoamérica y Ecuador se lo recuerda por su música y los éxitos que cosechó. Sus interpretaciones obtuvieron gran popularidad, pero entre estas podemos destacar: *El alma en los labios* (1919), *Sombras* (s.f), *Carnaval de la vida* (s.f), *Te odio y te quiero* (s.f) y *Fatalidad* (1956).

Imagen 13 Julio Jaramillo



1.5. Teatro y música

TANTO LA MÚSICA COMO EL TEATRO SE HAN DESARROLLADO DE MANERA INDEPENDIENTE, PERO TENIENDO CIERTA CONVERGENCIA HISTÓRICA QUE ES NECESARIA REPASAR, NO OBSTANTE, ES PRECISO REVISAR LAS DIVERSAS FORMAS EN QUE SE HAN VINCULADO HASTA LA ACTUALIDAD.

1.5.1. Breve reseña de la música y el teatro en Occidente

Tanto la música como el teatro tuvieron sus orígenes en la prehistoria, permitiéndoles a los primeros hombres imitar su entorno, comunicarse, expresar sus emociones y entretenerse. Todo lo que conocemos sobre la historia del arte ha sido gracias a que las obras, producto de la creatividad humana, han perdurado en el tiempo. Alrededor del mundo existe evidencia de la producción artística que se conserva en cuevas, pasando por papel, hasta llegar a ser almacenado en archivos digitales.

Para occidente la antigua Grecia es su referente cultural; los espectáculos de esta civilización eran una amalgama de música, danza y teatro, mismos que eran desarrollados de manera unitaria, como Serry (s.f) explica: “En la composición de las obras teatrales griegas -tragedias y comedias- tanto de la época antigua como clásica. El poeta debía crear no solamente las palabras sino también la música y coreografía” (p.44). Esto permite darnos una idea sobre como el poeta tenía un control sobre estos lenguajes en la creación de espectáculos novedosos, que formaban parte de grandes festividades a los que acudían multitudes para entretenerse.

Durante la Edad Media se produjo un enfoque hacia el culto religioso, el cristianismo comenzó su expansión por Europa, teniendo como consecuencia que las artes se vinculen con este nuevo sistema cultural que empezaba a tomar fuerza. El teatro en este periodo pasó a ser litúrgico¹², las representaciones se realizaban dentro de las iglesias, eran acompañadas por cantos gregorianos¹³ y se presentaban para conmemorar fechas religiosas. Por otra parte, se desarrolló un teatro profano que se caracterizaba por contar historias o anécdotas de la vida cotidiana en contraposición de los preceptos de la edad media, que tuvo una duración de diez siglos.

Aproximadamente entre los siglos XIV – XVI comienza la época del renacimiento, denominada así por ser un periodo en el cual resurgió el interés por la cultura greco-romana. La característica de esta etapa es que, a comparación de la edad media, el pensamiento de la sociedad pasó a ser antropocéntrico (el hombre como eje del mundo). Como consecuencia la ciencia y la tecnología tuvieron grandes avances, con los cuales el ser humano intentaba encontrar respuestas razonables a cues-

¹² Relacionado con celebraciones religiosas o con cultos públicos o privados.

¹³ Tipo de canto de la edad media utilizado comúnmente en la liturgia.

tiones existenciales. En cuanto al arte renacentista, el teatro se desarrolló mayoritariamente en España, Inglaterra y Francia; que posteriormente se convertirían en referentes para la actividad escénica, por sus innovaciones en la maquinaria teatral y la calidad de los textos.

Para el siglo XVIII aproximadamente, el arte sufre una fragmentación de la cual se crea el término bellas artes, mismo que es heredado de las artes liberales, así se conocían en la edad media a las actividades y profesiones ejercidas por personas libres. De esta forma la música, la poesía,

la danza, la pintura, la arquitectura y la escultura pasan a ser disciplinas que debían desarrollarse independientemente. A causa de esto, en la actualidad encuentran instituciones educativas, museos e incluso artistas, que se profesionalizan en una sola rama artística. Es así como varios teóricos teatrales han enfocado sus estudios y esfuerzos, para conseguir que el arte escénico pueda conjugar varios elementos artísticos, incluso se han creado espectáculos que lograron alcanzar de alguna manera este cometido.

1.5.2. Exponentes del teatro y su relación con la música

A INICIOS DEL SIGLO XX COMENZARON LOS TRABAJOS PARA VINCULAR EL ARTE DRAMÁTICO Y LA MÚSICA, DÁNDOLE A ESTA ÚLTIMA UNA IMPORTANCIA EQUIVALENTE A LA DEL TEXTO, VESTUARIO O ESCENOGRAFÍA, BRINDANDO APRETURA A NUEVAS PERSPECTIVAS PARA QUE EL ESPECTADOR PUEDA CONECTARSE CON EL ESPECTÁCULO.

Grandes personalidades del arte teatral recalcan la importancia del trabajo con la música, el sonido y la voz de los actores como elementos que aporten a la obra de teatro. A inicios del siglo XX comenzaron los trabajos para vincular el arte dramático y la música, dándole a esta última una importancia equivalente a la del texto, vestuario o escenografía, dando apretura a nuevas perspectivas para que el espectador pueda conectarse con el espectáculo.

Para la segunda década de siglo XX, Ramírez (s.f) menciona a Paul Claudel como el primer dramaturgo en cuestionarse sobre el lugar que la música debería tener en una obra de teatro. Claudel en la práctica quería encontrar el equilibrio entre la escena teatral y la música; obras como *Le soulier de satin* (s.f), *Le libre de Christophe Colom* (s.f), *Partage de midi* (s.f), dejan de lado la función ornamental de la música para trabajarla como un elemento autónomo con la capacidad de intervenir de forma precisa en la escena. Estas primeras reflexiones dieron un aporte importante al quehacer teatral de la época.

Konstantin Stanislavski, también se interesaría por la música dentro de sus montajes, por supuesto desde un visón naturalista, ya que él quería que sus escenas sean lo más parecidas a la vida real. Ramírez (s.f) menciona que el trabajo de Stanislavski con la obra *La Gaviota* (1896) de Anton

Chejov, habría sido el preámbulo para trabajar en la creación de atmósferas sonoras en las obras teatrales, tomando en cuenta las didascalias del texto (trinos de aves al amanecer, ruidos se pasos, choque de auto, entre otros). Las innovaciones del precursor del teatro naturalista traerían nuevas visiones sobre la relación teatro-música, esto provocaría ciertas discrepancias con otros hacedores teatrales incluso con el mismo Chejov que no compartía en su totalidad la visión naturalista.

Posteriormente Vsevolod Meyerhold (alumno de Stanislavski), en contraposición al naturalismo, basaba sus montajes teatrales en estructuras musicales. Realismo musical, así denominó a la dramaturgia basada en la música, que se conjugaba con los elementos de la escena (movimiento, voz, texto, etc.) para poder crear un impacto emocional. La importancia musical en los trabajos de dirección de Meyerhold se reflejaba en la estructura y ritmo de los mismos, incluso recomendaba que tanto el director como los actores tuvieran conocimientos musicales.

Para Bertolt Brecht, estaban claras cuales eran las funciones que la música debía cumplir dentro de su teatro épico, debido a que el objetivo de este tipo de teatro era crear un extrañamiento entro lo que se suscitaba en escena y el público, permitiendo que este último reaccione ante los acontecimientos de su realidad. Las canciones que eran interpretadas

por los actores en escena, se apoyaban con la iluminación o con carteles para que tomen un carácter importante dentro del espectáculo. Al igual que Meyerhold, Brecht logró vincular la música y el teatro trabajando conjuntamente con músicos en la composición de canciones para sus producciones, entre los cuales podemos mencionar a Curt Weill en *Ópera de dos centavos* (1928) y Paul Dessau en *Madre Coraje* (1949).

Por otro lado, el director e investigador teatral Eugenio Barba, ha incorporado a sus montajes escénicos danza y música, de esta forma ha buscado enfocarse en el componente fundamental de la música, el sonido. En su libro *Quemar la casa. Orígenes de un director* (2010), posee un apartado titulado Dramaturgia sonora, que hace referencia al trabajo vocal del actor y como este puede enriquecerse con los demás elementos de un espectáculo. Esto nace tras la emigración del *Odin Teatret* de Noruega a Dinamarca, donde se dejó de lado el texto y basaron sus

obras en la sonoridad de los actores (risas, silencios, gritos, etc.) para que el público extranjero pueda entenderlas. Barba (2010) expone que dentro de la comunicación oral existen particularidades sonoras (entonación, musicalidad y dinámica) que son parte del cuerpo humano, es por esto que la dramaturgia sonora incorpora estos elementos en el diseño de acciones para enriquecer aquello que el actor intenta transmitir al espectador.

Las posibilidades de trabajar la música como un elemento independiente e importante en una obra teatral, van más allá de un simple adorno para la misma. Como se ha evidenciado en la labor de estos referentes del teatro, ya sea desde el sonido o la música en su totalidad, manejan características y funciones que se involucran con las unidades básicas del teatro (tiempo, espacio y acción) ayudando a la comunicación y comprensión del producto teatral.

1.5.3. El Teatro Musical

El musical es un género teatral que incluye a la música y el baile como elementos fundamentales para el desarrollo de la trama de sus espectáculos, sin restarle importancia a la actuación y al texto, que son considerados parte importante del teatro tradicional, sino que produce un dialogo entre todos estos. Este tipo de espectáculo, adapta los elementos del teatro griego a la contemporaneidad de una forma particular, lo que le ha traído éxito y popularidad.

Los primeros pasos del teatro musical se producen en el siglo XIX, donde muchos países europeos se dedicaban a desarrollar géneros dramáticos-musicales, por ejemplo, España trabajaba la zarzuela y la comedia musical, Inglaterra el music hall y Francia la operette. Si bien el musical pudo haberse nutrido de todos estos géneros, su origen se asocia con el desprendimiento de una parte de la ópera.

Tras su consolidación en el viejo continente, llega a Estados Unidos a inicios del siglo XX, donde Broadway (en Nueva York) se conviviría en el circuito más famoso para la presentación de musicales y óperas. Alrededor de 1930, haría su aparición el cine musical, tras la adaptación de algunos musicales famosos a la gran pantalla, esto provocaría la expansión del género, pero también el nacimiento de la competencia entre los musicales de cine y teatro.

Para que una obra de teatro musical sea llevada a escena, debe apoyarse en aspectos formales y soportes creativos como cualquier obra teatral, a continuación, una pequeña descripción de cada uno:

Guion: Texto dramático conformado por los diálogos de los personajes, además puede incluir indicaciones técnicas.

Partitura: Documento que incluye la música y letras de las canciones que acompañan a la acción escénica.

Puesta en escena: Conjunto de aspectos formales necesarios para la ejecución de la obra.

Imagen 14 Película musical

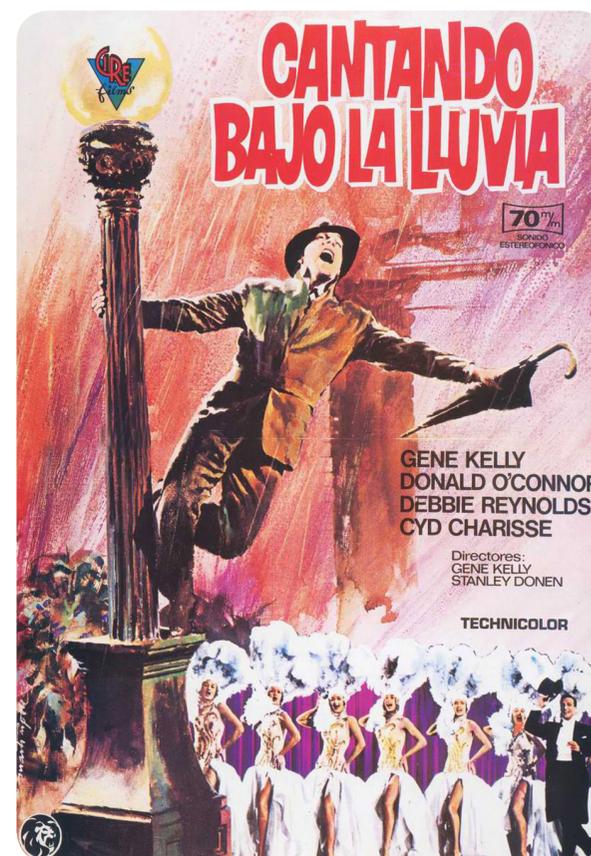




Imagen 15 Puesta en escena de teatro musical

El teatro musical a diferencia de otros géneros teatrales que apoyan sus espectáculos en otros elementos como la música, trabaja sus obras desde una perspectiva comercial. Estrada (2016) dice que el musical se presenta incorporando elementos que sean cercanos al espectador, por ejemplo, música o cantos populares que puedan ser reconocidos por el público en un determinado contexto, y para alcanzar su estilo característico, trabaja con artistas que, a más de poseer habilidades actorales, poseen un dominio en cuanto a baile y canto.

1.5.4. La Dramaturgia Musical

En occidente, se han indagado varias formas de relacionar la música y el teatro, pero establecer una interrelación entre estos elementos y sus creativos, fue lo que llevó a Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán a publicar su libro *Introducción a la dramaturgia musical* en el año 2009; esto tras sistematizar la información que había obtenido en su tesis doctoral, presentada un año antes en la Universidad de Murcia, donde analizó la música incidental de algunas obras de teatro español.

La dramaturgia musical pretende ser una herramienta de trabajo para analizar obras teatrales que posean intervenciones musicales, afirmando lo ya mencionado Carrillo (2008) dice: “El estudio de la dramaturgia

musical de una obra de teatro conlleva un análisis de los fragmentos del texto en los que se den indicaciones precisas o se sugiera de alguna forma la introducción de la música” (p.15). Para esto, es importante que se dé un trabajo conjunto entre el directo de escena y el compositor musical para lograr aquello que se desea transmitir al público con la escenificación. Además de ser un instrumento de análisis, la información del postulado de Carrillo detalla las funciones que cumple la música dentro del teatro, dando cabida a la posibilidad de crear música para espectáculos teatrales.

Una obra teatral posee unidades aristotélicas (acción, tiempo y espacio), que ayudan a la creación de espacios ficticiales en el mundo real, adicionando a esto los diversos elementos que se pueden emplear para una puesta en escena. De esta forma se crea un sistema de interrelaciones que le otorga al espectáculo teatral características que lo convierten en un acontecimiento único para el espectador, sacándolo de cotidianidad, pero a la vez dándole la oportunidad de relacionarse con algo de su vida. Es por esto que todos los componentes de un producto escénico deben trabajarse bajo un mismo concepto, si su objetivo es crear ambientes ficticios que envuelvan al público.

La música, al estar presente en el día a día de las personas, cuando es colocada en escena afecta al espectador por estar vinculándolo con la realidad. Por ejemplo “La participación de la música en las representaciones teatrales no es una participación pasiva, de mero adorno, sino que tiene siempre una función” (Carrillo, 2008, p.20). El arte musical se transforma en un elemento evocador en el teatro, permitiendo llegar al público de manera más clara con el mensaje que se intenta transmitir.

“La participación de la música en las representaciones teatrales no es una participación pasiva, de mero adorno, sino que tiene siempre una función” (Carrillo, 2008, p.20).

Funciones de la música en la obra teatral

La documentación de obras pertenecientes a géneros dramático-musicales, se realiza tanto del texto teatral como de la partitura musical, pero las obras de teatro muchas veces solo conservan el texto y la música pasa a ser un elemento exclusivo de la puesta en escena, que evidentemente cambiará en futuras versiones dependiendo el concepto que el director de escena quiera darle al producto escénico.

Teniendo en cuenta que el tratamiento que se le da a la música en las obras dramático-musicales no es igual al que se realiza en obras que están fuera de estos géneros, Mercedes Carrillo toma ciertos elementos de ese proceso dramático-musical que la llevaron a definir cinco funciones primordiales que la música cumple en el teatro. Basándose en la relación música-texto y música-acción, la incorporación del elemento musical a un producto escénico concluido o en construcción, no debe tener como objetivo ser un simple adorno sino enriquecerlo, dotarlo de sentido y sobre todo hacerlo funcional.

A continuación, se explicará brevemente las funciones que cumple la música en una obra de teatro, identificadas por Mercedes Carrillo tras la sistematización de la información obtenida en la elaboración de su tesis doctoral.

Subrayado de ideas

Sobre esta función, Carrillo (2008) dice que se basa en la relación música-acción, su objetivo es crear un telón de fondo que permita destacar partes del texto. La obra de teatro tiene momentos que son importantes para el desarrollo de la trama, es aquí donde el subrayado de ideas debe hacer su aparición, por lo que es fundamental crear una coherencia entre texto, música y puesta en escena, de modo tal que el público no se deje llevar por la música, sino que la relacione con aquello que está sucediendo en la escena.

Sugerencia de ideas

Carrillo (2008) se refiere a insertar elementos musicales conocidos por el público a la puesta en escena, hará que las acciones y los textos tengan un nuevo significado. Igual que en el punto anterior la interrelación entre música, texto y puesta en escena, crean el concepto de la obra por las características que aportan cada uno. La sugerencia de ideas puede clasificarse en tres estadios:

Significados hipotéticos

Se producen durante la expectación cuando la música ocasiona que el espectador cree diversas alternativas de lo que puede ocurrir a continuación.

Significados evidentes

Es cuando existe un antecedente sonoro que se concreta con el texto o acción consecuente, es decir, lo que le sigue al elemento sonoro es predecible por el espectador.

Significados determinados

Surge tras la relación con los significados hipotéticos y evidentes, generando una experiencia que se quedará en la memoria del espectador.

Avance argumental

Acerca de esta función, Carrillo (2008) hace referencia a la música incidental, puesto que acompaña al texto o a la acción de tal manera que brinda información al espectador, ya sea sobre el personaje o los acontecimientos. La música instrumental o con lírica, tiene un poder narrativo que otorga disposiciones temporales y sentimientos a las diversas situaciones que desarrollan la historia en escena.

Suspensión argumental o recreación

Carrillo (2008) dice que su función es la de dar un descanso al espectador para que pueda reflexionar sobre los acontecimientos de los cuales ha sido testigo. Un ejemplo claro de esto son los intermedios o entreactos, donde se suele usar música desligada del concepto de la obra; también pueden ser aprovechados como pausas técnicas para realizar cambios de escenografía y vestuario.

La música de suspensión argumental también puede ser de breve duración, como una especie de musicalización de distanciamiento para mantener la atención del público, crear expectativa sobre lo que verá en escena, retrasar la resolución de los conflictos o hacer que el espectador relacione la trama con situaciones de su vida cotidiana.

Ambientación

Finalmente, Carrillo (2008) señala que la música para esta función suele ser aquella que se utiliza en las introducciones o desenlaces de las obras de teatro, aunque también es característica de los interludios. Su objetivo es dar a conocer al espectador el ambiente ficcional de una obra, pero a más de la música, también se puede incluir sonidos que hagan más creíble el entorno de la representación escénica.

Para entender las diversas posibilidades de la música de ambientación, esta función se divide en tres tipos:

Ambientación objetiva

Se centra en la evocación de ambientes históricos, para que exista una identificación directa con las experiencias del espectador.

Ambientación subjetiva

Se pretende crear atmósferas oníricas.

Ambiente descriptivo

Se enfoca en transmitir características sonoras de ambientes reales.

1.6. Desarrollo metodológico

PARA COMPLEMENTAR LA INDAGACIÓN ARTÍSTICA REALIZADA EN ESTA INVESTIGACIÓN, SE REALIZARON ENTREVISTAS A ARTISTAS QUE ESTUVIERAN DE ALGUNA MANERA VINCULADOS CON EL PASILLO ECUATORIANO, DE MANERA QUE SE PUDIERA CORROBORAR O ENRIQUECER LA INFORMACIÓN OBTENIDA EN LA INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA A TRAVÉS DE LAS PERSPECTIVAS DE LOS ENTREVISTADOS CON RESPECTO A ESTE GÉNERO MUSICAL.

1.6.1. Entrevistas

El tipo de entrevista usada fue semiestructurada, ya que el formato contó con nueve preguntas que permitieron un diálogo más personal con los implicados y se profundizó en los cuestionamientos que eran de su interés. Las entrevistas se realizaron durante el mes de marzo del año 2018 a Jannet Alvarado, Roberto Moscoso y Miguel Sevilla, a éste último se lo entrevistó vía mail, mientras que con los demás se llevó a cabo una comunicación personal.

Cuando se invitó a que los entrevistados definan al pasillo ecuatoriano, se dio una concordancia entre las respuestas de Alvarado y Sevilla, definiéndolo como un género musical y dancístico de larga vigencia, a más de esto hablaron sobre la repercusión social que tuvo este género en los ecuatorianos, hasta vincularse directamente con su identidad. Por otro lado, Moscoso (2018) dice: “Es una forma de apropiación y al mismo tiempo de negación de nuestra cultura”, haciendo referencia a las primeras etapas del pasillo, donde se lo identificaba como elemento de distinción entre indígenas y las personas pertenecientes a las élites, pero que años más tarde se convertiría en la expresión artística predilecta del pueblo mestizo.

Los cuestionamientos sobre las evocaciones que produce el pasillo ecuatoriano en cada uno de los entrevistados, hicieron que Moscoso (2018) recalque: “El conflicto de identidad impuesto por el estado nación”. Mientras que para Sevilla (2018) el pasillo lo lleva a recordar cómo él veía al centro de Quito en su infancia, además de las primeras guitarreadas donde había sido partícipe. Por su parte, Jannet Alvarado (2018) aclara: “hay que entender que la música no evoca nada, uno evoca, hace suyo y hace analogías con momentos y comportamientos” esto hace énfasis en que la

música no puede significar lo mismo para todas las personas, pero que puede tener un significado colectivo si ha tenido una repercusión histórica o un tópico con el cual puedan identificarse varias personas; respondiendo a la pregunta, Alvarado (2018) dice: “el pasillo me evoca momentos de la historia del país, la subalternidad del género femenino, el clasismo social de los años 20, y esa desesperación del pasillo rocolero”. Con esto señala que el pasillo tiene la capacidad de contar la historia del Ecuador del siglo XX.

Indagando sobre las motivaciones que tienen los artistas para interpretar o crear pasillos, cada uno se vincula con sus experiencias personales. Alvarado al ser compositora, ve al pasillo como “Un centro de estudio muy importante que va mucho más allá de considerarlo algo diminuto” (Alvarado, 2018). Compartiendo su análisis sobre los cambios que han sufrido las canciones del género a lo largo de la historia, destaca el papel que se le ha dado a la mujer dentro de la composición de esta música. Un enfoque más musical vino por parte de Sevilla, quien no quiso inmiscuirse con la parte literaria del pasillo porque “es más interesante hablar sobre las capas sonoras que se generan en la interpretación de las canciones con pocos instrumentos y el diálogo que se produce entre la voz y el requinto” (Sevilla, 2018). Esto refiriéndose al pasillo interpretado en el formato musical influenciado por los boleros. A su vez, Moscoso (2018) explicó brevemente que su motivación para interpretar pasillos, fue porque vio en esta actividad una oportunidad de convivencia social.

La relación que posee el pasillo con la identidad ecuatoriana, es un tópico muy extenso e interesante de analizar, pero es curioso como las opiniones de los entrevistados es bastante similar, al señalar a este género como solo una parte con la cual los ecuatorianos pueden identificarse.

Sevilla (2018) dice: “En mi caso, me siento igualmente identificado con la música esmeraldeña que también es parte de nuestra identidad y que quizás no recibe la misma cantidad de atención”. Así mismo Moscoso (2018) señala: “Hay otras formas de identificación como las coplas o la marimba” y comenta que el pasillo debe su reputación al apoyo mediático. Contrastando un poco, Alvarado (2018) plantea: “Actualmente los jóvenes escuchan cualquier género ecuatoriano y lo llaman pasillo”. Demostrando que hoy en día, no existe una educación con respecto a la formación de una identidad sonora para las nuevas generaciones.

Al preguntar sobre los referentes artísticos de cada uno de los entrevistados, se mencionaron nombres que dejaron huella en la música nacional. Miguel Sevilla se ha vinculado con el cine y el teatro a través del pasillo y señala puntualmente a Julio Jaramillo, Los Brillantes y Carlota Jaramillo como artistas importantes para él (Sevilla, 2018). Por su lado, Moscoso (2018) hace una división histórica sobre sus referentes, de la primera mitad del siglo XX, expresa un gusto por Bolívar “el pollo” Ortiz, señalándolo como el *underground* de la época, y de la segunda mitad se siente identificado con el pasillo rocolero, nombrando así a intérpretes como: Roberto Zumba, Roberto Calero, Segundo Rosero y Juan Álava. En cambio, Alvarado (2018) dice que siente admiración por grandes compositores, como Rafael Sojos y Francisco Paredes Herrera, además nos comenta que su formación académica la ha llevado a incluir en su ópera *Ipiak y Sua (s.f)*, un pasillo, esto con el fin de “provocar una performatividad en los artistas y los oyentes” (Alvarado, 2018). De esta manera, presenta con un ejemplo propio los nuevos caminos que podría tomar el pasillo para relacionarse con la gente joven.

Para concluir, los entrevistados coinciden en que el pasillo actualmente sigue vigente de una u otra manera. Sevilla (2018) aclara: “Hoy hay varias bandas y proyectos que han retomado al pasillo”. A esto se suma Moscoso (2018) señalando: “Aún se escuchan pasillos en las casas, reuniones sociales y la producción no ha muerto ... la extinción del pasillo es una artimaña mediática para poder comercializar los productos actuales”. Todos los entrevistados ven con buenos ojos que el género sufra cambios y adaptaciones, porque esto ayuda a que no se extinga, “Si dejas a un género quieto por suficiente tiempo, probablemente muera” (Sevilla, 2018).

La información presentada anteriormente, pone en evidencia ciertos aspectos que no se plantean en los textos sobre pasillo ecuatoriano, su recorrido histórico está lleno de cambios y conflictos socioculturales que perduran hasta nuestros días. Si bien la popularidad de este género musical

se debe al esfuerzo de las elites en las primeras décadas del siglo XX, pero el posterior reconocimiento de esta música por gran parte de los ecuatorianos es innegable. Es por esto que se debería buscar nuevos canales de comunicación generacional para que esta parte de la música ecuatoriana se mantenga viva.

1.6.2. Libro de artista

Para la construcción de una obra de teatro, es necesario contar con un registro de información, ideas y opiniones que se presenten durante el proceso investigativo que ayuden a la concreción del producto escénico. Es así como se construyó el libro de artista para la obra *El último anhelo*, en el cual se llevó una documentación escrita de las sesiones de trabajo, ideas para el montaje escénico e información de la investigación bibliográfica que fue relevante para la creación de la base teórica de la obra.

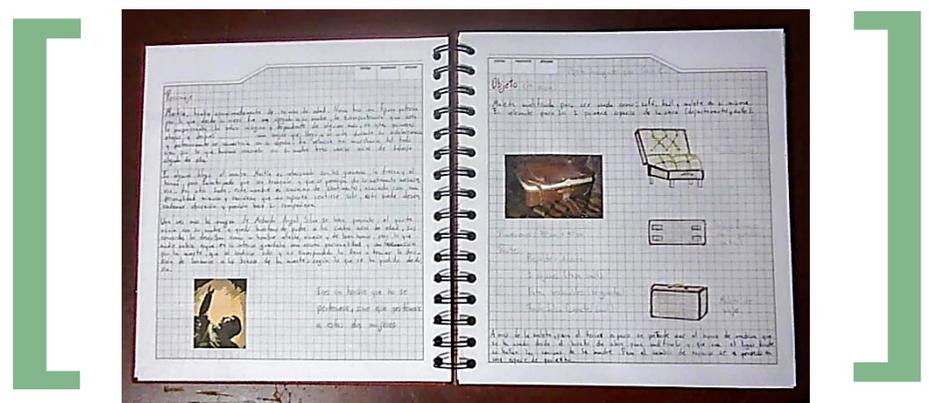


Imagen 16 Libro de artista

1.7. Reflexión Estética

LA ESTÉTICA PROPUESTA POR JAUSS, SE APOYA EN LA HERMENÉUTICA PARA BRINDAR OTRO ENFOQUE A LAS ARTES Y LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA, CENTRÁNDOSE EN LA COMUNICACIÓN Y LA RECEPCIÓN COMO BASE DE TODA EXPRESIÓN ARTÍSTICA.

1.7.1. Estética de la Recepción

La estética de la recepción o postulado de la Escuela de Constanza, fue propuesta por el profesor de lenguas románticas y teoría de la literatura Hans Robert Jauss (1921-1997), considerado uno de los mejores filósofos del siglo XX. La estética propuesta por Jauss, se apoya en la hermenéutica¹⁴ para brindar otro enfoque a las artes y la literatura contemporánea, centrándose en la comunicación y la recepción como base de toda expresión artística.

Esta propuesta estética tuvo modificaciones desde 1966 y se la presentó en el noveno congreso de la Asociación Internacional de la Literatura llevado a cabo en Innsbruck en el año 1979. La Estética de la Recepción, se centra en el acto de comunicación, en el cómo se recepta una obra. Jauss describe a esta estética como un proceso (círculo comunicativo) conformado por tres actores: autor, obra y público.

El receptor es el elemento fundamental de este postulado, puesto que es este quien recibe la obra y reaccionará ante la misma de diversas maneras. En el arte teatral sucede algo parecido, la presencia del espectador (receptor) es fundamental, ya que sin este el acontecimiento teatral no se puede consolidar. Teatro etimológicamente significa lugar para ver, que cumple con el *Theaomai*¹⁵, al ser un medio de contemplación, mismo que da paso a la creación de un espacio-tiempo único, donde el público puede identificar su realidad pero de una forma extra cotidiana.

Según la estética de la recepción, una obra está en constante cambio de sentido, esto a causa del Horizonte de expectativa (obra), mismo que es el instrumento que transmite el mensaje que plantea el autor y el Horizonte de experiencia (receptor), que recibe un mensaje para su posterior

interpretación. La recepción y la interpretación son conceptos que van de la mano, pues no se puede interpretar sin antes haber recibido un mensaje. Dentro del proceso de creación teatral, se debe tomar en cuenta este intercambio entre los miembros del círculo comunicativo, para poder concretar el acto de comunicación.

La asociación de esta estética con la hermenéutica, le permite argumentar que la interpretación no es algo absoluto y que, para aplicar esto a un producto artístico, hay que entender que el mismo está atravesada por un contexto. De esta forma el mensaje que envía el autor por medio de la obra, no será interpretado de igual manera por todas las personas.

¹⁴ Técnica que ayuda a la interpretación de textos sagrados, filosóficos y artísticos. En filosofía la hermenéutica se vuelve una técnica de interpretación de hechos.

¹⁵ Proviene del griego que significa contemplar o ser espectador.

1.7.2. Indagación de estéticas

teatrales

A continuación, se realizará el análisis del enfoque estético en el cual se basará el montaje de la obra de teatro *El último anhelo*, el mismo involucra al Teatro del gesto y ciertos elementos de puesta en escena del Teatro posdramático desde la perspectiva de Robert Wilson.

1.7.2.1. Teatro del gesto.

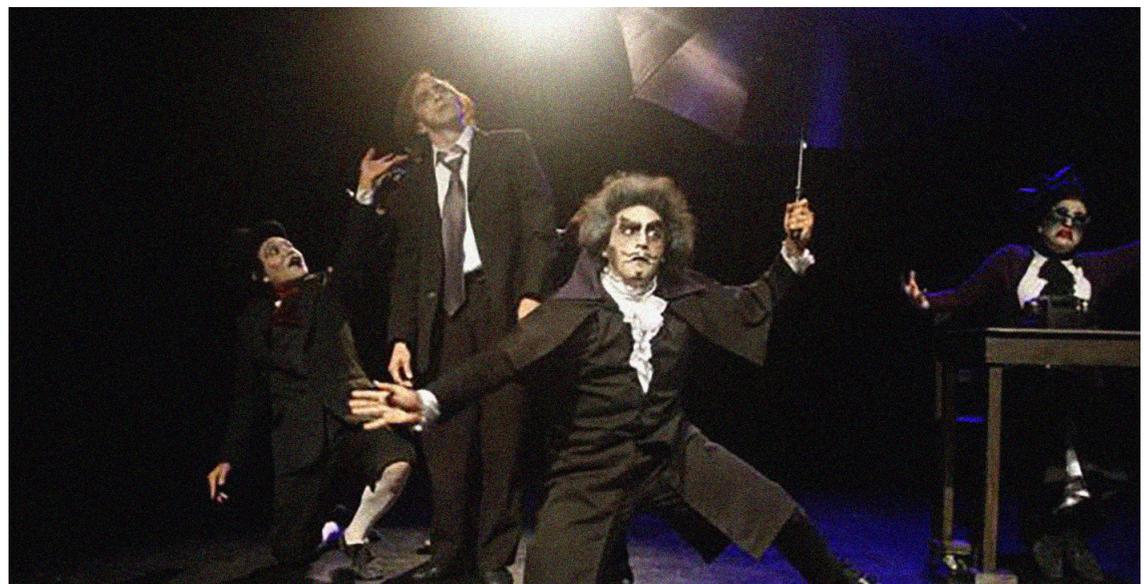
Muchas de las teorías o líneas que cambiaron la visión del teatro en el siglo XX, destronaron al texto como punto de partida de la labor escénica y se comenzaron a indagar otras herramientas para la creación y puesta en escena de obras teatrales; muchas de estas siempre presentes, pero invisibilizadas por la palabra. Es por esto que el cuerpo del actor comienza a tener protagonismo y comienza a ser desarrollado, esto gracias a la visión de algunos directores de teatro que vieron en este un potencial que iba más allá de ser solo la evidencia del trabajo que existía fuera de escena.

El teatro del gesto forma parte de esa revolución teatral que planteó nuevos horizontes para el arte escénico contemporáneo, logrando entrelazar el arte de la representación con el trabajo corporal. Schinca (2000) lo define como: “aquel en el que la práctica escénica tiene como soporte esencial al cuerpo, con su lenguaje específico” (p.1). La herramienta de trabajo del actor por excelencia es su cuerpo, el desarrollo de sus capacidades hace que se convierta en el elemento clave de los productos escénicos de este tipo de teatro, es así como han nacido subdivisiones del mismo, por ejemplo, teatro físico, teatro danza, máscara, teatro de objetos, mimo corporal, entre otros.

Esta forma de hacer teatro, ha hecho que texto (la palabra) le dé el relevo al cuerpo para que este sea el elemento comunicativo y narrativo de aquello que pasa en escena, expresándolo de forma metafórica para dar paso a que el espectador puede evocar distintos significados de aquello que está presenciando. El actor del teatro del gesto debe desarrollar un lenguaje corporal mediante el dominio y desarrollo de sus capacidades físicas, además de conocer el contexto del espectador para que pueda establecer un diálogo con este último, mediante códigos que pueda reconocer.

La obra *El último anhelo*, incluye pasillos instrumentales en gran parte de su musicalización, por ende, el texto no se involucra en la narración de la historia, dejando al gesto a cargo de la comunicación entre la escena y el espectador. Peña (2015) afirma: “El movimiento surge entonces como una prolongación del pensamiento (...)” (p.37). Esto resalta la idea de que el actor debe tener en cuenta todo lo que lo rodea al momento de realizar su trabajo creativo, en este caso, la investigación bibliográfica permitió conocer al pasillo ecuatoriano de tal manera que se inmiscuyó en la dramaturgia y formó parte del entramado de acciones del producto escénico.

Imagen 17 Actores de mimo corporal dramático



1.7.2.2. Teatro Posdramático de Robert

Wilson

El término Posdramático aparece tras hacer una analogía entre las actividades artísticas que se realizaban en los años 70, en las cuales se comenzaban a gestar innovadores procesos comunicativo que vinculaban varias disciplinas artísticas. Al igual que el teatro del gesto, el teatro posdramático se incluye dentro de la revolución teatral del siglo XX, donde la acción escénica suplantó a la importancia que se le daba a la palabra en el teatro clásico.

Esta nueva forma de generar obras posee varias características que lo hacen único, siendo unos de los más sobresalientes la pérdida de relevancia de la palabra; esto provocó que sean pequeños textos (creados incluso desde la intertextualidad), los que guíen a la acción escénica, dando como resultado nuevas formas de narrativa y de evolución de personajes. La ruptura de la estructura aristotélica en el desarrollo de la trama de las obras, hizo que se dé importancia a los conflictos que sostienen a las mismas, por lo que no se ve la necesidad de resolverlos en escena, sino ahondar mucho más en ellos.

Por otro lado, el espacio de representación se convierte en un lugar para mostrar la intimidad de los personajes, permitiendo evidenciar su vulnerabilidad a través de la interacción con los objetos que forman parte de la escena. Esto último, se da gracias a que las artes plásticas son parte importante en el montaje de las obras pertenecientes a este tipo de teatro.

Uno de los hacedores más importantes de este nuevo teatro es Robert Wilson, un artista multifacético que se destaca como director escénico, dramaturgo, escenógrafo, pintor, escultor y arquitecto. Nació el 4 de octubre de 1941 en Texas, pero no es hasta su traslado a Nueva York donde inicia su relación con el arte. En esta ciudad tiene contacto con obras de Marce Cunningham¹⁷, Martha Graham¹⁸ y John Cage¹⁹, estos artistas se convertirían en referentes para su labor artística, misma que se enfoca en nuevas formas de emplear el texto y el sonido dentro de las obras escénicas.

Su proyecto *Deafman Glance (1970)*, es una ópera muda que se basó únicamente en la interpretación de imágenes para la creación de escenas fantásticas; esta obra está inspirada por un acontecimiento de la vida del director, la adopción de un niño sordomudo. El desarrollo e innovación del trabajo de Wilson, lo llevó a forjar un estilo propio que hacen inconfundibles

¹⁷ Bailarín y coreógrafo estadounidense.

¹⁸ Bailarina y coreógrafa estadounidense de danza moderna.

¹⁹ Compositor, instrumentista y teórico musical estadounidense.

Imagen 18 Puesta en escena de Robert Wilson



sus puestas en escena.

A continuación, algunas características de este estilo que sirvieron de referencia para la obra *El último anhelo*.

- Transformación del espacio de representación en un espacio de imágenes temporales.
- Importancia del uso de la música para la creación de imágenes potentes; es decir, la suma de música y acción dan como resultado una imagen.
- Se pretende manejar una universalidad del contenido de la obra, por medio de códigos con esta particularidad.
- Predominio de una comunicación no verbal.
- Manejo de los elementos en escena basados en la relación tiempo-espacio e imagen-somido.

1.7.3. Argumento estético

1.7.3.1 Soportes creativos

Guión teatral:

Es donde se plasma la idea de aquello se quiere transmitir al público, además es la herramienta base para el trabajo creativo y la interrelación de todos los elementos de la obra.

Para esta obra, se inició con la creación de un borrador que contaba la historia de un hombre que emprendía un viaje para reencontrarse con su madre, pero al cumplir con su objetivo se da cuenta que su progenitora había fallecido durante su ausencia. Este borrador se lo trabajó en base a un esquema narrativo de nueve momentos que ayudaron a plantear un norte para el guion final.

La técnica de improvisación ayudó a definir las acciones que conectarían cada uno de los momentos del esquema narrativo. La obra al ser gestual, no se apoya en la palabra para contar la historia, por ende, la

dramaturgia no es un texto sino una dramaturgia de acciones, misma que está dividida en tres grandes momentos o actos que siguen un modelo de estructura aristotélica (acción inicial, acciones secundarias, clímax y desenlace).

Sinopsis: Martín, agobiado por sus desdichas decide dejar su casa para intentar forjar una vida solo. En un corto transitar se da cuenta de que la soledad no es su compañera ideal, conduciéndolo a buscar a una persona de su pasado, concluyendo con un anhelado pero desafortunado reencuentro.

Dirección teatral.

Tiene como objetivo llevar a escena la obra teatral de una forma en la que el espectador pueda comprender la historia.

El cuerpo en respuesta al texto y la música: Desde las primeras etapas del proceso creativo, se planteó un método de trabajo donde el pasillo canción y la poesía modernista de Medardo Ángel Silva fueron el punto de partida para la creación de secuencias de movimientos e improvisaciones, por contener imágenes que ayudaron a consolidar el entramado de acciones para la obra *El último anhelo*.

Con respecto al trabajo de improvisación, se remite a Lecoq (2014) quien dice que la improvisación viene primero con la recreación de situaciones de la forma más fiel a la realidad (en este caso las canciones y los poemas) y que a partir de esto se pasa a la actuación, que se produce cuando el actor está consciente de que el espectador debe recibir la recreación de la realidad, pero con un valor agregado.

Actuación.

Está a cargo del actor, mismo que hace tangible la historia en las tablas para que el espectador la reciba.

Expresión sonora: Se basa en la dramaturgia sonora de Eugenio Barba, donde la voz del actor forma parte importante de su trabajo convirtiéndola en “una prolongación del cuerpo” (Barba, 2010, p.85). Dentro del proceso de montaje, el actor tenía la necesidad de que los movimientos estuvieran acompañados por sonidos, por lo que se vio la oportunidad de explotar este menester del actor para que aporte a la escena.

Dentro de la comunicación oral, las variantes sonoras y las reacciones corporales son los componentes más importantes, Barba (2010) habla que usa las particularidades sonoras (refiriéndose a la entonaciones, musicalidad y dinámica) realizando un diseño de acciones y peripecias vocales que afecten en el espectador, como pueden ser: exclamaciones, murmullos, gemidos, risas, silencios, entre otros.

Expresión corporal: Responde a una comunicación no verbal, haciendo que el actor desarrolle habilidades corporales que sustituyan a la palabra, para convertirse en sostén de la obra de teatro. Lecoq (2014) señala que la actuación aparece cuando el actor es consciente de que tiene que dar un ritmo, una melodía, un tiempo, un espacio, una forma al espectador, pero sin alejarse de la realidad.

1.7.3.2. Aspectos formales.

Espacio escénico.

Esta obra está diseñada para espacios convencionales, por lo que requiere de una sala pequeña adecuada para la presentación de espectáculos teatrales, para que los demás aspectos formales puedan cumplir su objetivo.

Vestuario teatral.

El personaje posee dos atuendos, el primero está relacionado con espacios más íntimo y familiar para el personaje, por lo que usa prendas ligeras y cómodas; el segundo atuendo se relaciona con la elegancia que pretende tener el protagonista en exteriores, una indumentaria elegante que le sirven como una máscara social para obtener oportunidades en el mundo.

Cabe recalcar que los atuendos están basados en el siglo XX, puesto que intentan parecerse a la vestimenta de la época. Su función es otorgarle al personaje un cambio superficial para que al actor pueda ejecutar sus acciones de manera eficaz.

Escenografía/atrezzo.

Los objetos que acompañan al personaje en escena, funcionan como escenografía y atrezzo, esto se debe a que han sido construidos pensando en que sufran una transformación, es decir, que inicialmente se limiten a ser parte de la ambientación del espacio y que posteriormente aporten en las acciones del personaje y en la trama de la obra.

Estos objetos al ser multifuncionales, permiten un ahorro del espacio escénico, son atractivos visualmente durante su transformación, su tamaño los hace adaptables a cualquier espacio escénico y son de fácil transporte.

Iluminación teatral.

Este elemento juega un papel muy importante en cuanto a la narrativa de la obra y su ambientación.

Aporte narrativo: Interviene en el cambio de espacios por el cual el personaje transita. Se involucra en la ambientación escénica y brinda énfasis a las acciones y emociones del personaje.

Equilibrio espacial: Se usa la iluminación como herramienta para equilibrar el espacio escénico, haciendo alusión a los otros personajes de la historia.

Efectos sonoros.

El pasillo al ser un género musical y una expresión artística que posee una gran carga histórica, es fácilmente reconocido por la mayoría de ecuatorianos; por lo que se decidió musicalizar la obra *El último anhelo* con canciones de este género musical, que aporten en la creación imágenes potentes que puedan ser reconocidas por el espectador, provocando que reaccione inmediatamente tras llamar su atención.

Mediante esta obra, se pretende poner en valor el pasillo ecuatoriano por medio de otra rama artística. Para esto, se indagó sobre las funciones que cumple la música dentro del teatro.

Dramaturgia musical: Permitió la incorporación de música a la obra de teatro, mediante el análisis de la dramaturgia de acciones. Las canciones que se usan son pasillos instrumentales, mismos que se seleccionaron durante el proceso de montaje, tras responder a las funciones que establece la dramaturgia musical.

1.7.3.3. Niveles emocionales.

Esta obra de teatro, se enfoca en las relaciones humanas primarias (familia y pareja), apelando a valorar a aquellas personas que son importantes en nuestra vida y que aún están con nosotros. En este aspecto la obra, está atravesada por la ausencia, el amor, la soledad y la superación personal.

Por otro lado, se pretende que el espectador vincule la música y los acontecimientos de la obra con su vida personal; puesto que la trama no relata hechos extraordinarios, sino acontecimientos muy cercanos a la condición humana, que son acompañados por el pasillo ecuatoriano para crear una atmósfera ficcional que invita a recordar.



Capítulo 2

Creación artística



2. Creación artística

EN EL PRESENTE CAPITULO SE REALIZARÁ UN REPASO DEL PROCESO DE CREACIÓN DE LA OBRA EL ÚLTIMO ANHELO, MISMA QUE REFLEJA LOS RESULTADOS OBTENIDOS TRAS UN PROCESO DE INDAGACIÓN ARTÍSTICA QUE RESPONDIÓ A LA PREGUNTA ¿CÓMO TRABAJAR EL PASILLO ECUATORIANO COMO HERRAMIENTA DE CREACIÓN EN EL ARTE TEATRAL? DANDO COMO RESULTADO UNA OBRA TRAGICÓMICA DE TEATRO GESTUAL DESARROLLADA EN TRES ACTOS.

2.1. Origen

Jesucristo Superstar, es una ópera rock de los años 70 creada por Andrew Lloyd y Tim Rice. Esta obra vio la luz como un álbum conceptual para luego convertirse en un musical estrenado en Broadway en 1971. El éxito de esta obra hizo que sea versionada en el cine, otorgándole popularidad hasta la actualidad.

En el año 2017 bajo la dirección de William Vergara y Priscila Urgilés, se llevó a escena una nueva versión de *Jesucristo Superstar* en la ciudad de Cuenca. La labor publicitaria que realizó el proyecto creó gran expectativa, además se mantenía un gusto por el musical, debido a que años atrás, se tuvo la oportunidad de participar en una versión de este musical que formaba parte de un proyecto cultural de secundaria.

El trabajo de Vergara y Urgilés, desde una apreciación personal, mantuvo discrepancias entre

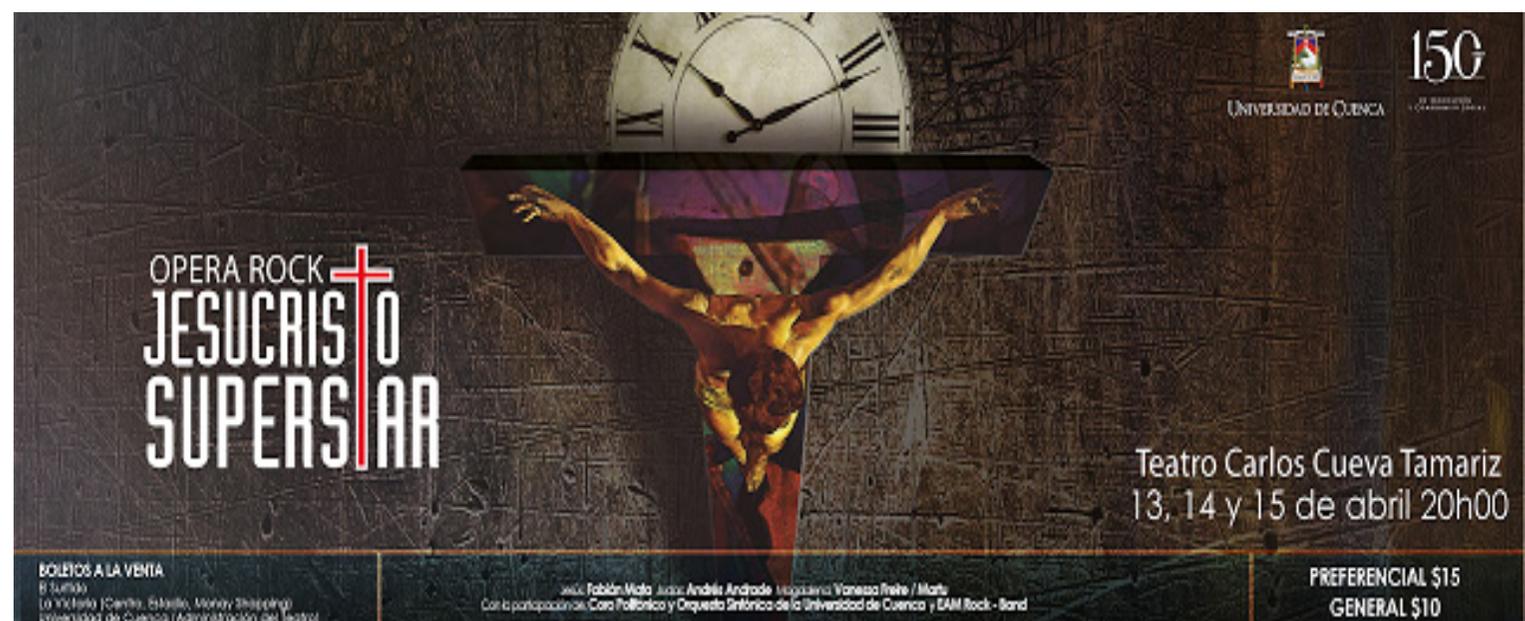


Imagen 19 Publicidad Jesucristo Superstar 2017

los elementos que conformaron el espectáculo, puesto que los aspectos formales de esta versión, intentaron transmitir una estética urbana-moderna, que no concordaba con la idea original de Lloyd y Rice; mientras que la parte musical, al ser interpretada por la Orquesta Sinfónica y el Coro polifónico de la Universidad de Cuenca, además de contar con cantantes reconocidos de la ciudad, opacaron a la puesta en escena, a pesar de que las canciones fueron interpretadas en su versión en español, mantuvieron la esencia del musical.

Tras presenciar esta adaptación de *Jesucristo Superstar*, la sen-

sación de desigualdad entre teatro y música dentro del producto escénico, dio paso a que se gestara la idea de crear una obra donde la música fuera parte importante, pero sin que opaque a la puesta en escena, de tal manera que se cree una interrelación entre los elementos que la constituirían.

2.2. Preámbulo de creación

La idea de crear una obra que trabaje todos sus componentes por igual, coincidió con la etapa previa al proceso de titulación en la Escuela de arte teatral, por lo que se vio la oportunidad de poder consolidar la idea que se tenía en mente. Sin tener un norte claro, se trabajó con distintas alternativas que se presentaron y se puso en marcha este proyecto.

Se estableció como premisa que la música sea la piedra angular de este trabajo, empezando por enfocarse en un género musical para comenzar la investigación artística. La primera opción en presentarse fue el pop rock, pero no se ajustaba a los objetivos previstos para el proyecto, puesto que se buscaba trabajar con música ecuatoriana.

Gracias a varios trabajos dentro de la academia y una investigación bibliográfica, se definieron las piezas que conformarían este proyecto. Las actividades realizadas en las asignaturas de dirección y dramaturgia, permitieron tras varios intentos, crear el borrador de una obra de teatro y, por otro lado, el libro *Dramaturgia musical* (2009) de Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán, ayudó a entender el diálogo que puede existir entre música y teatro.

El pasillo ecuatoriano llegó al final de la etapa previa a este proyecto, mientras se desarrollaba una sesión en la asignatura de dirección, un ejercicio pedía que se combinaran canciones y acciones, entonces *Rosario de besos* (1930) y *Pasional* (s.f), hicieron su aparición. Las temáticas recurrentes del pasillo poseían una gran similitud con la trama del borrador de obra que se había construido, por lo que se decidió escoger a este género para que sea la base de la investigación artística.



Imagen 20 Propuesta escénica

2.3. Estableciendo un método de trabajo

2.3.1. Complicaciones.

Al poseer un borrador de la historia que se pretendía llevar a escena, solo quedaba por añadirle momentos para concretar la dramaturgia del producto escénico, pero al no conocer en gran medida al pasillo ecuatoriano no se pudo establecer la interrelación entre música y puesta en escena durante las primeras sesiones de trabajo.

En base a lo conseguido en la etapa previa a este proyecto, se inició una fase de bocetaje para los aspectos formales. La primera idea escenográfica, consistía en construir una estructura de aluminio que limitara el espacio escénico y que de la misma se desprendieran ganchos para colocar los objetos con los que interactuaría el personaje. En cuanto al vestuario, se mantuvo la propuesta creada para el borrador de obra, que consistía básicamente en un saco y un pañuelo.

Al no existir un avance significativo en el montaje, debido a que no se tenía claro cómo desarrollar la dramaturgia con los elementos del pasillo ecuatoriano, se decidió investigar y analizar a este género musical para poder establecer un soporte teórico para la obra de teatro.

La información requerida, se obtuvo tras realizar una investigación bibliográfica que permitió conocer la historia y evolución del pasillo durante el siglo XX en el Ecuador. A más de esto, se llevaron a cabo entrevistas que proporcionaron puntos de vista distintos a los que se presentaban en los libros; esto ayudó a la creación del soporte teórico que se requería para la dramaturgia y para la definición de aspectos formales.



Imagen 22 Sesión de trabajo



Imagen 21 Propuesta escenográfica

2.3.2. Prueba – error

El tiempo se convirtió en el peor enemigo, ya que, al estar dentro de un proceso académico, los avances del trabajo deben ser presentados en periodos determinados para que sean evaluados por los tutores, mismos que se encargan de verificar si se están o no cumpliendo con los objetivos del proyecto.

Una vez establecido el soporte teórico, el pasillo ecuatoriano comenzó a tener demasiada importancia, se quería encontrar la manera de insertar su evolución (desde ser un baile hasta convertirse en canción) en el producto escénico que se pretendía consolidar. Para cumplir con los periodos de evaluación, se trabajó en el primer acto de la obra, teniendo como resultado una saturación del género musical, llevando prácticamente a escena.

El camino se había desdibujado para los responsables del montaje teatral, las críticas y recomendaciones de los tutores hicieron que el proyecto tomará un pequeño descanso. Se retomó el trabajo desde un re análisis del borrador de la obra y se replanteó la forma de llevar la historia a escena.

2.4. Proceso creativo

2.4.1. Entrenamiento

Una vez establecidas metas claras y siendo conscientes de los errores previos, se establecieron jornadas de trabajo de 2 horas diarias. Durante el primer mes, las sesiones se enfocaron en acondicionamiento físico y en el desarrollo de habilidades corporales, pues el estilo con el cual se iba a armar la obra era el teatro del gesto. Dentro de esta etapa de manejo de la siguiente rutina:

Ejercicios de calentamiento de articulaciones: Destinados a lubricar las articulaciones para evitar lesiones, además de disponer al cuerpo para trabajar.

Ejercicios de estiramiento: Contribuyeron al desarrollo de flexibilidad para aumentar el rango de movimiento y posibilidades corporales del actor.

Ejercicios de fuerza y resistencia: Fueron necesarios para que el intérprete se adapte a las jornadas de trabajo.

Ejercicios de mimo: Permitted al actor ampliar sus capacidades corporales mediante su experimentación.

Todos los ejercicios de entrenamiento estuvieron a cargo de la directora Gabriela Yunga, a excepción de los de mimo, pues estos fueron propuestos desde el actor quien tenía motivación por desarrollar ciertas destrezas de las cuales se tomó la caminata de mimo para incorporarla en escena. Cabe mencionar también que esta etapa fue acompañada por pasillos, algunos de estos se incorporaron en el proceso de montaje.

El tiempo de los entrenamientos, se fue reduciendo paulatinamente a medida que se iba avanzando con obra, estableciendo de esta manera 30 minutos para calentamiento y resistencia durante las etapas finales del montaje.



imagen 23 entrenamiento

▼ *imagen 24 Improvisación*

2.4.1. Del texto a la dramaturgia de acciones.

El trabajo dramático en primera instancia se manejó con tres borradores de un posible guion teatral, pero al apostar por teatro gestual para llevar la propuesta a escena, el texto fue sustituido por una dramaturgia de acciones, manteniendo la idea original de la historia. Esto produjo que se buscara un método de trabajo que diera protagonismo a la acción antes que al texto.

Para el desarrollo dramático, se utilizó un esquema narrativo de nueve premisas que se convirtieron en los hitos a los que el personaje debía llegar. Se necesitaba crear momentos que unirían las partes del esquema ya mencionado, por lo que se recurrió a trabajar secuencias de movimientos e improvisaciones para obtener material creativo para satisfacer este requerimiento.

En el trabajo de secuencias e improvisaciones, se tomó como referencia al teatro posdramático, este se basa de textos pequeños que guían la acción escénica, por lo que se usaron letras de canciones y fragmentos de poemas de Medardo Ángel Silva, debido a que lograban evocar imágenes claras al actor para que las ejecutara. Es por esto, que se recurrió a la metodología de Lecoq (2014) que consiste en extraer los verbos de los textos, ya que estos al ser portadores de acción, incitan al movimiento.

2.4.2. Emociones.

Debido a la inactividad del actor durante un año, su trabajo actoral no permitía que la obra goce de dinámicas ni momentos que llamen la atención, por lo que se creó el esqueleto completo de la obra y se empezó a trabajar con Hilda Valdez quien se hizo cargo de la dirección actoral. La incorporación de esta persona al grupo de trabajo, proporciono una nueva dinámica laboral.

Para el trabajo actoral, se añadieron al entrenamiento ejercicios que desbloquearon y dieron control al actor sobre sus emociones, esto ayudaría a la construcción de un método de trabajo durante los pases técnicos de la obra, donde la directora actoral daba ciertas indicaciones al actor, logrando así dotar al producto escénico de aquello que carecía.



Imagen 25 Trabajo de emociones

Una vez obtenido el material necesario se empezó a definir los momentos que conectarían los hitos planteados en el esquema narrativo, teniendo como resultado el guion de la obra teatral, que cumplió con el objetivo de ser construido en base a la acción. Las imágenes creadas por medio de la dramaturgia de acciones hicieron que la obra sea clasificada como una tragicomedia, puesto que al igual que los pasillos, el personaje principal pasa a ser la víctima de la historia, al no poseer las capacidades necesarias para enfrentarse a un mundo en el cual no encaja.



Imagen 26 Martín

2.4.3. Personaje.

Durante todo el proceso de creación escénica, se mantuvo latente la imagen de Medardo Ángel Silva, tras conocer algunos detalles de su vida, su personalidad y sobre todo las circunstancias que lo llevaron a su supuesto suicidio. Esta información del poeta, ayudó a dibujar ciertas características del personaje para la obra. Durante una sesión de trabajo la directora Gabriela Yunga mencionó la frase “Eres un hombre que no se pertenece, sino que pertenece a estas dos mujeres” (Yunga, 2018). Esto ayudó al actor a establecer una imagen más clara del personaje.

Con la ayuda de Hilda Valdez, se completó el proceso de creación del personaje. Se realizó un análisis de la historia para determinar características psicológicas, y para las características corporales, se basó en los rasgos de movimiento de una paloma. En conjunto de estas particularidades, crearon

a Martín, un hombre de 30 años, inseguro de sí mismo a causa de la sobreprotección de su madre durante su infancia, lo que le trajo complicaciones durante su vida adulta y con su esposa; siempre intentando mantener una pulcritud ante las demás personas, aunque su vida personal sea un desastre.

Es en esta etapa dónde se establece el título de *El último anhelo*, para esta obra de teatro, haciendo referencia al súper objetivo que tiene Mar-

tín en la misma. Se intentaba buscar una frase que no se aleje tanto del contexto que rodeaba al trabajo, dando paso a que las líricas de los pasillos brindaran palabras para la denominación del producto escénico.

2.5. Creación de aspectos formales

2.5.1. Escenografía.

Tras descartar la idea de la estructura de aluminio como escenografía, se pensó en incorporar elementos que satisficieron las necesidades de la escena, pero sin que sobrecargaran el espacio escénico, es así como surgen propuestas de objetos funcionales que constituyeron la escenografía de la obra. Se establecieron dos objetos para que conformen la escenografía de la obra de teatro, una maleta que se convierte en sofá y un banco que se transforma en una urna para cenizas.

Se fijó una cromática entre distintos tonos de café, que hacen referencia a lo marchito y lo gastado, puesto que los objetos tienen gran carga histórica y emocional para el personaje; la maleta representando su vida adulta, en la que intenta alcanzar una independencia y el banco que lo vincula con su madre.

Los objetos fueron ideados por Gabriela Yunga y Jhonatan Pizarro, tras enfocar esfuerzos por dar lo mínimo y necesario a la puesta en escena. La construcción de los objetos estuvo a cargo de Galo Cárdenas, quien posee conocimientos sobre materiales y funcionalidad de estructuras de muebles.

2.5.2. Vestuario.

Manteniendo la propuesta de vestuario que se tenía para el borrador de obra (saco y pañuelo), se encargó la creación de vestuario a Hilda Valdez, misma que decidió establecer dos atuendos para el personaje. Por cuestiones internas del proyecto, no se pudo confeccionar el vestuario, por lo que se lo adquirió de acuerdo a las especificaciones otorgadas por la vestuarista.

Para los ambientes más íntimos, el personaje muestra gran parte ropa interior, misma que se manejó desde una cromática entre café y rojo, simbolizando el marchitar de la pasión y el amor del personaje tras varios infortunios.

Como se mencionó en anteriores apartados, Martín intenta mantener una pulcritud frente a los demás, es así como se le dotó de un terno de color azul que evoca su sentimiento de soledad, una camisa de un tono más claro que del terno y unos zapatos del mismo color de su ropa interior.

Imagen 27 Escenografía



Imagen 28 Bocetos de vestuario



2.5.3. Musicalización.

Una vez analizada la dramaturgia musical propuesta por Mercedes Carrillo (2008), se llegó a conocer cuáles son las funciones que la música cumple dentro de una obra de teatro. Para la musicalización de la obra *El último anhelo*, se trabajó con la sugerencia de ideas, avance argumental, suspensión argumental y ambientación. Hay que mencionar que las canciones escogidas, están en formato instrumental a excepción de *Encargo que no se cumple* (s.f), ya que se quiso aprovechar su lírica para crear la relación sonido-imagen muy propio del trabajo de Robert Wilson (UNED, 2016).

Para iniciar el primer acto, se realiza una ambientación con la canción *Invocación sentimental* (s.f), para dar a entender que la obra no posee texto y que la corporalidad y el gesto serán los soportes que ayudarán a la narración de la historia. Para cerrar este acto, la canción *Confesión* (s.f), cumple la función de avance argumental, ya que apoya a las imágenes creadas y provoca un cambio de ritmo, produciendo un pico en la dinámica de la representación.

En el segundo acto es muy importante la ambientación descriptiva, puesto que se usan sonidos de lluvia, recorrido de ferrocarril y aglomeración de personas, que provocan una suspensión argumental para captar la atención del público con respecto a la escena, a la vez que se da un respiro de la trama principal. La intervención de la canción *Se va con algo mío* (s.f), se produce una sugerencia de ideas que se suman a los acontecimientos que rodean al personaje hasta este momento de la obra.

Por último, la ambientación onírica en el cuadro final, intenta resaltar la intimidad y soledad del personaje, que de alguna manera prepara al espectador para el desenlace de la historia, mismo que se refuerza con el ingreso de la canción *Encargo que no se cumple* (s.f), con una sugerencia de ideas y avance argumental que cierra la trama y da paso a una imagen de cierre escénico apoyada con la iluminación.

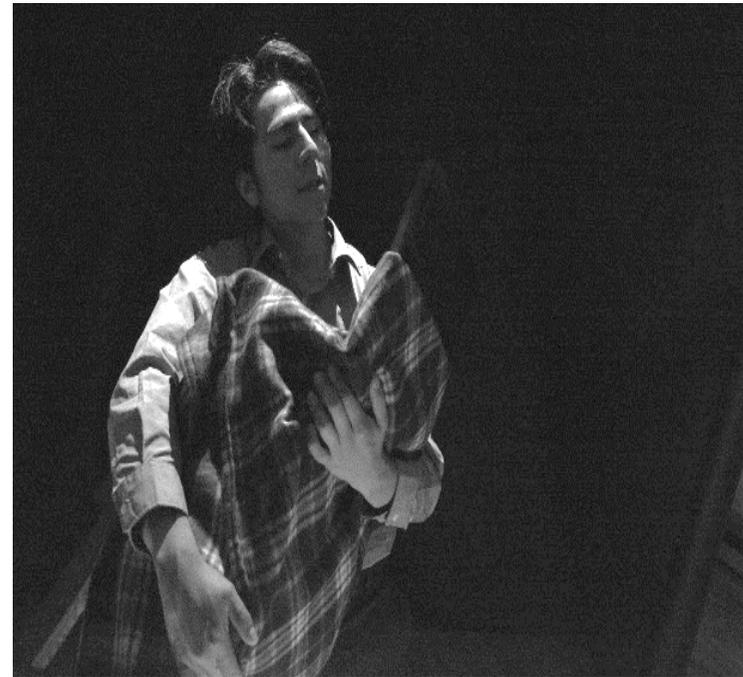


Imagen 29 Acto final

2.5.4. Iluminación

La iluminación fue trabajada desde la funcionalidad de este recurso, al evocar la presencia de personajes ausentes o de apoyo dentro de la trama. Por otro lado, ayuda a la creación de los distintos ambientes que la obra necesita. Para esta labor, se pidió la colaboración de Daniel Montalván, por su experiencia en este campo.

GNAP

3

Capítulo 3

Producción



3. Producción

EN EL PRESENTE CAPÍTULO SE DETALLA EL PROCESO DE PRODUCCIÓN PARA LA OBRA TEATRAL, MISMO QUE SE DIVIDE EN TRES ETAPAS: PREPRODUCCIÓN, PRODUCCIÓN Y POSTPRODUCCIÓN, CADA UNA TIENE ACTIVIDADES ESPECÍFICAS QUE AYUDAN A CONSOLIDAR EL PRODUCTO ESCÉNICO.

3.1. Preproducción

En esta primera etapa se describe la preparación del proyecto y las acciones que se llevarán a cabo en las otras dos etapas, por lo tanto, el planteamiento de estrategias y la planificación de acciones para la obtención de recursos son claves de la preproducción.

3.1.1. Idea central

Este proyecto persigue involucrar al pasillo ecuatoriano dentro de la creación de una obra de teatro. La idea de crear una obra teatral y fusionarla con la música, surge tras evidenciar el potencial que se puede explotar al interrelacionar estas dos artes dentro de un mismo producto escénico.

Los conocimientos adquiridos durante la estancia en la Escuela de Arte teatral, abren paso a la experimentación y a la propuesta de innovaciones dentro del quehacer teatral, por lo que se identificó la oportunidad de vincular al pasillo ecuatoriano dentro de un proyecto teatral; este género musical está muy arraigado a la identidad ecuatoriana, por esto se pretende realizar una investigación sobre el mismo con el fin de obtener información que se convierta en un elemento más del montaje escénico.

3.1.2. Métodos de recolección de datos

3.1.2.1. Método bibliográfico.

Por medio de la lectura y análisis de textos relacionados con los objetivos de este proyecto, se pretende crear una base teórica sobre la cual se sostenga el producto escénico que se llevará a cabo al culminar la labor investigativa.

3.1.2.2. Entrevistas.

Se pretende a través de una entrevista estructurada obtener información relevante para este proyecto a través de la comparación de datos facilitados por los entrevistados.

3.1.3.1. Recursos humanos.

Hace referencia a los individuos que desempeñan funciones dentro de la creación de un producto escénico. La obra de teatro requiere de un dramaturgo, mismo que se encargue de la escritura del texto que será llevado a escena; un director, su labor es trabajar con los actores y de interrelacionar todos los elementos que constituyan la obra; los actores, ellos se apoderan del texto dramático y con ayuda del director lo representan; músico, vestuarista, escenógrafo e iluminador, tienen la labor de ayudar por medio de sus lenguajes a que la historia sea representada de manera única; por último, el trabajo del diseñador gráfico y el fotógrafo es proporcionar la imagen de la obra de teatro, para esto deben tener claro el concepto de la misma.

A continuación, se presenta un resumen de las funciones que requiere una obra de teatro:

RECURSO HUMANO	
Dirección	Responsable de puesta en escena
Dramaturgia	Escritura de la obra de teatro
Actuación	Interpretación de la obra teatral
Producción musical	Música para la puesta en escena
Diseñador de Iluminación	Luces para la puesta en escena
Vestuarista	Vestuario para personajes de la obra
Escenógrafo	Escenografía para la obra
Fotógrafo	Registro proceso creativo
Diseñador Gráfico	Afiche, Dossier y Diagramación

Tabla 1 Recurso Humano

3.1.2.3. Libro de artista.

Este método es propio del proceso creativo, en el mismo se llevará un registro del avance de la obra, ideas, información adicional, todo lo que pueda ayudar a la consolidación del producto escénico.

3.1.3. Gestión de recursos

La gestión de recursos es un aspecto importante para poder realizar un proyecto, por lo que se deben establecer estrategias de gestión proyectadas a conseguir el recurso humano, tecnológico y financiero necesarios que permita ponerlo en marcha, asegurando su sostenibilidad y su posterior distribución.

3.1.3.2. Recurso tecnológico.

Son todos aquellos mecanismos que ayudan a satisfacer las necesidades de un trabajo para que este pueda desarrollarse de manera eficaz. Básicamente este proyecto requiere de un computador para realizar el documento final de este trabajo, además de satisfacer necesidades comunicativas y de logística; una impresora ayuda a distribuir los textos que se produzcan durante el desarrollo del trabajo a aquellos que los necesiten; la cámara fotográfica y la grabadora serán indispensables para el registro de entrevistas y de ensayos de la obra; el reproductor de audio es importante para la labor creativa y puede ser utilizado para las presentaciones.

En el siguiente cuadro se describen las necesidades tecnológicas mínimas del proyecto:

Elaboración documento técnico	
Computador	Elaboración de documentos
Impresora	Impresión de documentos
Cámara fotográfica	Registro
Grabadora	Registro
Reproductor de audio	Ensayos/presentaciones

Tabla 2 Recursos documento técnico

Obra de teatro	
Reproductor de audio	Reproducción digital de fragmentos musicales
Amplificación	Permite que el audio acompañe a la acción escénica
Iluminación	Creación de ambientes dentro del producto escénico

Tabla 3 Recursos Obra de teatro

3.1.3.3. Recurso financiero.

Es el recurso que permite obtener los elementos necesarios para el desarrollo del proyecto. En este caso, todos los gastos y remuneraciones serán realizados de manera autofinanciada, por lo tanto, el pago de honorarios será negociado con cada uno de los miembros del grupo de trabajo; el gasto tecnológico se intentará reducir con máquinas que ya se posean; la obtención de bibliografía se intentará satisfacer con material digital y se pretende obtener una sala de ensayos por medio de un canje con una entidad pública cuando la el proceso de montaje lo requiera, mientras tanto la labor creativa se realizará en un espacio independiente.

Presupuesto	
Honorarios	\$2,475
Tecnología	\$1,330
Sala de ensayos	\$290
Bibliografía	\$100
Impresiones	\$100
Imprevistos	\$50
Total	\$4,345

Tabla 4 Presupuesto

A continuación, se describen el presupuesto para cada uno de los recursos anteriormente descritos.

3.1.4. Cronograma

Cronograma Proyecto de graduación																									
El pasillo ecuatoriano en la creación teatral																									
Cronograma de actividades por mes																									
Actividad	Enero				Febrero				Marzo				Abril				Mayo				Junio				Recursos
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
Planificación general del proyecto	■	■																							Director del proyecto
Entrenamiento	■	■	■	■																					Espacio de trabajo / Actor / Registro
Propuesta dramaturgia	■	■																							Dramaturgo
Investigación Bibliográfica			■	■																					Bibliografía/ copias /transporte
Definición de grupo de trabajo	■	■																							Director del proyecto/Director montaje
Análisis de temáticas del pasillo			■	■																					Equipo de trabajo
Entrevistas					■	■	■																		Registro/Transporte
Desarrollo Contextualización							■	■	■																Bibliografía/Revisión

Mediante un cronograma se presenta gráficamente el tiempo de duración de cada una de las acciones a realizar en este proyecto. En gráfico a continuación se lo ha dividido en 6 meses que es el plazo requerido para la ejecución del trabajo, mismo que se subdivide en semanas y de esta manera se evaluará la ejecución de actividades.

3.1.5. Planificación de trabajo

La planificación responde en orden cronológico a todas las acciones que llevará a cabo durante el tiempo de duración de este proyecto.

3.1.5.1. Planificación general.

Se plantea la gestión de los recursos, las acciones a desarrollar en el proyecto y una primera idea del producto escénico.

3.1.5.2. Investigación.

Tiene como fin la recolección de información a través de los distintos métodos de recolección, que brinden un sustento teórico al proyecto que aporte en la creación de la obra de teatro.

3.1.5.3. Soportes creativos.

Se trabaja sobre los pilares de la obra de teatro (guion, dirección y actuación) para poder la idea inicial y crear una interrelación con todos los elementos del producto escénico.

3.1.5.4. Montaje.

Los aspectos formales se suman a los soportes creativos de la obra teatral, esto posterior a una etapa de bocetaje que se realizará durante el proceso de montaje, donde se definen los elementos que van en beneficio del producto escénico.

3.1.5.5. Plan de comercialización.

Una vez concluida la obra o en sus últimas fases de construcción, se puede comenzar a definir las características de la misma para poder instaurar el plan de circulación, plan de difusión, creación de dossier y afiche como elementos básicos que permitan la comercialización de la misma.

3.2. Producción

EN ESTE APARTADO SE DETALLA CÓMO SE LLEVARON A CABO LAS ACCIONES PLANTEADAS EN LA PREPRODUCCIÓN, QUE AYUDARON A CONSOLIDAR EL PRODUCTO ESCÉNICO DE ESTE PROYECTO.

3.2.1. Definición del grupo de trabajo

Al reconocer cuales son las funciones necesarias para llevar a cabo la obra de teatro, se procedió a contar a varias personas que pudieran involucrarse en este trabajo, seguidamente se les dio a conocer el proyecto y la idea del montaje teatral; tras plantear acuerdos laborales se pudo definir el siguiente grupo de trabajo:

Grupo de trabajo		
Director	Gabriela Yunga/Hilda Valdez	Responsables de puesta en escena
Dramaturgo	Jhonatan Pizarro	Escritura de la obra de teatro
Actor	Jhonatan Pizarro	Interpretación de la obra teatral
Productores musicales	Galo Cárdenas/Jhonatan Pizarro	Musicalización de la obra teatral
Iluminación	Daniel Montalván	Luces para la puesta en escena
Vestuarista	Hilda Valdez	Vestuario para personajes de la obra
Escenógrafos	Jhonatan Pizarro/Gabriela Yunga	Escenografía para la obra
Fotógrafo	Mateo Salazar	Registro del producto escénico
Diseñador gráfico	Daniela Duran	Afiche, Dossier y Diagramación
Productor	Mónica Morocho	Circulación de la obra de teatro

Tabla 6 Grupo de trabajo

3.2.2. Lugar y horarios de ensayos

Los ensayos comenzaron desde mediados del mes de febrero, se decidió trabajar en un espacio propio con un horario de 8:30am – 10:30am tres días a la semana. En una primera etapa los ensayos consistían en entrenamientos y acondicionamiento físico que concluía con trabajo de mesa para plantear ideas sobre el montaje.

Desde el mes de abril, la obra comenzó a tener otras necesidades por lo que se optó por conseguir un nuevo espacio, mediante un canje se logró satisfacer esta necesidad que nos permitió utilizarlo tres días a la semana. Se agregaron tres días más de trabajo manteniendo el horario matutino, a excepción de los días sábado que por cuestiones laborales del actor y la directora se trabajó de 2pm – 4pm.

Primera etapa	Martes, Jueves y Sábado 8:30am – 10:30am	Espacio propio
Segunda etapa	Lunes - Jueves 8:30 – 10:30am / Sábado 2pm - 4pm	Espacio propio
Jueves y Viernes 8:30am – 10:30am	Espacio independiente	

Tabla 7 Ensayos

3.2.3. Ensayos

La creación del producto escénico se realizó en 4 meses, este proceso se dividió en dos etapas, puesto que se identificaron ciertas dificultades que encaminaron a que se tome esta decisión para la puesta en escena de esta obra.

La primera etapa fue netamente de acondicionamiento físico y ejecución de ejercicios de improvisación y creación de secuencias de movimientos; esto debido a que el actor había permanecido alejado de la actividad teatral y debía recuperar habilidades para poder iniciar con el proceso de montaje. Este acondicionamiento se inició en el mes de febrero y tuvo una duración de un mes, donde se logrando su cometido y creando una rutina de calentamiento que sería usado en las siguientes etapas del proyecto.

La segunda etapa se dedicó al montaje de la obra de teatro. Los soportes creativos dieron paso a que se realice una fase de bocetaje y prueba de los soportes creativos. La obra consta de tres cuadros y tras la culminación de puesta en escena de cada uno, se iban definiendo los aspectos formales; al finalizar el montaje, los ensayos consistieron en pases completos de la obra. Esta etapa tuvo una duración de tres meses.

3.2.4. Construcción de guías y soportes

Previo al trabajo de montaje escénico se contaba con un boceto de obra que se había construido como parte de trabajos académicos, este se convirtió en la base para que pueda gestarse el producto escénico ya que contaba con elementos sólidos que ya contaba una historia; por consiguiente, se decidió trabajar sobre sus soportes creativos y aspectos formales para hacerlo crecer y llevarlo a escena.

Durante las primeras etapas del proyecto se enfocó en la investigación bibliográfica, porque no se poseía un grado de conocimiento sobre el pasillo ecuatoriano que brindara la confianza necesaria para llevarlo a una obra teatral. Se indagó su evolución, su función social y sobre todo en el género musical, mismo que fue el motivo por el cual se decidió vincularlo con el arte teatral.

Tras la investigación teórica y el análisis de referentes, se comenzó con el proceso de montaje teniendo como punto de partida el esbozo de obra ya mencionado. Dentro del proceso de creación, las etapas de montaje se cumplieron con éxito, aunque algunas con retrasos con respecto al cronograma propuesto en el apartado de reproducción. A continuación, se describirá como se llevó a cabo el trabajo con los distintos elementos que conformaron la obra de teatro.

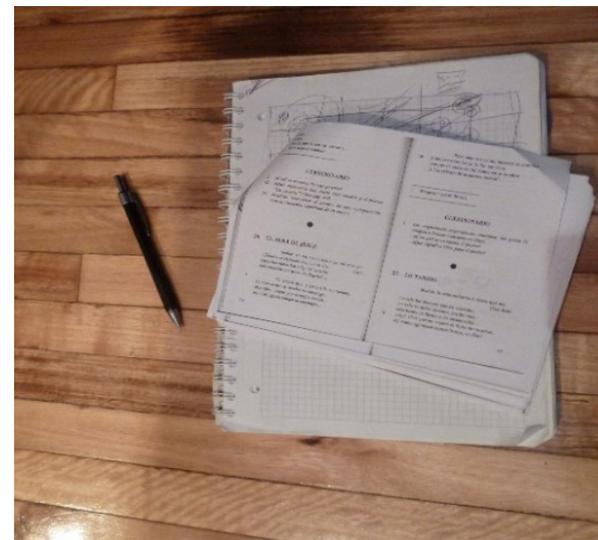


Imagen 30 Texto

3.2.4.1. Soportes creativos.

Guion teatral.

Se decidió trabajar en base a la historia del boceto, ya que esta encajó perfectamente con temáticas recurrentes del pasillo (traición, desamor, ausencia, entre otras). Al darse una relación entre los dos componentes principales para la obra teatral, se evidenció que la misma está atravesada por las relaciones humanas primarias¹⁹, la victimización masculina, dando paso a que la obra sea categorizada como drama.

El formato del guion se basa en acciones, ya que al decidir llevar a escena una obra basada en el teatro del gesto, el texto no tiene relevancia como en otros tipos de teatro. La creación de un guion de acciones se construyó en base a un esquema narrativo que consta de nueve momentos que ayudaron a definir la trama, esto permitió trabajar con todo material creativo que se tenía a la mano, puesto que no era una camisa de fuerza que imponía lo que debía pasar en escena, sino que era una guía que se apoyó en los otros soportes creativos para su creación.

Dirección.

La forma de abordar el esquema narrativo fue por medio de improvisaciones y secuencias de movimientos, mismas que se construyeron tomando en cuenta los verbos de cada momento del esquema, poemas de Medardo Ángel Silva y pasillos; esto ayudó a definir los puentes que unieron a los nueve momentos del esquema narrativo y crear un entramado de acciones que constituyeron la obra de teatro.

Actuación.

En las primeras sesiones de trabajo existieron inconvenientes, puesto que el actor había estado apartado de la actuación alrededor de un año, por lo que se tomó la decisión de trabajar con el actor en la construcción del entramado de acciones y acondicionamiento físico para construir la obra en su totalidad y finalizar el montaje con la limpieza de acciones, trabajo interpretativo y creación del personaje.

¹⁹ Hacen referencia a los vínculos familiares y de pareja.

3.2.4.2. Aspectos formales.

Escenografía.

Se vio la necesidad de contar solo con dos objetos multifuncionales en escena, es decir, que sean parte de la ambientación de la escena, pero también ayuden al personaje a desarrollar sus acciones.

Las propuestas de los objetos escenográficos se realizaban dentro del trabajo de mesa y su definición en el proceso de montaje, dónde se probaban las propuestas y aquellos que aportaban en la creación del entramado de acciones se los analizaba para ser trabajar en su multifuncionalidad.

Para el tratamiento de los objetos fue necesario recurrir a personas ajenas al proyecto que tuvieran experiencia en este tipo de trabajo, los mismos supieron comprender el concepto y lo que se requería con respecto a funcionalidad y estéticas de los objetos.

Sofá/maleta: Acompaña al personaje durante toda la obra y representa la etapa adulta del personaje.

Se intervino una maleta colocando un mecanismo de soporte de cuatro puntos para que pueda convertir en un sofá, este mecanismo dejaba un pequeño espacio donde se pueden guardar objetos pequeños, además se construyeron dos cojines para que se pueda asemejarse más a un sofá.

Banco/urna: Tiene relevancia en la parte final de la obra, representa la infancia del personaje y evoca a la madre del personaje.

Imágenes 31 Maleta





Imágenes 32 Banco



Se modificó un banco para que además de ser un asiento sea un recipiente; para esto se selló la parte superior del mismo, se lo dotó de una tapa y en cuanto a apariencia se lo envejeció puesto que tiene que tener un contraste temporal con el otro objeto presente en la obra.

Vestuario.

Se realizó un proceso de bocetaje donde se establecieron dos atuendos para el personaje, uno de ropa interior para ambientes más íntimos del personaje y otro formal para ambientes externos. Por complicaciones del proyecto no se pudo confeccionar el vestuario, por lo que se lo adquirió de acuerdo a las especificaciones de la vestuarista.

3.3. Posproducción

Para la culminación de este capítulo, se describirán los elementos de la posproducción de este proyecto, donde se concretan y organizan acciones que permitan la circulación de la obra de teatro.

3.3.1. Plan de circulación

El formular un plan circulación, tiene como fin la recuperación de la inversión realizada y así dar paso a la generación de ganancias con la circulación y venta del producto escénico.

La obra teatral *El último anhelo*, al contar con el pasillo ecuatoriano como elemento importante de la misma, apunta a abrirse lugar en eventos relacionados con este género musical además y festivales de teatro en

el país. Como primer pasó, se ha gestionado presentaciones dentro de la ciudad de Cuenca para que la obra pueda desarrollarse y convertirse en el preámbulo de las aspiraciones que se tiene con la misma.

Se ha previsto para los últimos meses del año 2018 las siguientes presentaciones:

Calendario de presentaciones				
Fecha	Festival/Espacio	Lugar	Contacto	Estado
26 – Junio	Caminos escénicos	Cuenca	Juan Álvarez	Confirmado
9 - Septiembre	CC. Los Sauces	Cuenca	Mónica Morocho	Confirmado

Tabla 8 Calendario de presentaciones

3.3.2. Tipo de evento y características

Esta es una obra teatral que calza dentro de los espectáculos de las artes escénicas. *El último anhelo* es una tragicomedia llevada a escena a través del teatro gestual donde el pasillo ecuatoriano cumple un papel importante, adicionalmente esta obra invita a la reflexión de relaciones familiares y de pareja durante sus 40 minutos de duración.

3.3.3. Implementación técnica

3.3.3.1. Recurso Humano.

Para poder llevar a cabo esta obra se necesita de apoyo técnico tanto dentro como fuera de escena.

Responsable	Cargo	Función
Jhonatan Pizarro	Actor	Interpretación de la obra
Gabriela Yunga	Asistente escénico	Acciones secundarias en escena / montaje y desmontaje
Daniel Montalván	Técnico en iluminación	Luces para la puesta en escena / montaje y desmontaje
Galo Cárdenas	Técnico de sonido	Musicalización de la obra / montaje y desmontaje

Tabla 9 Implementación técnica recurso humano

3.3.3.2. Espacio.

La obra está diseñada para espacio cerrado que posea una infraestructura adecuada para espectáculos teatrales. El requerimiento mínimo de espacio escénico es de 6m de profundidad por 5m de largo.

3.3.3.3. Tecnología.

Puesto que la obra incluye música y sonidos para su ejecución, se requiere de un reproductor de audio, una consola de sonido de cuatro canales con salida a dos cajas amplificadoras mínimo de 100 watts.

3.3.3.4. Iluminación

La iluminación para la obra *El último anhelo* es muy importante, ya que, al ser una obra para espacios convencionales, su presencia contribuye a la creación de ambientes y a la sugerencia de otros personajes. A continuación, se presenta el plano de luces:

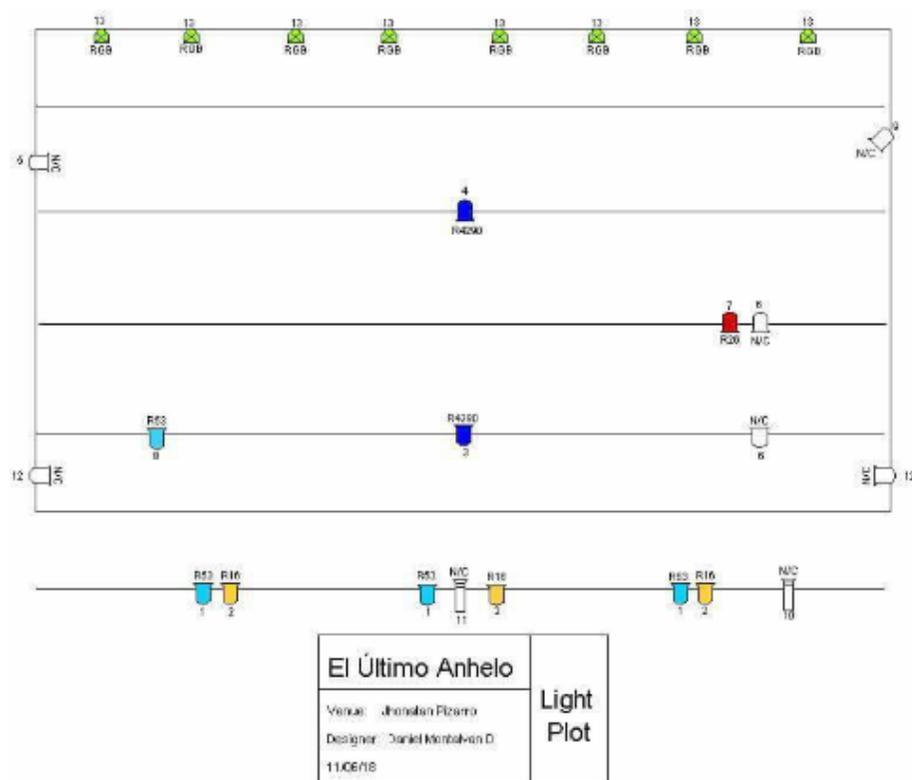


Imagen 33 Plano de luces

3.3.4. Plan de difusión

3.3.4.1. Brief creativo.

Presenta el concepto o idea creativa del producto escénico. Posee los siguientes elementos.

Antecedentes.

La necesidad por parte de los responsables de este proyecto de crear un vínculo entre teatro y música, llevó a identificar la oportunidad de vincular al pasillo ecuatoriano dentro de la creación de un producto escénico. Para lograr este cometido, se creó una obra de teatro inspirada en la sonoridad y temáticas literarias que se tratan a través del pasillo ecuatoriano, teniendo como bases al teatro gestual y la dramaturgia musical. De esta manera se abre paso a la puesta en valor de esta expresión musical ecuatoriana por medio del arte teatral.

Imagen actual.

El último anhelo es una obra teatral que está dando sus primeros pasos y busca abrirse paso en el mercado de las artes escénicas para aportar con el crecimiento y fortalecimiento del mismo. La inserción del pasillo ecuatoriano en el proceso de creación de esta obra de teatro, le da la posibilidad de ser un producto que permita la generación de nuevos públicos, invitándolos a disfrutar de un género musical a través de otra rama artística.

Este producto escénico a más de ofrecer el servicio de entretenimiento a la comunidad, tiene el potencial para convertirse en herramienta de cambio social y de desarrollo cultural, además de tener el potencial para convertirse en referente de diálogo entre la música y el teatro.

Problema de comunicación.

Esta obra al ser un producto nuevo, tiene la necesidad de darse a conocer y así poder insertarse dentro del mercado del arte teatral. La actividad continua de una obra de teatro permite que la misma se desarrolle tanto en aspectos creativos como técnicos, posibilitando el crecimiento profesional de los artistas y de las actividades artísticas a través de la creación de más productos escénicos, mismos que se convierten en potenciales herramientas de aporte social.

Target.

El último anhelo al ser una obra tragicómica que invita a la reflexión de las relaciones humanas primarias, está enfocada a ser presentada a un público con criterio formado. Este producto escénico, tiene previsto llegar a dos tipos de públicos, el primero son personas de 30 a 60 años a los que se les invita a disfrutar del pasillo ecuatoriano por medio de otra manifestación artística y por otro lado un público joven de 18 a 30 años pretendiendo ofrecerles una nueva opción de entretenimiento a través de la experiencia teatral, teniendo como objetivo la generación de nuevos públicos.

Objetivo general.

Definir un plan de comunicación a través de la creación de un concepto basado en la obra *El último anhelo* que permita la promoción de la misma.

Objetivos específicos.

- Generar un concepto comunicacional.
- Definición de los elementos publicitarios de la campaña.
- Establecer un plan de medios.

3.3.5. Plan de medios.

Objetivo.

Llegar al público dando a conocer la obra *El último anhelo*.

Concepto creativo de la campaña.

El concepto creativo de la campaña para la obra *El último anhelo*, se trabajó desde el desmoronamiento que siente una persona cuando sufre una ruptura amorosa, simbolizándolo desde una caída libre, donde todas las posibilidades de detenerla son tan frágiles como las nubes. Es así como se planteó la frase Y tú ¿Hasta dónde llegarías?, haciendo referencia a lo ya descrito.

Desarrollo de los medios.

Para llegar al público meta se hará uso de los siguientes medios de comunicación:

Prensa escrita: Se la utilizará con el fin de publicar anuncios que proporcionen información general de la obra y sus presentaciones.

Radio: A través del auspicio que se tiene de Pop N' Roll studio, se realizarán cuñas publicitarias para ser distribuidas en las estaciones radiales locales, posterior a un estudio de las mismas para determinar cuáles son las que escucha el público meta.

Para la generación de nuevos públicos, se recurrirá al uso de medios digitales como:

Redes sociales: Instagram será utilizada como herramienta para causar expectativa sobre la obra de teatro, mayoritariamente se publicarán fotos del proceso creativo y la obra en sí misma. Por otro lado, Facebook ayudará a la difusión de información referente a la obra a modo de evento, donde se adaptará el arte publicitario para esta plataforma.

Así mismo, YouTube misma servirá como medio de difusión del teaser de la obra *El último anhelo* y será apoyada esta acción con las plataformas ya mencionadas.

3.3.6. Afiche

El afiche que representa a la obra El último anhelo, está compuesto por la gráfica, título, slogan, datos generales del equipo de trabajo y logos de las entidades que colaboraron con el proyecto. El conjunto de estos elementos, responden al concepto creativo de la campaña, brindando ciertos datos al público, sobre cuál sería la trama a desarrollarse en escena, pero sin prefijarle una imagen del producto escénico.

La creación y diseño de este elemento publicitario, estuvo a cargo de la diseñadora gráfica Daniela Durán, quien supo plasmar el concepto que se había creado para la obra.



3.3.7. Dossier

Este es el documento que se utilizará para la distribución y venta de la obra teatral El último anhelo, el mismo contiene la información general de la obra, equipo de trabajo y los requerimientos necesarios para su presentación.

TIRO

Sinopsis

Martín, agobiado por sus desdichas decide dejar su casa para intentar forjar una vida solo. En un corto transitar se da cuenta de que la soledad no es su compañera ideal, conduciéndolo a buscar a una persona de su pasado, concluyendo con un anhelado pero desafortunado reencuentro.

Ficha artística

Dirección general: Gabriela Yunga
Dirección actoral: Hilda Valdez
Actuación y dramaturgia: Jhonatan Pizarro
Escenografía: Gabriela Yunga / Jhonatan Pizarro
Vestuario: Hilda Valdez
Construcción de objetos: Galo Cárdenas
Diseño de iluminación: Daniel Montalván
Diseño gráfico e ilustración: Daniela Durán

Obra

Duración: 40 minutos
Género: Tragicomedia
Estilo: Teatro gestual
Clasificación: Público mayor de 16 años

Cuenca – Ecuador
Contactos:
Jhonatan Pizarro
0995192769
Paula Almeida
0998794052



EL ÚLTIMO ANHELO
Y tú ¿Hasta dónde llegarías?

Dramaturgia y Actuación: Jhonatan Pizarro, Dirección General: Gabriela Yunga, Dirección Actoral: Hilda Valdez, Escenografía: Gabriela Yunga – Jhonatan Pizarro, Construcción de objetos: Galo Cárdenas, Vestuario: Hilda Valdez, Iluminación: Daniel Montalván, Diseño: Daniela Durán



Ficha Técnica

El último anhelo es una obra teatral diseñada para espacios convencionales.

Los requerimientos mínimos son los siguientes:

Espacio escénico:

- Cámara negra de fondo.
- 5mts. (largo) x 6mts. (fondo) x 3mts. (alto).

Iluminación

- 4 luces led
- 6 pannel
- 2 elipsoidales

Sonido

- Computador
- Consola de audio (4 canales mínimo)
- Cajas amplificadas de 100 watts (2 mínimo)

Camerino o espacio de preparación

- Para 2 personas.



Síntesis Artística

Jhonatan Pizarro

Nace el 14 de junio de 1996 en la ciudad de Riobamba y junto a su familia se radica en la ciudad de Cuenca en el año 2005. A los 12 años se inicia en el arte por medio de la música. Su primer maestro fue Hernán Crespo, quien lo ayudó a dar sus primeros pasos como guitarrista y cantante. En el año 2012, conoce a Galo Cárdenas, con quien comparte varias experiencias en torno a la música, abriéndole paso a formar parte de algunos proyectos independientes. Para el 2014 ingresa en la Escuela de Arte Teatral de la Universidad Del Azuay, donde explora las artes escénicas para enriquecerse como artista. En el ámbito teatral se ha desempeñado como actor en la CIA. Teatro UDA, recorriendo gran parte del país con la obra "Sueño de una noche de carnaval". A participado como músico en la obra "Valle desmemorias" de Muyu Teatro y ha sido tallerista en el CRS Turi y en otros proyectos con entidades públicas.

Hilda Valdez

Atriz, directora y tallerista, nace el 6 de junio de 1996 en la ciudad de Cuenca, en el año 2014 ingresa a la Escuela de Arte Teatral de la Universidad Del Azuay donde se enamora de las artes escénicas. Ha participado como actriz y directora en varios trabajos de titulación de la escuela de arte teatral UDA, forma parte de proyectos de vinculación con la comunidad, tallerista en el CRS Turi, actriz en la obra Sueño de una noche de Carnaval, Nuestra señora de las nubes, Cólera en tiempos de Amor, Así que pasen cinco años, Amor de Don Perlimplín y Mama Waca dentro CIA. Teatro UDA y en Teatro Hijos del Sur. Actualmente es asistente de proyecto y dirección escénica en Mujeres diversas, vidas diversas junto a Juana Estrella y Mabel Petroff además continua su investigación en torno al arte escénico.

Gabriela Yunga

Nace en Morona Santiago- Gualaquiza en 1996. Debido a sus estudios se radica en la ciudad de Cuenca en el año 2014 e ingresa en la Escuela de Arte Teatral en la Universidad Del Azuay. En el ámbito laboral se ha desempeñado como tallerista de teatro en La casa Chaguarchimbana, La casa de las posadas y en el Centro de Adolescentes Infractores (CAI); además ha trabajado como actriz en el Colectivo Malamaña con la obra "Edipo y su señora mamacita". Actualmente es miembro de la CIA. Teatro UDA y es parte del elenco de la obra "El público" de Federico García Lorca dirigida por Andrés Zambrano.

RETIRO

Conclusiones generales

El objetivo planteado para este proyecto, fue poner en valor el pasillo ecuatoriano como herramienta de creación artística dentro del arte teatral, mismo que se lo ha conseguido tras realizar una investigación bibliográfica que ayudó a conocer este género musical desde su ámbito puramente artístico, hasta su rol social durante el siglo XX.

Haber tenido la motivación de crear una obra de teatro donde la música cumpliera un papel fundamental, va mucho más allá de satisfacer una necesidad personal, se pretende reducir la brecha existente entre los hacedores del arte, ya que muchas veces se establecen claramente los límites de sus actividades cuando se vinculan dentro de obra, impidiendo alcanzar una amalgama que vaya más allá de los géneros dramático-musicales.

Este proyecto trabajó por igual sus elementos tanto escénicos como musicales y tomando en cuenta sus potencialidades, se elaboró la obra teatral *El último anhelo*, una tragicomedia llevada a escena a través del teatro del gesto, donde su historia invita al espectador a reflexionar sobre las relaciones familiares y de pareja.

Recomendaciones

Para la construcción de un producto escénico, es necesario conocer cada uno de sus componentes para poder trabajarlos por igual, creando una interrelación que reflejará en escena una homogeneidad y más no una disparidad, es decir, cada uno de los componentes de la obra cumplen una función y no son solo meros ornamentos.

Cabe recomendar también que una ardua investigación teórica y experimentación artística, construyen bases sólidas sobre las cuales se puede apoyar cualquier obra. Por otro lado, estar abierto a comentarios y sugerencias con respecto al trabajo, dependiendo de quien vengan, son necesarios para analizar las potencialidades y falencias de los procesos creativos, pues muchas veces estos se vuelven invisibles por no tener una mirada externa.

Cuando se pone en marcha un proyecto, es necesario que este sea del interés y del gusto de la persona que lo vaya a realizar, además de tener en cuenta al público a quien se lo va a dirigir, de otro modo los esfuerzos empleados en el trabajo serán meros compromisos. Los resultados obtenidos de este proceso, son evidencia de que la paciencia y la pasión ayudan a alcanzar metas.

REFERENCIAS

Bibliografía

- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Aretxaga, Bilbao: Artezblai.
- Carrión, O. (2002). *Lo Mejor del Siglo XX. Música Ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Duma.
- Carrión, O. (2002). *Lo Mejor del Siglo XX. Música Ecuatoriana Tomo II*. Quito, Ecuador: Duma.
- Guerrero, P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, tomo II*. Quito, Ecuador: Conmusica.
- Guerrero, P. Mullo, J. (2006). *El pasillo en la Ciudad de Quito*. Quito, Ecuador: Flores.
- Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Lecoq, J. (2014). *El cuerpo poético*. Barcelona, España: Alba.
- Peña, M. (2015). *Raíz y Proyección del Pensamiento Corporal*. Quito, Ecuador: Mariscal.
- Rivera, O. (2009). *Literatura en el pasillo ecuatoriano*. Quito, Ecuador: Sur.
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Videos

- Autores En Vivo – Ecuador. (Productor). *Fernando Vargas / Homenaje a Carlos Rubira Infante – Programa Completo – Autores en Vivo [Digital]*. De <https://youtube.com/>
- Expresarte EC. (Productor). (2013). *Pasillo profundo (EXPRESARTE programa 12) [Digital]*. De <https://youtube.com/>
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC). (Productor). *El pasillo ecuatoriano [Digital]*. De <https://youtube.com/>
- UNED Cursos MOOC/COMA. (Productor). (2016). 2. *Orígenes de lo posdramático [Digital]*. De <https://youtube.com/>
- UNED Cursos MOOC/COMA. (Productor). (2016). 3. *Autores: Bob Wilson y la generación (pre)moderna [Digital]*. De <https://youtube.com/>

Blogs

- Domínguez, J. (2018). La relación madre e hijo varón: ¿cuáles son los efectos? [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://www.jorgedominguez.net/la-relacion-madre-e-hijo-varon/>
- Estrada, S. (18 de octubre de 2016). ¿En qué consiste el formato de teatro musical? [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://www.teatromu->

sicaldecolombia.com/single-post/2016/10/18/%C2%BFEn-qu%C3%A9-consiste-el-formato-de-teatro-musical

Equipo A3. (7 de septiembre de 2010). Teatro Musical [*Mensaje en un blog*]. Recuperado de <http://teatromusicaexpresion.blogspot.com/2010/09/teatro-musical.html>

Revistas

Ramírez, P. (s.f). La música como elemento creador en el teatro. *Revista de Artes Escénicas*. p.34 – p. 39.

Schinka, M. (s.f). *La formación del actor en el Teatro del Gesto*. *Revista de investigación teatral*. p. 34 – p.41.

Serry, C. (s.f). *Música para teatro*. *Revista Musical Chilena*. p.44 – p.53

Tesis

Carrillo, M. (2008). *LA MÚSICA INCIDENTAL EN EL TEATRO ESPAÑOL DE MADRID (1942-1952 Y 1962-1964)* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, España.

Índice de imágenes

Imagen 1 Obra Solo solo solo	18
Imagen 2 Ferrocarril ecuatoriano.....	20
Imagen 3 Baile años 20.....	21
Imagen 4 Con toda el Alma y Misquilla.....	22
Imagen 5 Máxima Mejía.....	27
Imagen 6 Medardo Ángel Silva.....	30
Imagen 7 José María Egas	32
Imagen 8 Francisco Paredes Herrera	33
Imagen 9 Carlos Rubira Infante.....	34
Imagen 10 Dúo Ecuador.....	34
Imagen 11 Hnas. Mendoza Suasti.....	35
Imagen 12 Carlota Jaramillo	35
Imagen 13 Julio Jaramillo	36
Imagen 14 Película musical.....	39
Imagen 15 Puesta en escena de teatro musical.....	40
Imagen 16 Libro de artista.....	44
Imagen 17 Actores de mimo corporal dramático.....	46
Imagen 18 Puesta en escena de Robert Wilson.....	47
Imagen 19 Publicidad Jesucristo Superstar 2017.....	53
Imagen 20 Propuesta escénica.....	54
Imagen 21 Propuesta escenográfica.....	55
Imagen 22 Sesión de trabajo.....	55
Imagen 23 Entrenamiento	56
Imagen 24 Improvisación.....	56
Imagen 25 Trabajo de emociones	57
Imagen 26 Martín	57
Imagen 27 Escenografía.....	58
Imagen 28 Bocetos de vestuario.....	58
Imagen 29 Acto final	59
Imagen 30 Texto.....	71

Imagen 31 Maleta.....	72
Imagen 32 Banco.....	73
Imagen 33 Plano de luces.....	76

Índice de tablas

Tabla 1 Recurso Humano.....	64
Tabla 2 Recursos documento técnico.....	65
Tabla 3 Recursos Obra de teatro.....	65
Tabla 4 Presupuesto.....	66
Tabla 5 Cronograma.....	67
Tabla 6 Grupo de trabajo.....	69
Tabla 7 Ensayos.....	70
Tabla 8 Calendario de presentaciones.....	74
Tabla 9 Implementación técnica recurso humano.....	75

Índice de ilustraciones web

http://www.guayaquilesmidestino.com/es/escultura/centro-de-la-ciudad/escultura-de-medardo-angel-silva	17
http://www.teatrodelavuelta.com/index.php/obras-creadas/solo-solo-solo	18
http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la_1705.html	19
https://somosdiversion.byclaro.com.ec/estas-son-las-razones-por-los-cuales-julio-jaramillo-ingreso-al-salon-de-la-fama-de-los-compositores-latinos/	24



LUXO

Anexo 1

Rider técnico de luces

Rider técnico "El último anhelo"

CANTIDAD	POSICION	CANAL	TIPO	DIMMER	COLOR	USO
8	Back	13	Par Led	13	RGB	Ambiente contra
3	Público	1	Parnel	1	R53	Ambiente General
3	Público	2	Parnel	2	R16	Ambiente General
1	Centro	3	Parnel	3	R4290	Personaje Centro
1	Centro	4	Parnel	4	R4291	Personaje Centro
1	Lateral atrás	5	Parnel	5	N/C	Ventana
2	1ra Barra y 2da	6	Parnel	6	N/C	Dos personajes lado derecho
1	2da barra	7	Parnel	7	R26	Personaje
1	1 barra	8	Parnel	8	R53	Personaje en Ventana
1	Lateral atrás der	9	Parnel	9	N/C	Puerta
1	Barra Público	10	Elipsoidal	10	N/C	Ventana
1	Barra Público	11	Elipsoidal	11	N/C	Puerta
2	Piso	12	Parnel	12	N/C	Camino

Anexo 2

Modelo de entrevista

Entrevista referente al pasillo ecuatoriano

Entrevistado:

1. ¿Qué es para usted el pasillo ecuatoriano?
2. ¿Qué evoca en usted el pasillo ecuatoriano? (Por ejemplo: infancia, primer amor, juventud u otros).
3. ¿Qué siente usted al escuchar pasillos ecuatorianos?
4. ¿Cuáles son sus referentes dentro del género?
5. ¿Cuál es su motivación para interpretar o crear pasillos?
6. ¿Cómo describiría usted las características literarias y sonoras del pasillo ecuatoriano?
7. ¿De qué forma refleja el pasillo la identidad ecuatoriana?
8. ¿Ha tenido usted alguna experiencia o acercamiento que vincule al pasillo ecuatoriano con otras manifestaciones artísticas? (por ejemplo: teatro, cine, pintura entre otros).
9. ¿Cuál es la vigencia actual del pasillo ecuatoriano?

Anexo 3

Referencia sobre derechos de autor

Referencia sobre derechos de autor

La obra teatral *El último anhelo*, es el resultado de la investigación artística realizada para el trabajo de tesis previo a la obtención de la licenciatura en arte teatral. Para su concepción, este producto artístico se inspiró en el pasillo ecuatoriano, por consiguiente, se hace uso de canciones de este género musical. Por lo que este anexo analiza y justifica legalmente la utilización de dichas obras musicales.

Referencia constitucional

La constitución de la República del Ecuador hace referencia a la propiedad intelectual y derechos de autor de la siguiente manera:

En el artículo 22 de la sección cuarta Cultura y ciencia dentro del capítulo dos Derechos del buen vivir, se plantea:

Art.22.- Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría. (Asamblea Nacional Constituyente, 2008)

El artículo 322 de la sección segunda Tipos de propiedad del capítulo sexto Trabajo y producción, se expresa:

Art. 322.- Se reconoce la propiedad intelectual de acuerdo con las condiciones que señala la ley. Se prohíbe toda forma de apropiación de conocimientos colectivos, en el ámbito de las ciencias, tecnología y saberes ancestrales. Se prohíbe también la apropiación sobre los recursos genéticos que contienen la diversidad biológica y la agro-diversidad. (Asamblea Nacional Constituyente, 2008)

Referencia legal

En el Ecuador el Instituto ecuatoriano de la propiedad intelectual (IEPI) es el organismo responsable de proteger, divulgar y conducir el buen uso de la propiedad intelectual. Este mismo organismo semana como propiedad intelectual a todas las creaciones de la mente, incluyendo obras literarias, artísticas, invenciones científicas e industriales, símbolos, nombres e imágenes que son utilizados en el comercio (IEPI, 2015).

Debido a las características de este proyecto, nos interesa el área de Derechos de autor, uno de las tres áreas de la propiedad intelectual:

Derecho de Autor se encarga de proteger los derechos de los creadores sobre las obras, sean estas literarias o artísticas, esto incluye: libros, textos de instigación, software, folletos, discursos, conferencias, composiciones musicales, coreografías, obras de teatro, obras audiovisuales, esculturas, dibujos, grabados, litografías, historietas, comics, planos, maquetas, mapas, fotografías, videojuegos y mucho más. (IEPI, 2015)

Es necesario justificar la importancia que tiene reconocer los derechos de autor, para lo cual se mencionaran algunos artículos de la ley de propiedad intelectual.

Los artículos 4 y 5 de la sección primera Preceptos generales del capítulo I DE LOS DERECHOS DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS, plantean:

“Art. 4.- Se reconoce y garantiza los derechos de los autores y los derechos de los demás titulares sobre sus obras” (IEPI, 2006).

“Art. 5.- El derecho de autor nace y se protege por el solo hecho de la creación de la obra, independientemente de su mérito, destinado o modo de expresión” (IEPI, 2006).

El numeral 1 del literal k del artículo 8 de la sección II objeto del derecho de autor del capítulo I DE LOS DERECHOS DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS, dice:

Art. 8.- La protección del derecho de autor recae sobre todas las obras del ingenio, en el ámbito literario o artístico, cualquiera que sea su género, forma de expresión, mérito o finalidad. Los derechos reconocidos por el presente Título son independientes de la propiedad del objeto material en el cual está incorporada la obra y su goce o ejercicio no están supeditados al requisito del registro o al cumplimiento de cualquier otra finalidad.

- 1) Adaptaciones, traducciones, arreglos, revisiones, actualizaciones y anotaciones; compendios, resúmenes y extractos; y, otras transformaciones de una obra, realizadas con expresa autorización de los autores de las obras originales, y sin perjuicio de sus derechos.

Análisis de caso

Para la musicalización de la obra *El último anhelo*, se hace uso de sonidos ambientales obtenidos desde páginas web sin copyright, por lo que no se aplican derechos de autor a estos elementos. Por otro lado, el pasillo ecuatoriano al ser parte importante para este producto escénico, se usan cinco pasillos que serán reinterpretadas, regrabadas y adaptados para su interrelación con la acción escénica. Por las características de la obra, tres de las cinco canciones serán grabadas en formato instrumental. La musicalización de la obra se distribuye de la siguiente manera en la obra:

Acto 1

Invocación sentimental - Flavio Brito

Confesión - Enrique Espín Yépez

Acto 2

Se va can algo mío - Gerardo Guevara

Danza ecuatoriana - Guillermo Ayerbe JR.

Acto 3

Encargo que no se cumple - Marco Tulio Hidrobo

Una vez desglosado los contenidos de este anexo, la obra teatral *El último anhelo*, al ser parte de un trabajo académico, cumple con la normativa de derechos de autor al reconocer a los autores de cada una de las canciones que serán parte de la musicalización de la misma.

Anexo 4

ABSTRACT

The “pasillo” as Part of Theatrical Creation

This research project intended to incorporate the traditional music of Ecuador called “pasillo” in the creation of a play. To do this, bibliographic research was carried out, as well as a cycle of interviews to obtain data and to identify the musical characteristics and recurrent themes of the Ecuadorian “pasillo,” which resulted on the creation of the dramaturgy in the stage product. Staging had four main pillars: aesthetic of reception, physical theatre, elements of post-dramatic theatre from Robert Wilson’s viewpoint, and musical dramaturgy. The result was a tragicomic play that reflects on primary human relations.

Key words: Ecuadorian pasillo, theatrical creation, theatre and music, physical theatre, musical dramaturgy.



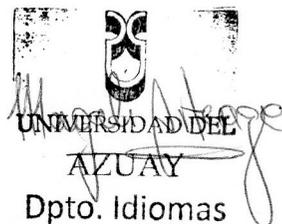
Jonathan Pizarro

Code: 75671



Jaime Garrido, MA.

Tutor



Translated by,



Ana Isabel Andrade