

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

Análisis sobre el elemento de la memoria emotiva de Constantin Stanislavski para la sistematización de procedimientos de creación del personaje María la Guagua dentro del proyecto Cuenca en Cuentos del Colectivo Artístico Barajo


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Danza-Teatro

Autor:

Mercy Eugenia Mendieta Durán

Director:

Diego Alfonso Carrasco Espinoza

ORCID:  0000-0002-1168-2428

Cuenca, Ecuador

2024-10-28

Resumen

El presente trabajo investigativo aborda la construcción de uno de los personajes históricos de la ciudad de Cuenca, en este caso María la Guagua que es uno de las figuras representativas de la localidad. Ella perteneció al ámbito rural y emigra a la ciudad de Cuenca en la década de los 70', en donde tiene que enfrentar las vicisitudes de tal periodo de tiempo para una mujer campesina. En este estudio se construye el personaje mediante la dramaturgia y el empleo del elemento memoria emotiva del método de Stanislavski. En este marco, se ha llevado un trabajo arduo para montar la obra María la Guagua mediante presupuestos teóricos del teatro como la memoria emotiva y, sobre todo, a partir de testimonios, entrevistas, análisis, ensayos, entre otros, con el fin de consolidar un personaje con base en el contexto de la sociedad de la época.

Palabras clave del autor: personajes de Cuenca, memoria emotiva, memoria social, Stanislavski, teatro



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The present investigative work addresses the construction of one of the historical figures of the city of Cuenca, in this case, María la Guagua, who is one of the representative figures of the locality. She belonged to the rural sphere and emigrated to the city of Cuenca in the 1970s, where she had to face the vicissitudes of that period for a rural woman. In this study, the character is constructed through dramaturgy and the use of the emotional memory element of Stanislavski's method. Within this framework, arduous work has been carried out to stage the play María la Guagua using theoretical premises of theater such as emotional memory and, above all, based on testimonies, interviews, analysis, rehearsals, among others, to consolidate a character based on the context of the society of the time.

Author Keywords: characters of Cuenca, emotional memory, social memory, Stanislavski, theater



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice

Resumen	2
Abstract	3
Introducción.....	10
CAPÍTULO 1. Breve Análisis de Constantin Stanislavski y su propuesta para el teatro.....	12
1.1. Constantin Stanislavski, su propuesta para el teatro	12
1.2. Breve descripción de sus líneas de trabajo	14
1.3. Teatro Naturalista	14
1.4. La Organicidad	16
1.5. La Memoria emotiva	17
1.6. La memoria sensorial y su aporte en el estudio del elemento memoria emotiva.....	19
CAPÍTULO 2. Recorrido a través de la investigación de campo para la sistematización de información encaminado al proceso de creación de la obra María la Guagua.....	23
2.1 Análisis de la leyenda e historia como parte del proceso de creación de la obra María la Guagua.....	23
2.2. Recopilación de información del personaje María la Guagua a través de la memoria social	25
CAPÍTULO 3. Aplicación del método de Constantin Stanislavski para la construcción del personaje de María la Guagua.....	29
3.1. Parte analítica y expresiva.....	29
3.2. Preparación y construcción: El Trabajo de la actriz previo a la escena.....	33
3.3. Improvisación.....	35
3.4. Estructura Corporal.....	37
3.5. Forma de caminar	39
3.6. Mirada.....	40
3.7. Respiración.....	41
3.8. Elementos de diseño escénico en la obra María la Guagua	42
CONCLUSIONES.....	48
Referencias	50
ANEXOS.....	52
Anexo A: Libreto	52
Anexo B: Bitácora personal sobre el proceso de construcción del personaje María la Guagua	56
Anexo C: Fotografías en presentaciones	73

Índice de figuras

Figura 1. Etapas de aplicación: Analítica y Expresiva	29
Figura 2. Parte escénica.....	33
Figura 3. Postura adoptada por la actriz de María la Guagua.....	39

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Foto original de María la Guagua	38
Ilustración 2. Vestuario (blusa, chal, pollera)	43
Ilustración 3. Vestuario completo	43
Ilustración 4. Escenografía con incorporación de música en vivo	46
Ilustración 5. Escenografía.	47

Dedicatoria

La presente tesis está dedicada a quienes fueron olvidados, quienes pisaron este terruño y dejaron huella con su transitar, para quienes no fueron valorados, auxiliados y aceptados en una sociedad tan desigual. Este es un homenaje también a la mujer que desde siempre ha luchado por ser y pertenecer, a esa mujer que sin importar sus días de cansancio nunca deja de ser el refugio de muchos, por ello, mediante este arte tan lindo, expresivo y purificante alzamos la voz por aquellas que han sido calladas, buscando día tras día que el respeto y la igualdad de derechos sea el objetivo de todos.

Agradecimiento

Este trabajo investigativo es el resultado de la colaboración de varias personas importantes en mi vida, en él se ve reflejado el granito de arena que cada uno de ellos aportó en el proceso de realización de este proyecto, que, seguramente si algún día lo leyeran se sentirían identificados en algunas de sus líneas, párrafos, fotografías o situaciones que ahí están expuestas.

El agradecimiento especial a mi familia, principalmente a mis queridos padres Mariana Durán y Segundo Mendieta, por haberme permitido tomar el camino maravilloso del arte, confiando en mis decisiones porque ellos mismos fueron quienes me forjaron y conocen el ser humano que hay detrás de ellas, tanto como en el trabajo y la vida, ellos son quienes me devuelven a mi origen, me equilibran y motivan a seguir adelante, tal vez ellos no sepan lo importante que ha sido para mí seguir su ejemplo, y que sus enseñanzas incluso me han servido para vivir el arte de manera libre y sincera. De la mano de ellos, extendiendo este agradecimiento a mis hermanas y hermanos que siempre me han apoyado y han sido parte de mis días, a partir de aquí están quienes formaron parte de mis apasionados, complicados y agitados días, de ensayos, de experimentación, de compartir, de convivir, de desacuerdos, y sobre todo de un aprendizaje constante, ahí está, como un nombre que significa más que ello, el Colectivo Artístico Barajo, que me abrió las puertas para vivir toda esta aventura llamada Arte, ahí está mi director y amigo Piotr Zalamea Zielinski, de su mano aprendí a encontrarme en este mundo artístico, aprendí que puedo crear mucho más de lo que yo pensaba, con él mismo trabajamos esta hermosa obra llamada “María la Guagua” y varios de los personajes que hoy en día me recuerdan ese ser humano que nunca quiero dejar de ser. También están mis compañeros de escena, Ange, Carlitos, Pato, Dayra, Moni, Miriam, Tomás, Poleth, que en tiempos distintos hemos compartido y aprendido mutuamente.

En este paso por el tiempo y mis días nunca quiero dejar de agradecer con el corazón y hasta que la memoria y la vida me permita a mi familia Pato, Taki, ellos que han vivido de cerca este proceso de tiempos medidos, de días en los que los tres hemos compartido y en los que a veces quedan o quedamos dos porque las responsabilidades de un actor o actriz están más allá de un feriado para muchos y el trabajo y el amor al arte nos llaman.

Y no quiero dejar de lado a mis profesores, que desde un inicio me supieron inculcar el respeto, la constancia y el trabajo que conlleva seguir esta carrera de las Artes Escénicas, muy difícil de sostener en un medio donde el Arte muchas de las veces no ha sido considerado como un verdadero trabajo sino como un hobby o pasatiempo, desde ahí considero que fue sustancial aprender de la mano de ellos, quienes me enseñaron las bases para emprender

mi propio camino en este mundo artístico, quiero entonces agradecer a Gonzalo Gonzalo, de él aún conservo en mí todo ese aprendizaje que hasta hoy en día sigo aplicando en mis diferentes trabajos y proyectos, destacando que sus clases fueron un verdadero reto y trabajo frecuente para entender de qué se trataba el mundo de la actuación, siento que desde sus enseñanzas pude palpar por primera vez lo que significa actuar.

También está Paúl Sanmartín y Rocío Pérez, quienes siempre estuvieron atentos al proceso que estábamos atravesando y por supuesto nunca dejaron de ayudarnos en lo que estuviera en sus manos.

Un merecido agradecimiento a un gran amigo Josué Orozco, que ha puesto sus conocimientos y su tiempo para darle un poquito más de brillo a la presentación de este trabajo.

Y para concluir, agradezco infinitamente a mi profesor y tutor de la presente tesis, Diego Carrasco, por creer y confiar en mí, por la paciencia, por su tiempo, por sus enseñanzas que me motivaron a seguir mi proceso como artista escénica, y por supuesto por el acompañamiento en el desarrollo de la presente tesis, ayudándome a sentar y encaminar las ideas por mi planteadas.

Introducción

A lo largo del tiempo, el arte teatral ha tenido grandes evoluciones, pero siempre el actor ha sido considerado como un elemento indispensable para que este hecho ocurra llamado acuerdo teatral. En esta línea, el arte escénico es tan extenso como la vida misma; en él se conjugan sentimientos e historia que hace que la humanidad se manifieste mediante el teatro, la danza y la música. De esta manera se da paso a la comunión entre el artista y el espectador, y es así como el actor empieza a ser ese instrumento de donde emergen y se proyectan de manera más consciente esas emociones y sensaciones que viajan a través de su quehacer escénico (Stanislavski, 1999).

En esta investigación se hace alusión al elemento de la memoria emotiva como un camino o un modelo a seguir para encontrar las emociones y, por ende, la verdad en escena. Stanislavski, hasta hoy en día a pesar de su ausencia en este universo, sigue siendo referencia para todos quienes mantienen vivo el arte escénico. Constantin Stanislavski (2010) implantó fuertes bases que ahora son parte de la historia misma del Teatro, porque de eso se trata, de seguir creciendo, de emprender un camino de exploración y aprendizajes constantes.

¿El Método de Stanislavski es eficaz?, es una pregunta bastante prudente, y de manera subjetiva se puede decir que quienes han pasado por este método han palpado la dificultad de trabajar con emociones verdaderas (Stanislavski, 2015). Tal vez para algunos los resultados han sido favorables o, por otro lado, tedioso o contraproducente, debido a que el actor se desnuda por completo, exponiendo sus emociones al vivir la escena (Braceli, 2018). Asimismo, hay muchos quienes deciden tomar este camino y luego van descubriendo otros métodos que les permite trabajar de manera más cómoda, dependiendo, cuál de ellos funciona según su necesidad o simplemente abordan su trabajo desde un sincretismo de métodos, valiéndose de todo el bagaje aprendido.

El arte se va transformando constantemente, Stanislavski señalaba que el método que realmente existe no es de él o de aquel o del otro sino más bien que el único método que existe es la naturaleza orgánica creadora (Stanislavski, 1999). Por ello, se puede pensar que el artista se moldea de acuerdo a sus conocimientos o se nutre en un camino constante de aprendizajes, en donde a futuro será capaz de tomar este, ese o aquel aprendizaje que crea necesario para su crecimiento, sin perder la conciencia de sí mismo.

El presente trabajo investigativo pretende sistematizar el procedimiento de la creación de la obra “María la Guagua”, tomando como referente principal la memoria emotiva de Constantin Stanislavski, sabiendo que, es una herramienta válida para el trabajo y el desarrollo del actor,

induciéndolo a la búsqueda de vivencias y recuerdos personales para encontrar sentimientos y emociones semejantes a los del personaje. Por consiguiente, ha ayudado a encontrar la acción al personaje, y a partir de ahí, el cuerpo ha encontrado su propia memoria y ha evolucionado tomando como punto de partida esa memoria y la ha transformado en acciones físicas.

Por lo tanto, este estudio, analiza de forma detallada la metodología que se empleó en este procedimiento hacia la creación y desarrollo de la obra *María la Guagua*, partiendo desde la comprensión teórica acerca del contexto histórico y social para el entendimiento de hechos y sucesos que rodean al personaje, y trasladarlos a la práctica, por ende, se recurrió a realizar una investigación de enfoque cualitativo, percibiendo información que identifique al objeto de estudio, seguido de una sistematización y la aplicación del mismo. Para la aplicación de este método, se ha seguido un proceso dividido en tres capítulos, que comprenden: la conceptualización, la investigación, y la aplicación del método de Stanislavski para la creación de la obra.

El primer capítulo, hace referencia sobre la propuesta de Constantin Stanislavski para el teatro, en donde se abordó principalmente sobre sus líneas de trabajo y el origen de sus motivaciones para plasmar teóricamente un sistema que permita al actor dominar su arte. El siguiente capítulo, hace alusión a la investigación de campo, dirigido al levantamiento de información a través de la memoria social, la recopilación de anécdotas, conversaciones, entrevistas y datos relacionados con la historia y leyenda de *María la guagua* para proceder con el análisis cualitativo. Y el tercer y último capítulo, se destinó a la aplicación del método, éste, se dividió en tres etapas importantes; la parte analítica, la parte expresiva y la parte escénica, esto ayudó a la actriz a entender y tener como referencia un modelo en donde basarse para aplicar de forma ordenada el planteamiento del método de Constantin Stanislavski, demostrando que es una herramienta efectiva y práctica para la creación de personajes teatrales.

Para concluir, en el presente proyecto se evidencia la suma de muchas voluntades, el mismo espectador, que ha sido agente activo en el proceso de investigación en cuanto se refiere al levantamiento de información y posteriormente a la retroalimentación. De la misma forma, el director y dramaturgo, la actriz, el músico, el productor han coadyuvado a consolidar este trabajo, que, va más allá de abordar temas artísticos, sino también sociales aportando de manera activa en el desarrollo de una sociedad consciente.

CAPÍTULO 1. Breve Análisis de Constantin Stanislavski y su propuesta para el teatro

1.1. Constantin Stanislavski, su propuesta para el teatro

Ruiz (2008) se refiere a Stanislavski como director, pedagogo y actor teatral ruso, fue considerado como uno de los fundadores del realismo teatral moderno y uno de los más influyentes innovadores del teatro del siglo XX. Cabe destacar que, Constantin Stanislavski desde muy pequeño estuvo inclinado hacia el mundo de la actuación, y a tempranas edades comenzó a llevar un diario de trabajo sobre sus aciertos y errores, lo que más adelante resultaría en el desarrollo de un sistema de entrenamiento de actores conocido como el "Método Stanislavski". Este enfoque en la actuación se centró en la creación de personajes realistas y en la creencia de que los actores debían buscar la verdad emocional en sus personajes y en la situación que se les presentaba.

Junto con Vladímir Nemirovich-Danchenko, fundaron su propia compañía teatral, el Teatro de Arte de Moscú en reacción a las tendencias artificiales que dominaban el teatro de la época. El enfoque de esta compañía era generar realismo y autenticidad en la actuación y la dirección teatral. De tal manera, estos dos grandes actores, pedagogos y directores revolucionaron el mundo del teatro, se complementaban entre sí, siendo Nemiróvich quien se encargaba de la selección de obras y la parte administrativa, mientras que Stanislavski se enfocó en la dirección y preparación de los actores, generando una nueva visión de percibir el teatro (Ruiz, 2008) .

En la historia del teatro no hay duda que han existido grandes actores y actrices natos antes y después de Stanislavski, sin embargo, este pasó a ser un referente de mucha relevancia para sus sucesores. Debido a que el legado que brindó fue de suma importancia que ha trascendido a lo largo de la historia misma, convirtiéndose en un personaje fundamental para el arte escénico. Al respecto, Ruiz en su libro *El Arte del Actor en el siglo XX* señala que: "Principalmente porque él fue el primero en sistematizar el arte del actor, esto es, en ordenar en un método estructurado los pasos que el actor debía seguir para ser competente en la práctica de su oficio (Ruiz, 2008, p. 31).

Asimismo, determinó que:

Stanislavski resulta fundamental porque refleja el paradigma de gran parte de la renovación teatral posterior del siglo XX: la investigación exclusiva, concreta y objetiva del arte del actor fue el espacio desde el cual se reformuló la poética global del teatro y también su sentido espiritual, social y político. (Ruiz, 2008, p. 33).

En este contexto, se puede sostener que Stanislavski llegó a ser la vanguardia de la época y de quién se desprendieron algunos de sus alumnos como Meyerhold y Michael Chéjov quienes, impulsados por sus conocimientos, y la necesidad de buscar nuevos caminos alejados de la propuesta de su maestro, tomaron nuevos rumbos que los encaminaron a una propuesta de un teatro moderno en respuesta al naturalismo que predominaba en la época. Mismo que fue impulsado por la compañía Alemana Meininger, el director francés André Antoine y en sus inicios Constantin Stanislavski. Por su parte, Stanislavski fue centrando su búsqueda mediante la técnica de carácter psicológico e instaurando un sistema de entrenamiento actoral, en el cual pretendía brindarle al actor disciplina y un procedimiento teórico y práctico con el fin de contribuir y facilitar al intérprete en su trabajo artístico (Ruiz, 2008).

Stanislavski dedicó mucho trabajo a sus investigaciones y descubrimientos, en donde la memoria emotiva toma un papel muy importante en el cual el actor trabaja arduamente desde y sobre sí mismo, en ejercicios que le permiten estimular su imaginación e indagar a profundidad la psicología del personaje (Villegas, 2008). En resumen, el sistema implementado por Stanislavski se considera como el primer método de actuación en la historia del arte teatral, del cual se han apoyado varios maestros, alumnos y gente del arte que lo sucedieron, partiendo de sus investigaciones que se han generalizado alrededor del mundo, y que han contribuido a la creación de nuevas tendencias y métodos que han favorecido al crecimiento y expresión del arte escénico (Villegas, 2008).

Además, en este apartado, reflexionamos sobre el trabajo de Stanislavski en donde desarrolló aún más su método actoral, centrado en las acciones físicas. Este enfoque representó una evolución crucial en sus ideas sobre la actuación y la construcción de personajes, complementando sus conceptos anteriores del sistema centrado en la memoria emotiva. Ya que, el método de las acciones físicas se basa en la actividad misma del actor en el espacio, buscando la construcción del personaje investiga una línea de acción con intención, que le conduzca al encuentro con la emoción, traducida en la acción física observable en donde el actor busca hacer lo que hace el personaje.

Stanislavski en el libro de *El trabajo del actor sobre sí mismo* (2010) buscaba identificar acciones físicas específicas que permita expresar la psicología del personaje, y estas no eran simples gestos externos, sino acciones fundamentales que estimulen el núcleo emocional del personaje. Este enfoque exploró la conexión entre las acciones internas (pensamientos y emociones) y las acciones externas (movimientos y gestos), buscando una congruencia que proporcionara una representación más auténtica.

De esta forma, el autor introdujo conceptos como el superobjetivo relacionado con el objetivo general del personaje a lo largo de toda la obra y los objetivos escénicos que tienen que ver con las metas específicas en cada escena que contribuyen al superobjetivo. Stanislavski abogó por un análisis detallado de la acción, desglosando las acciones en unidades más pequeñas y detalladas para permitir al actor explorar la psicología del personaje de manera específica y efectiva. En suma, este nuevo enfoque influyó en la velocidad y el tono de las acciones físicas del personaje que se manifiesta a través del cuerpo y las acciones en el teatro (Stanislavski, 2010).

1.2. Breve descripción de sus líneas de trabajo

Stanislavsky sistematizó su método de actuación, siendo el pionero en donde él no buscaba un intérprete de la escena, sino alguien que viva el mundo del personaje, que encarne la situación, la verdad en la escena (Saura, 2007). En este marco, desarrolló el lado emocional: la memoria emotiva, las sensaciones y más adelante, (ya en los últimos años de su vida) empieza a cuestionarse y darle mayor grado de importancia a las acciones físicas, y empieza a crear el método de las acciones físicas, donde buscaba centrarse en lo que el actor estaba haciendo en escena, es decir, la acción en lugar del cómo se siente en escena (emoción) (Saura, 2007).

Cabe resaltar que Stanislavski no solo centró su atención al realismo y naturalismo, sino que se fijó con mayor insistencia en la creación de personajes y en la importancia de la emoción y la psicología del actor para transmitir su interpretación. No obstante, su trabajo no está encasillado en estos dos movimientos que de alguna manera se le adjudicaron, debido a que brindó al mundo de la actuación grandes bases, de las cuales servirse y apoyarse en beneficio del quehacer teatral. He aquí algunos de aquellos que se vieron influenciados por las teorías del maestro ruso: Elia Kazan y Lee Strasberg, que fundaron el Actor's Studio en New York, siendo la principal escuela de actuación de USA; Sanford Meisner, que creó el método Meisner; Esthela Adler, actriz y directora de amplia trayectoria que creó su propio laboratorio; Seki Sano, actor japonés que creó en 1939 una escuela stanislavskiana de actores en México y generalizó el método en América Latina; Jerzy Grotowski, quien toma el método de las acciones físicas como origen de su laboratorio y del teatro antropológico (Ruiz, 2008).

1.3. Teatro Naturalista

A pesar de no ser el centro de nuestra investigación, hemos destinado este apartado para comprender de manera conceptual lo que es el naturalismo y su incidencia en el teatro de esta tendencia. De alguna manera, Stanislavski al trabajar con personajes realistas, se le

adjudicó también el naturalismo por ser una derivación del mismo que parten de una misma base, que es la observación de la realidad y por ello es importante conocer de dónde nace este movimiento (López, 2013).

Ordiz, (2006) detalla que el naturalismo es un movimiento artístico y literario que surge en Francia a finales del siglo XIX en reacción al romanticismo, entre sus principales características está la búsqueda de la objetividad. De otra manera, Emile Zola (Zola, 1988) escritor francés nos da un planteamiento desde el ámbito literario basándose en el análisis del comportamiento humano influido por las condiciones sociales, psicológicas y biológicas.

Zola (1988) manifiesta que el naturalismo implica un retorno a la naturaleza, marcado por la decisión de los eruditos de alejarse del estudio abstracto de los cuerpos y fenómenos, optando en su lugar por basarse en la experiencia y proceder mediante el análisis. Ahora bien, en el ámbito literario, el naturalismo implica también volver a la naturaleza y al ser humano, priorizando la observación directa, la anatomía precisa y la aceptación, así como la descripción exacta de la realidad existente. En sí, tanto para el escritor como para el científico, la tarea es la misma: sustituir las abstracciones por realidades y las fórmulas empíricas por análisis rigurosos.

En consecuencia, esta nueva mirada busca construir personajes reales mediante la narración de una verdadera historia de cada uno, destacando la conexión con la vida cotidiana desde perspectivas tanto psicológicas como biológicas. Por lo tanto, la naturaleza nos ayuda a entender las raíces, los fundamentos en donde se originan las cosas, a partir de ello brotan los diferentes caminos por los que transitamos. Ya que, efectivamente se trata de volver al origen de las cosas, hacer una introspección de los hechos observados y al estudio exacto de la naturaleza del personaje para no perdernos en conclusiones inexistentes (Ordiz, 2006).

Por otro lado, el autor creía que la literatura tenía la capacidad de cambiar la sociedad y que a través del arte se podía revelar la verdad sobre la vida. De tal manera, Zola (1988) menciona que hay que basarse en la experiencia, en el análisis; así también, lo dice Stanislavsky, planteando que podría hablarse de un método basado en principios científicos, en un laboratorio. Esto nos conduce al encuentro de un resultado más sincero, a la apropiación de un personaje que ha nacido a partir de la observación y el estudio minucioso de su ser.

En el Diccionario del teatro, Pavis (1998) determina que la representación naturalista se presenta al espectador como la realidad misma, no como una interpretación artística en el escenario. Por lo anterior, en esta corriente hay un intento de convertir el escenario en un medio coherente y concreto que, en su materialidad y cerrada sobre sí misma, integra al actor y se presenta al espectador como si fuese la realidad misma. Además, destaca que el

naturalismo es una corriente artística que busca la representación objetiva y detallada de la realidad, con un discurso de denuncia social, apoyándose en las circunstancias sobre el comportamiento humano.

Para concluir Stanislavski (1953) menciona en su libro *Un actor se prepara* que “es un hecho que no existe técnica teatral artificial que pueda siquiera compararse, con las maravillas de que es capaz la naturaleza” (p. 53). Dando por sentado que no hay mayor fortaleza, que las cosas en su estado natural. Así mismo, el teatro naturalista responde a esta corriente y decimos que intenta reflejar la realidad tal y como es, y la psicología de los personajes, sin exageraciones, ni idealizaciones.

1.4. La Organicidad

Rodríguez (2012) argumenta que la organicidad en el teatro o, dicho de otra manera, el teatro orgánico nace en Europa alrededor del siglo XX en respuesta a las producciones teatrales rígidas y convencionales de la época donde sus principales exponentes son: Max Reinhardt y Constantin Stanislavski. Alsina (2017) resalta que la organicidad nos permite construir con verdad y vitalidad el ejercicio escénico, de esta manera la organicidad podría definirse como el compromiso entre el actor-corporal, racional y emotivo - con la situación a construir, por lo tanto, nos facilita desarrollar un procedimiento técnico permitiendo crear la situación teatral.

Del mismo modo, el teatro orgánico se centra en la idea de que el teatro es una forma de arte vivo y efímero, que se crea en el momento de la representación y que es impulsado por la energía e interacción entre los actores y el público. La organicidad en el teatro busca una conexión auténtica y emocional con el público, a través de la creación de una experiencia teatral viva y coherente. Si bien es cierto que, tantas veces hemos escuchado dentro del ámbito del arte “Tienes que ser orgánico”, “Debes ser natural”, “te escuchamos falso”, “no nos transmites”, entre otros, esto denota la necesidad de establecer un trabajo de las emociones a fin de exteriorizar y transmitir al espectador una idea clara y emotiva a través del personaje (Alsina, 2017).

Sin importar que la obra se repite innumerables veces, el actor se servirá de diversas técnicas de actuación, herramientas y ejercicios para lograr una actuación orgánica, que apoye la narrativa y la atmósfera de la obra, y permita una conexión auténtica con el público siendo capaz de sostener el personaje y permitirle crecer en cada una de ellas, ya que el teatro es un arte vivo, efímero e irrepetible (Linares, 2018).

En palabras de Stanislavski (1953):

[...]...más aún, y esto es de vital importancia, las bases orgánicas de las leyes naturales en que nuestro arte está fundado, los protegerán de los caminos extraviados. ¿Quién sabe bajo qué dirección o en qué teatro trabajarán? Ni en todas partes, ni con cualquiera, hallarán trabajo creador basado en la naturaleza. En la mayor parte de los teatros, los actores y productores violan constantemente la naturaleza de la manera más descarada. Pero si ustedes se encuentran seguros de conocer los límites del verdadero arte y las leyes orgánicas naturales, no podrán extraviarse, estarán capacitados para comprender los errores que cometan y corregirlos. Por ello se hace imprescindible el conocimiento de las bases de nuestro arte como principio del trabajo de cada estudiante. (p. 145).

A partir de esta reflexión entendemos que el conocimiento nos hace crecer y nos brinda la sabiduría para no declinar nuestro camino, sin embargo, como dice Stanislavski, si tenemos nuestras bases orgánicas sólidas, podremos sobrepasar momentos de desconcierto. En esta línea, la relación entre la memoria y la creatividad sugiere que el conocimiento y la experiencia del pasado son fundamentales para la construcción del futuro de la humanidad, entonces se concluye que, hay que volver a las raíces para encontrar el camino de regreso a esas bases, a esos conocimientos, a ese pasado que sostiene los pasos venideros que construyen y trascienden en el tiempo (De Santos, 2022).

Evidentemente dentro del trabajo realizado para la construcción del personaje que aborda la presente tesis, mencionamos que el elemento de la organicidad está presente y evidentemente es uno de los aspectos importantes que se ha empleado para la creación del personaje María la Guagua, sosteniendo firmemente que, el ser orgánico es una capacidad que permite al actor involucrarse o entregar todo de sí mismo en esencia, para dar vida a otro ser ficticio y permitirle aflorar en escena.

1.5. La Memoria emotiva

El método de Constantin Stanislavski es muy amplio, y él lo creo por su interés de proporcionar al actor un sistema en el cual pueda desenvolverse y dominar su arte, ya que Stanislavski (2018) al analizar las puestas en escena de su época, percibió que había carencia de verdad en la interpretación de los personajes de aquella época. Es entonces que, para desarrollar este sistema actoral, incluyó elementos importantes del cual se serviría el actor para la creación de su personaje, tales como: la memoria emotiva, las circunstancias dadas, la imaginación, el sí mágico, el objetivo y superobjetivo, el sentido de verdad, la comunicación y el contacto con el otro, análisis de texto, la concentración, entre otros, sin

despreocuparse de lo externo, el trabajo corporal que lo llevaba a un estado de relajación y por ende a la predisposición para ejecutar la acción.

Uno de estos elementos que se analiza en esta investigación, es la memoria emotiva, que nos lleva a un campo de estudio en donde las emociones son evocadas a través de los sentidos, permitiendo al actor sentir esas emociones y transmitirlos al espectador. Stanislavski (1997) plantea que la memoria emotiva es la capacidad de evocar y emplear emociones reales en el proceso de interpretación actoral y esta técnica es uno de los elementos fundamentales del método que Constantin Stanislavski trabajó.

Al autor le interesaba de sobremanera que sus actores sean capaces de llegar a la emoción verdadera por ello la primera parte de su labor estaba dedicada al trabajo del actor sobre sí mismo, ya que, mediante el proceso, el personaje empieza a beber de las experiencias mismas del actor, tomando todo el bagaje que este le ofrece desde su búsqueda interna a través de sus vivencias. Todo este trabajo interno que realizaba el actor le permitía crear una conexión emocional con el personaje a interpretar.

En este punto, el trabajo de las emociones para lograr el objetivo era muy necesario y según Stanislavski indica que:

Cuanto más amplia sea la memoria emotiva, más rico será el material para la creación interna. Eso, creo yo, no requiere una elaboración posterior. Sin embargo, resulta necesario que además de la riqueza de la memoria emotiva, distingamos algunas otras características; y específicamente, su poder, su firmeza, la calidad del material que retiene, la proporción en que afecta nuestro trabajo práctico en el teatro. (Stanislavsky, 1953, p. 30).

En este mismo contexto decimos que, no solo se trata de traer a la memoria una experiencia cualquiera, sino buscar situaciones verdaderamente relevantes, como Stanislavski lo menciona, emociones de calidad, para que, en el instante, éstas no sean fugaces y sean capaces de mantenerse por sí solas sin necesidad de un mayor esfuerzo.

En lo que refiere a la obra objeto de estudio añadimos que María la guagua es un personaje muy cercano a la actriz que interpreta el papel, su vida de campo, sus quehaceres, aspectos muy familiares a su personalidad. A partir de estos detalles, el elemento de la memoria emotiva llega a ocupar un rol muy importante, trayendo a la memoria situaciones similares por las que pasó aquella mujer, y que ciertamente permitían a la actriz conocer de mejor manera cuáles eran sus motivaciones y sentimientos a fin de establecer una conexión emocional con el personaje María la Guagua.

Es así que, en el proceso creativo, la memoria emotiva estuvo presente en la comprensión del texto dramático, en la investigación realizada, en la improvisación y en la puesta en escena. Al respecto,

Un actor debe usar su arte y su técnica para descubrir, por medios naturales, aquellos elementos necesarios para él, para desarrollar en su papel. Y de este modo, el alma de la persona que él interpreta será una combinación de los elementos vivientes de su propio ser. (Stanislavski, 1953, p. 75).

Vinculado a esto entendemos que el actor construye su camino, elabora los cimientos de su personaje, usando todo lo conocido y explora lo desconocido con la finalidad de enriquecer su interpretación, y es por ello que durante el trabajo primero se acudió a todo el material conocido por la actriz, desmenuzando cada momento, cada situación y encontrando en estos, detalles minuciosos que despertaron nuevas emociones, que tal vez en su momento se tornaban desconocidas pero a medida que la actriz permitía la vida de María la Guagua todo iba tomando color, forma, matices y también contrastes.

Los primeros acercamientos se tornan fríos, desconcertantes, a momentos lejanos, pero es totalmente comprensible porque, así como pueden existir muchas ideas de abordar el personaje, también puede ser que no se tenga la menor idea, solo te lanzas y empiezas a navegar con lo que tengas. Remitiéndonos a Stanislavski (1953) cabe recalcar que al principio nuestras emociones artísticas son como animales salvajes y tímidos que se esconden en las profundidades de nuestra alma. Si no emergen de manera espontánea, no podrá perseguirlas para encontrarlas. Lo máximo que puede hacer es concentrar la imaginación en la forma más efectiva de atraerlas.

1.6. La memoria sensorial y su aporte en el estudio del elemento memoria emotiva.

La memoria sensorial puede desempeñar un papel importante en la memoria emotiva al permitir que el actor retenga información emocional temporalmente y evocar emociones asociadas con experiencias previas. Sin embargo, es importante destacar que la memoria emotiva no depende únicamente de la memoria sensorial, sino que también involucra otros aspectos del proceso emocional y cognitivo. De tal manera, tomando el significado de memoria sensorial sabemos que se refiere al empleo de los sentidos (oído, tacto, olfato, gusto y vista), los cuales desempeñan un papel crucial al servir como puntos de referencia personales para el actor, permitiéndole recordar momentos que pueden ser aprovechados en beneficio de su interpretación (Barría, 2022).

A su vez, se menciona que en esa búsqueda de los elementos que aporten a la construcción del personaje, es importante destacar que la memoria emotiva tiene una estrecha relación con lo sensorial,

...la estrecha relación y la acción mutua que existe entre los cinco sentidos, y también cómo influyen sobre los recuerdos de la memoria emocional. Así mismo, como pueden ver, el actor necesita la memoria no sólo de las emociones, sino también de todos nuestros sentidos. (Stanislavski, 1997, p. 112).

Como consecuencia, el actor se prepara con todas sus herramientas, dotado de algunas y otras las adquiere con el tiempo, en un proceso de aprendizaje diario. Stanislavski le dio mucha importancia a la preparación interna del actor que luego se vería reflejada en su exterior y uno de los elementos a trabajar. En este sentido, señala que:

se entiende por «atención interior», que se concentra en cosas que vemos, oímos, tocamos y sentimos en circunstancias imaginarias. Nos recordó lo que había dicho anteriormente sobre la imaginación y cómo habíamos notado que el origen de una imagen dada era interno y que, sin embargo, era proyectado mentalmente a un punto de nuestro exterior. Al hecho de que veamos tales imágenes con visión interior, añadió que él mismo era propio de nuestro sentido de oído, olfato, tacto y gusto. (Stanislavski, 1953, p. 73).

En efecto, no es extraño que estos dos aspectos tan importantes para la memoria emotiva vayan de la mano, porque sin ellos sería imposible que el actor posea el material necesario para valerse de él y trabajar sobre sí mismo. Las emociones y los sentidos son elementos naturales de los que hemos sido privilegiados y están implícitos en nuestro ser. Sin embargo, nos indica que los sentidos pueden tener grados de importancia dependiendo del artista, lo que para unos un sentido específico puede ser más relevante, tal vez para otros no lo sea, porque no todos reaccionan de un mismo modo a un determinado estímulo, sino que nos diferenciamos de acuerdo con nuestra psicología, y la parte cognitiva que permite mayor afinidad hacia uno u otro sentido (Stanislavski, 1953).

Dicho esto, los actores, por su parte, poseen una capacidad similar para la observación visual y auditiva. La emplean para observarse a sí mismos y, posteriormente, retener una variedad de imágenes visuales y sonoras: el rostro de una persona, sus expresiones, la postura de su cuerpo, su manera de caminar, sus gestos, movimientos, voz, entonación, vestimenta, así como sus características raciales.

Vale decir que, la capacidad del actor es fascinante ya que no solo utiliza sus sentidos para analizar detalles o elementos de una persona o recordar cosas que hayan visto u oído en la vida real, sino que también con sucesos imaginarios o inexistentes. En este marco, Tordera argumenta la importancia de la escucha, la escucha con todos los sentidos, es decir beber de lo que pasa con los otros o con el otro personaje, tener derecho a reaccionar como personaje. Por otro lado, Layton y Esteve (1995) le daban mucha importancia al sentido de la escucha, valiéndose de todos los sentidos, ya que creía firmemente que un actor, lo que éste intente expresar en escena, no debe reaccionar por reaccionar a un texto predeterminado o a un libreto, sino más bien, escuchar de verdad lo que su compañero le diga a pesar de conocer perfectamente los textos.

Por ello, la escucha con todo el cuerpo se refiere a la capacidad del actor para estar completamente presente y atento en el escenario, utilizando su cuerpo como un instrumento para recibir información y responder de manera auténtica y espontánea. Esta técnica implica no sólo prestar atención a lo que se está diciendo verbalmente, sino también estar consciente de las emociones, las sensaciones físicas y la energía que se está transmitiendo en la escena. Los actores que utilizan esta técnica, escuchan con todo su ser, utilizando su cuerpo y su intuición para captar señales no verbales y sutiles, como la postura, el tono de voz y las expresiones faciales de sus compañeros de escena (Layton y Esteve, 1995).

Escuchar ayuda a que el actor pueda expresar de manera sincera el momento, responder con sentido de verdad, generar en su interior la emoción que le provoca el texto del otro, o, dicho en otras palabras, reaccionar a la emoción del otro. Al respecto, el trabajar con la memoria sensorial sirve o permite despertar ciertas emociones sobre todo con situaciones pasadas, que a pesar de perdurar, con el tiempo se vuelven frágiles. Sin embargo, se cree que para que las emociones se vuelvan más fuertes necesitan ser estimuladas y es entonces donde se recurre a todo este bagaje de recuerdos que nos acercan al personaje, pero cuando éstas no son lo suficientemente fuertes y claras creemos necesario indagar en las sensaciones que produce dicho recuerdo. Es ahí donde empiezan a aparecer detalles que enriquecen la emoción, en consecuencia, las emociones se conjugan con las sensaciones para ayudar a estimular las fibras que conducen a la memoria emotiva y por ende a la creación más sólida del personaje.

Vinculado a esto, y en el trabajo de tesis que nos corresponde, si nos trasladamos a la vida de María la Guagua, podemos evidenciar con claridad dos etapas bien marcadas: su vida en el campo y su vida en la ciudad, dentro de este marco, la vida que llevó en el campo es desconocida en el medio cuencano, por lo tanto, en los archivos digitales como en el imaginario de la gente de Cuenca. Sólo se conocía su vida dentro de la ciudad, y es entonces

que, para construir esa primera etapa tan importante de la vida de aquella mujer, su lugar seguro, donde se forjó, donde se moldeó, donde convivió día a día con su madre y donde compartía su tiempo con vecinos y amigos antes de migrar a esta ciudad, se decidió recurrir a experiencias personales de la actriz, aprovechando la similitud en ese aspecto, las cuales permitieron tener de cierta manera una idea del cómo abordar al personaje y que éste mediante esas experiencias vividas, conocidas o estudiadas por la actriz, fortalezcan su personalidad y su caracterización.

Este trabajo investigativo, tuvo un aporte muy evidente del elemento de la memoria emotiva desencadenando un amplio material que dio como resultado la acción misma que mueve al personaje, que le da la vida, siendo muy notorio que su forma física era producida por una labor interna, que los recuerdos fueron desmenuzados a detalle para expresar lo que es, y no lo que se supone que es.

En suma, María la Guagua empezó a vivir desde esas memorias, y para esta búsqueda se acudió a la improvisación, entre los recuerdos y experiencias, la música y el canto, el sonido y el silencio. Muchos fueron los encuentros de la actriz con el personaje en el momento de la improvisación, la actriz abría el baúl de los recuerdos y experiencias vividas y conocidas para dar paso a la comunión con María la Guagua, y así se iban sumando paulatinamente momentos importantes para la construcción de María la guagua. Las mismas que ayudaron a definir el carácter emocional que se pretende manifestar y traducir en una forma física, comprensible, adquiriendo su propia personalidad, resaltando cualidades y características únicas que se complementaban con el sentir del mismo.

Por lo tanto, camino a este proceso y desarrollo, fue muy curioso observar, cómo el trabajo de las sensaciones y emociones permitían una transformación en la estructura corporal de la actriz, su caminar, la voz, la respiración, la mirada, éstas ya no eran las mismas, iban traduciéndose a las de María la guagua, adquiriendo presencia y notoriedad. A partir de este punto, cada experiencia en escena fue y seguirá siendo fundamental para que el personaje amplíe su territorio, experimente y forje su propio camino.

CAPÍTULO 2. Recorrido a través de la investigación de campo para la sistematización de información encaminado al proceso de creación de la obra María la Guagua

El objetivo de este capítulo es hacer un recorrido sobre el modelo de análisis e investigación de campo que se siguió para el proceso de creación de la obra María la Guagua. Para ello, se considera necesario iniciar realizando un acercamiento conceptual sobre la importancia que adquieren la leyenda e historia como herramienta de investigación y acercamiento para la creación del personaje en cuestión.

2.1 Análisis de la leyenda e historia como parte del proceso de creación de la obra María la Guagua.

Tanto la leyenda y la historia nos trasladan a los sucesos del pasado que nos narran el origen de los acontecimientos que han contribuido a legitimar, consolidar y sostener nuestras bases culturales. Para comprender de manera más clara a que se refiere cada una de ellas, y su contribución en este trabajo se procederá a conceptualizarlas.

En el caso de la leyenda, esta se viene transmitiendo por generaciones, es un relato que se comunica de forma oral o escrita que adopta elementos reales con elementos ficticios, enmarcados en una época histórica, que contiene aspectos afines al lugar donde se desarrolla la leyenda, esto hace que la sociedad lo acepte de forma verídica. La etimología de la palabra "leyenda" se origina en el latín *legenda*, derivado de *legere*, que significa 'leer'. Su uso implica algo "digno de ser leído o conocido", refiriéndose a eventos que se recuerdan y comparten con el propósito de preservar la historia a lo largo del tiempo, como es el caso de narraciones religiosas que parecen haber influido en la adopción del término (Real Academia de la Lengua, 2023)

En cuanto a la historia, se reconoce que esta rama estudia acontecimientos pasados de la humanidad, basándose en hechos reales y fidedignos que han transcurrido a lo largo del tiempo y que se contemplan en escritos que permitan dar veracidad o apoyo a escritores o investigadores. La historia se ubica en un tiempo cronológico, lugar determinado, y cuentan de manera oral o escrita acontecimientos existentes que, indiscutiblemente sirven de sustento a los historiadores para dar soporte a sus teorías o planteamientos (Litvinoff, 2016).

En este estudio investigativo hemos tomado a estos dos elementos tanto la leyenda como la historia, como componentes en la narrativa de la Obra María la Guagua, en cuanto a la historia que se obtuvo de fuentes virtuales, no generó material suficiente para el cometido propuesto,

pero sí para sentar algunos momentos importantes que María vivió dentro de la ciudad, sirviendo como esqueleto que luego se nutriría con la memoria social, individual o colectiva, plasmando de generación en generación el recuerdo de una mujer en donde se ve reflejada la sociedad que empatiza y reniega con su situación.

En suma, María la Guagua se ha convertido en una leyenda cuencana que tiene como protagonista a una campesina desprotegida que se trasladó con esperanzas a la ciudad azuaya en los años 70. Se conoce que solía frecuentar la escalinata del río Tomebamba y el barrio del Vecino en donde fue agredida y violada por maleantes. Más tarde, dios a luz a su hijo en medio de pobreza y no lo pudo mantener con vida. Habían pasado semanas hasta que los vecinos le arrebataron al niño en estado de descomposición en contra la voluntad de la mujer. Esta situación nunca la aceptó, cayendo en la locura, y desde entonces buscó a su guagua en una muñeca de trapos (Casa de la Cultura, 2023).

En este marco, debe reflexionarse en torno a la relación que tuvo María con la sociedad donde se desenvolvía y lo influyente que fue en su vida hasta su trágico desenlace, teniendo en cuenta que cuando ella vino a la ciudad de Cuenca, se conoció que desempeñaba labores domésticas. Es decir, generó esa dependencia económica con gente de mejor estrato social que la ayudaban a sobrevivir en un espacio desconocido. Esta dependencia se podría decir, económica hasta de familiaridad, por falta de una conexión afectiva con sus familiares directos. Esto ocasionó que María no tenga la libertad absoluta en cuanto a decisiones de su tiempo, actividades cotidianas o en el peor de los casos, de su vida misma, dejando en evidencia el poder de las clases sociales vigente desde siempre, en donde el ser humano se va desvaneciendo tras la búsqueda incesante de igualdad.

En este marco conceptual, existen personajes en nuestra Cuenca que, a pesar de no ser los héroes, ídolos o figuras públicas reconocidas por las grandes autoridades, aún viven en la memoria social y en el que decir de la gente, a veces con detalles exagerados, aumentados o inventados que hacen que lo poco que se conoce de ellos siga viviendo a lo largo del tiempo y transformándose con un tinte de leyenda dentro de un marco social. Es así como el Proyecto Cuenca en Cuentos intenta reunir, la leyenda e historia como componentes bases para la creación de diferentes personajes que han transitado por nuestra ciudad y de alguna manera reconocerlos como parte de nuestra historia.

2.2. Recopilación de información del personaje María la Guagua a través de la memoria social

La metodología de la investigación se realizó de forma cualitativa, basándose en la observación y utilizando medios como entrevistas, la memoria social, y análisis de documentos e investigaciones existentes.

Junto con el director, se inició definiendo el personaje y el contexto donde se desarrolló el mismo, a partir de ello, se identificó cuáles serían las fuentes relevantes que servirán como guía en el proceso de la recopilación de información: documentos, registros históricos y fotográficos, artículos digitales, entrevistas, etcétera. Desde allí se obtuvo una base estructural de la obra, que nos ubicó en la época y el lugar donde se desarrolló la trama. No obstante, se comprendió que el levantamiento de información que se obtuvo de ese proceso, no fue suficiente, ya que los registros escritos de este personaje eran escasos, así que, se empezó a indagar en la memoria colectiva de la sociedad cuencana, en sus anécdotas, en sus experiencias, en lo que escucharon decir de otros, es así que nos condujo a sondear desde puntos focales, como el barrio mismo donde solía pasar la mayor parte del tiempo y sus alrededores, realizando entrevistas que proporcionó información valiosa para la interpretación del personaje, cuáles eran sus motivaciones y características principales tanto físicas como psicológicas, su caminar, su voz, su mirada, sus gestos, su expresión corporal, entre otras.

Todo esto condujo a pensar lo interesante que sería buscar, investigar y analizar al personaje inicialmente desde la memoria colectiva, quienes palparon de cerca su paso por esta ciudad, quienes escucharon lo que los demás tenían que decir, y es que Cuenca es una ciudad muy chica en ese aspecto. María la guagua paseaba por barrios como el Vecino, la Nueve de Octubre, la encontraban por el Centenario, sin embargo, en las periferias de esta ciudad se encontró a gente que escucharon hablar de ella y otros que la vieron de cerca, y aquellos que interactuaron con ella; es así que María se convirtió en un personaje Popular de la ciudad de Cuenca donde chicos y grandes le conocían y la denominaron María la Guagua. Así fue incorporado como uno más de los varios personajes que albergó esta ciudad, dentro del proyecto del Colectivo Artístico Barajo: “Cuenca en Cuentos”.

Por tal efecto, María la Guagua se generó a partir de estos elementos, basándonos en la historia que encontramos en medios virtuales, y con el aporte de los vecinos y conocidos con los que hemos tenido la oportunidad de conversar. A medida del tiempo, función tras función, se ha intentado no perder este espacio acogedor en el que la gente cuenta o comenta

anécdotas o detalles que han vivido o han escuchado de sus antecesores, enriqueciendo a la obra en su esencia y contenido.

Desde los inicios de esta investigación se ha podido contar con aportes orales de personajes reconocidos e importantes dentro de la ciudad de Cuenca como son el escritor Adolfo Parra, Jorge Dávila, Eliécer Cárdenas, Iván Petroff, María Rosa Crespo, Bertha Vanegas, Bolívar Ávila, Melina Washima, la familia Vásquez Ochoa, Doña Rosita Elvira Orellana Barros, entre otros, quienes en estas tertulias de amigos, han contado sus experiencias cercanas que vivieron en la época que María pisó por esta ciudad, lo más agradable de estas cercanas conversaciones, es que algunos de ellos personalmente pudieron apreciar la puesta en escena de la Obra del Colectivo Artístico Barajo, en sus diferentes presentaciones, y a partir de ello, al finalizar la función se ha dado paso a compartir reflexiones sobre el personaje. Asimismo, hacen una retroalimentación a su memoria, ofreciendo generosamente datos preciados que la obra necesita para seguir creciendo, en el preciso momento del compartir escénico.

Paralelamente, se ha notado que las diversas apreciaciones del público han generado ciertos elementos importantes que podrían ser adjuntados a la dramaturgia de la obra, por ello, consideramos que el aporte que hace la memoria colectiva hasta hoy en día, sigue y seguirá siendo tomado en cuenta. Así pues, se ha recogido cada una de las observaciones, memorias, recuerdos, sensaciones o comentarios de la gente, para después pasar a un proceso de evaluación, análisis y conclusiones.

Cabe recalcar que, el Colectivo Artístico Barajo, mediante la visión del director Piotr Zalamea Zielinski y los aportes de la actriz Mercy Mendieta Durán en sus vivencias, experiencias y su trabajo de construcción del personaje María la Guagua, se ha centrado en llevar un tributo a esta mujer que ha ensañado tanto a la sociedad cuencana, ya que, a partir de su historia se ha generado reflexiones en la gente, quienes la recuerdan con sentimiento, otros, con impotencia, empatizando con su situación, a otros, les invade la ira de saberse tan crueles y arrogantes, otros prefieren no decir nada pero la nostalgia generada los delatan. Ésta es una historia que, como se menciona en la obra misma, no se debe callar, porque esta mujer entre el maltrato y la burla, se volvió loca. Una historia que ha trascendido gracias al compartir de la gente, que la describe tal cuál la recuerdan, hay algunos que le ponen un poquito de su imaginación y cuando llega a oídos de quien no la conoció, la mezcla de todo ese bagaje recopilado permite un acercamiento instantáneo a aquella mujer, a través de la memoria social, que va dibujando su silueta y su vida misma.

En la obra se ha conjugado momentos de su vida, alegres, inocentes, joviales que mantuvo en el campo, matizando con su trágica vida ambulatoria dentro de la ciudad, en donde el clímax de la obra es la pérdida de su guagua¹, sin dejar de lado las posteriores burlas, y la cizaña de la gente mal habida que de forma abusiva le quitaban a su guagua y la usaban de objeto para sus juegos. Mismo hecho que aportó a la locura que María había generado a partir de la muerte y el despojo de su guagua por parte de los moradores; después de varios días de su deceso, retiraron de su espalda el cuerpecito sin vida maloliente en calidad de putrefacción de su amado hijo que más nunca lo volvería a ver, y que solo entre trapos y fundas envueltos en forma de guagua volvió a reencontrarse con el niño que perdió en estas calles.

Ahora bien, María llegó a la ciudad de Cuenca por la época de los 70, época que nos ha permitido indagar en la estética de la obra, como en el vestuario, las escenas, los textos, la dramaturgia, incluso la iluminación que aportó fundamentalmente para matizar los ambientes de diversas situaciones y circunstancias en las que se encontraba el personaje a lo largo de la obra.

Entre otros aspectos, para generar la caracterización del personaje, de acuerdo a la investigación que se realizó en cuanto a su aspecto físico, la actriz de María recurrió a realizar una observación minuciosa a las personas que transitaban por estas calles, enfocándose sobre todo en gente que poseía particularidades en su forma de caminar, de actuar, de relacionarse con los demás, cómo es su mirada, su columna, su cadera, qué gestos faciales o corporales transmite en una situación determinada, por supuesto, todo esto en relación con la investigación y la información que se recopiló de María.

Para definir los resultados que arrojaron las diversas observaciones, se recurrió a ejecutar ejercicios con la técnica de la improvisación mediante los mecanismos fundamentales de la escucha, la aceptación y la ayuda; poniendo en práctica cada una de las características encontradas tanto físicas como psicológicas. En cada entrenamiento que se realizó en busca del personaje, se consideró importante dedicar un tiempo prudencial para la ejecución de los ejercicios planteados por el director para acondicionar el cuerpo, siempre tomando en cuenta los elementos que conforman el método de Constantin Stanislavski. Entre ellos, y el que compete a este estudio, el empleo de la memoria emotiva, para ejemplificar lo dicho, muchas de las veces el entrenamiento se centró en el encuentro de la forma de caminar del personaje, cuál era su motivación, a dónde se dirigía, entonces, los ejercicios, no eran más que, caminar de un lado a otro ocupando todo el espacio que ofrece la sala, sin embargo, ese caminar de

¹ Qhechuismo. Niño recién nacido o de muy corta edad.

un lado a otro, comprendía una concentración, un objetivo, una circunstancia dada por el texto.

Por otra parte, el sí mágico, en donde la actriz se pone en los zapatos del personaje, preguntándose, ¿qué pasaría si yo fuese esa persona?, y es ahí, en donde se recurre a su memoria interna, a buscar una emoción que calce con ese objetivo. En consecuencia, se tomó un momento en particular de María, ese instante en el que ella llega a la ciudad por primera vez con la ilusión de encontrar un mejor futuro pero también con la incertidumbre y el miedo que implica estar en un espacio desconocido, por lo que la postura corporal de María era un tanto encorvada, sumisa, con un tinte de desconfianza y en cuanto a su pisada, a veces acelerada, otras veces sostenida, reflejándose en su caminar los cambios de ritmo, producidos por su sentir interno, y así cada característica física se ha trabajado teniendo en cuenta el mismo modelo del ejemplo, concluyendo que, tanto la voz interna como externa del personaje están en completa comunicación y armonía y encuentran su equilibrio en la ejecución de la acción del personaje.

CAPÍTULO 3. Aplicación del método de Constantin Stanislavski para la construcción del personaje de María la Guagua.

La aplicación del Método de Constantin Stanislavski se divide en tres etapas importantes, según Vasili Toporkov actor ruso y alumno de Stanislavski, él expone en su libro llamado, Stanislavski Dirige, Teoría y práctica del Teatro, que se debe atender en primera instancia a la parte analítica, expresiva y para finalizar la parte escénica.

3.1. Parte analítica y expresiva

Figura 1. Etapas de aplicación: Analítica y Expresiva

EL SISTEMA, LAS ETAPAS DE SU APLICACIÓN PARA LA PUESTA EN ESCENA Y EL ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

1) Parte Analítica.

Para el *conocimiento* y la *identificación* progresiva con el personaje el actor aplica los *si mágicos* a:

- | | | | | |
|--|---|-----------|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> a) Las circunstancias dadas. (Autor) b) Las premisas de dirección. (Director) c) La concepción personal del rol. (Actor) | } | RESULTADO | { | Una concepción general de la vida del personaje en su medio ambiente. |
|--|---|-----------|---|---|

conversaciones y lecturas sin interpretación en la *mesa* para profundizar el análisis de la pieza (situaciones, personajes y propósitos del elenco con relación a los mismos).

2) Parte Expresiva.

El actor trabaja con su *instrumento vocal* y *psicotécnicamente* para poder *construir* el personaje mediante:

- | | | | | | | |
|--|---|--|---|-----------|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> a) La imagen creadora. b) La concentración controlada. c) Fe y sentido de la verdad. | } | La suma de estos elementos crea y desarrolla su <i>memoria emotiva</i> . | } | RESULTADO | { | Entonaciones, pausas y silencios correctos de los personajes. |
|--|---|--|---|-----------|---|---|

lecturas interpretadas y pulidas en la *mesa*.

Fuente: Toporcov, 1961.

En esta figura se puede apreciar una estructura con la que se termina por llevar a escena una obra teatral. En esta línea, el autor propone arrancar por la parte analítica en donde el autor aplicará los sí mágicos que, entre tanto, comprende el abordamiento de las circunstancias dadas por parte del autor, las premisas del Director y las consideraciones en cuanto a la concepción personal del autor. Esto con la intención de hacerse con una concepción generalizada de la vida del personaje y los factores relacionados con su contexto.

Por consiguiente, se aborda la parte expresiva en el cual el actor, mediante la vocalización, va construyendo al personaje a través de la fe y sentido de la verdad, concentración controlada y la imagen creadora. A la suma de estos elementos se lo reconoce como memoria emotiva, que trata de emular las características de expresión del personaje. En este contexto, el personaje de María la Guagua fue construido hasta lograr ponerlo en escena. A continuación, se describe el proceso.

- **Primera fase: parte analítica**

El método propuesto sirvió como referencia para trabajar la obra de María la Guagua mediante el método stanislavskiano. Esto se llevó a cabo en el Colectivo Artístico Barajo, teniendo en cuenta que los procesos pueden variar de acuerdo a los intereses del director y la actriz, por ello, en la ejecución se modificó dicho esquema en cierta manera para impulsar la caracterización del personaje.

En este marco, el diálogo entre la actriz y el director fue fundamental para la creación de una puesta en escena efectiva y auténtica. Para ejemplificar y exponer paso a paso el proceso que se ha llevado para conocer de manera general al personaje María la Guagua y dirigirse hacia su construcción fue necesario traer a colación las circunstancias dadas que supone tomar en consideración los elementos en torno al personaje de manera íntegra, es decir, sin tomar partido aun para interpretaciones sobre el mismo. Cabe remarcar que este personaje ahora hace parte de un proyecto denominado Cuenca en Cuentos, a manera de rendir un tributo merecido a personajes antihéroes y en cierta manera invisibilizados en la sociedad local.

Ahora bien, se pudo reconocer en esta parte analítica que el personaje de María la Guagua se presenta como antihéroe y marginal que si bien, no resaltan precisamente por su conocimiento o simpatía con la sociedad, son figuras que permiten reconocer la lucha de clases, los procesos migratorios de la ruralidad a la ciudad, la mendicidad y precaria vida de personas de clase social baja de la localidad. Son estos personajes que a través de la vida misma han dejado huellas importantes en nuestra sociedad ya sea con su labor, su

perseverancia, su entrega, algunos en su locura y desenfreno que han perdurado en el tiempo, saliéndose de un régimen autoritario, cruel y materialista en donde ellos no encajaban.

Esta historia de María la Guagua, como se había mencionado antes, se cree data de los años 70 y hasta el día de hoy conmueve a propios y extraños, prestándose este caso para la reflexión en torno a realidades cruentas e irreparables como la vulneración a mujeres en la historia local. En consecuencia, valga tomar como referencia una historia que aún palpita en los cuencanos que ha permitido que el público se permita sentir, percibir y empatizar con la protagonista de esta historia que padece estos atropellos (Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 2023).

Para ello, no podía faltar el análisis del método en sus diferentes etapas, iniciando con la primera etapa, la parte analítica. En esta fase se tomó las fuentes de información para discutir las a través de reuniones y mesas de trabajo, en donde se podía compartir las ideas y la investigación que, tanto el director como la actriz, iniciaron después de exponer el interés de abordar este personaje. La información que iba apareciendo a lo largo de la investigación provenientes de fuentes publicadas y conversaciones con letrados de la localidad, permitió armar una estructura base en donde se adjuntó cada uno de los detalles y datos del personaje que aparecieron a lo largo del proceso de creación.

Después de reunida la información, se realizó la sistematización, y se creó un libreto provisorio sujeto a cambios futuros, posteriormente a ello empezamos con un proceso de comprensión de la historia de vida de María: dónde vivía, el porqué de su situación que la llevó a emigrar a la ciudad de Cuenca, qué calamidades soportó en la urbanidad, cuál era su relación con la vecindad y la sociedad cuencana en general. Por consiguiente, se realizó un análisis detallado del texto, en el cual se estudió el lenguaje, la estructura, la historia y la temática, comprendiendo los objetivos, deseos, miedos y necesidades del personaje, siempre tomando en cuenta de que no debe propiciarse juicios de valor sobre el personaje, pues lo que se pretendió fue hacerse con una concepción general del personaje y el contexto en el cual sobrellevó su vida. Es decir, comprender su historia personal, el contexto histórico y social, incluyendo la investigación, la cultura, la política, la economía y las relaciones sociales de la época en la que se encontró envuelto el personaje de la obra.

- **Segunda fase: parte expresiva**

Desde Dirección, en conjunto con la actriz, se definió al personaje de María la Guagua se pudo contar con una base que permitió tener el pie de entrada para abordar al personaje, así que se procedió con llevar a cabo la fase de la parte expresiva. Según la metodología de

Stanislavski, se refiere a la habilidad del actor para comunicar emociones y sentimientos auténticos en el escenario. Así que lo que se buscó fue transmitir de manera genuina las experiencias internas del personaje a través de la voz, el gesto y la expresión corporal, pues como se enfatiza en la bibliografía, los actores deben conectarse profundamente con sus propias emociones y experiencias personales para lograr una actuación auténtica y conmovedora.

Por lo anterior, esta etapa se basó en la comprensión del mundo interno del personaje, la empatía con su situación y la creación de una interpretación emocionalmente creíble. En la construcción del personaje de María la Guagua se partió de un análisis del texto a través de la exploración y experimentación del mismo, en donde el factor clave fue traer a la memoria diversas circunstancias en las que se encontraba el personaje en distintos escenarios a fin de conjugar recuerdos y la imaginación para acercarse al sentir del personaje y su verdad.

En esta línea, de acuerdo con el método de Stanislavski, fue necesario determinar emociones clave:

- Desesperanza y desprotección: al trasladarse a la ciudad y enfrentarse a una realidad brutal.
- Dolor y tragedia: por la agresión y la muerte de su hijo.
- Locura: al no aceptar la muerte de su hijo y buscar consuelo en un muñeco de trapos.

Por consiguiente, el trabajo del actor fue buscar en su memoria emocional escenarios en los que se hayan experimentado emociones con base en las emociones clave del personaje María la Guagua. Muy importante fue la concentración para revivir tales emociones para proceder la aplicación en el personaje, esto se logró a través del ensayo y la repetición, y el manejo de las emociones que fueron sensibles.

En suma, en el desarrollo de su mundo interior, se trabajó en la construcción del carácter, la personalidad, la historia de vida y la psicología, esto implicó trabajar en la comprensión y empatía con el personaje, identificando sus emociones y motivaciones más profundas. Por lo tanto, se consideró importante experimentar e improvisar con diferentes formas de expresar las emociones del personaje, a través de la imaginación en el que el personaje vive, experimenta y reacciona a las situaciones de la obra, creando una conexión emocional entre actriz y personaje, con el fin de adentrarse y explorar sus recuerdos, en sí, sus vivencias que conduzcan a la acción del personaje.

En ese mismo contexto, se trabajó en la preparación física de la actriz, con el objetivo de obtener un cuerpo predispuesto para ser y estar en escena, y por supuesto no puede faltar la preparación interna de la actriz, para seguidamente conjugar todos los elementos trabajados y llegar a la convergencia de los mismos mediante los ensayos frecuentes, ya que en cada uno de ellos se puede encontrar un sinnúmero de detalles que pueden enriquecer la obra. He ahí que se dice que toda puesta en escena es efímera y que cada representación es diferente, por lo tanto, en cada una de ellas se puede volver a vivir de manera diferente y hallar momentos o situaciones que pueden ir marcando a la obra.

El entrenamiento que se aplicó para la construcción de la obra *María la Guagua* por parte del director y actriz, fue de la siguiente manera:

- Cada encuentro, iniciando con un calentamiento corporal, gestual y vocal, seguido, mediante la técnica de la improvisación y ayuda con la incorporación de la música se generaba un ambiente de libertad en cuanto a los movimientos, la expresión corporal y la gestualidad que le provocaba a la actriz en aquel momento.
- Con esto se pudo generar una gama de emociones estimuladas por las sensaciones y la imaginación, de manera paulatina, se iba acercando a situaciones que vivió el personaje.
- Esto con ayuda del texto de acuerdo con las circunstancias predeterminadas permitió acercarse de manera concreta con el objetivo y realidad histórica que tenía el personaje.

Paralelamente a estos ejercicios, estuvo presente el trabajo de la respiración, tomando en cuenta que inicialmente la respiración permitió a la actriz a entrar en un estado de relajación para abordar el trabajo, seguidamente la actriz hace una secuencia de sucesos, las líneas de acción, trayendo a su mente recuerdos de su vida de campo, la separación de su madre, su llegada a la ciudad, su encuentro con la sociedad cuencana, el acto de violación, el nacimiento y pérdida de su guagua y la locura que le produjo la muerte de su hijo. Todos estos sucesos se plasmaron en cuadros que se trabajaron en diferentes sesiones, algunas requerían un proceso más largo y meticuloso por la gravedad de las circunstancias.

Por ejemplo, tras la pérdida de su guagua, María se volvió loca, y esta locura en primera instancia se indagó en conceptos, luego en la observación que la actriz hizo a personas que encontró en las calles de Cuenca, lo que implicó, observar y analizar el porqué de su locura, su mirada perdida, sus actos, su gestualidad, cada uno de estos detalles se estudió a diferentes personas y se incorporaron al personaje a través de ejercicios de improvisación.

En resumen, el entrenamiento se basó en las observaciones de campo, en la experimentación de lo observado, en el juego dirigido, en las improvisaciones con premisas, a través de la expresión corporal que estimula la imaginación, la creatividad, las emociones y sensaciones, enfocado a la creación de un personaje vivencial.

Entre todos estos elementos que se mencionan, se ha intentado trabajar cada uno de ellos en el proceso de creación del personaje María la Guagua, tal vez no en el orden en el que se indica, porque los procesos en el ámbito del teatro conllevan necesidades diferentes. En este caso mientras la preparación avanzaba con la ayuda del director, siempre se permitió volver a cada uno de ellos si así se requería, tal cual ha sido la tónica de los personajes bajo el proyecto “Cuenca en Cuentos” del Colectivo Artístico Barajo. Para finalizar, hay que mencionar que los ensayos son fundamentales para cualquier actor para perfeccionar la interpretación y lograr una mayor confianza en el escenario, en ese sentido, se dio rienda suelta para generar ensayos recurrentes a fin de ir consolidando el personaje.

3.3. Improvisación.

Para trabajar las diferentes escenas de la obra la improvisación fue fundamental ya que es una de las herramientas principales en el quehacer escénico siendo fundamental para el montaje de personajes (Vidigal, 2011). La improvisación es una técnica en donde el actor deja aflorar su imaginación, sus habilidades creativas y sus cualidades de acuerdo a las premisas u objetivos planteados. A lo largo de los años muchos actores han utilizado esta técnica teatral para su entrenamiento, obteniendo como resultado la creación de obras teatrales, por ello es necesario resaltar, que la improvisación brinda al actor un sinnúmero de herramientas mediante un conjunto de técnicas diversas que permiten al actor formarse y desenvolverse en el ámbito artístico.

En la presente tesis se toma a la improvisación como un eje principal, a partir de este elemento se trabajó a lo largo de toda la obra para generar el material necesario para posteriormente tejer un texto dramático. Acotando a esto, se podría decir que mediante este elemento la actriz se permitió jugar y adentrarse a diversas situaciones conocidas por ella. No obstante, también se permitió abrir nuevos caminos simultáneamente con el proceso de creación y encontrar momentos totalmente ajenos a sus vivencias, así se comprende que la improvisación es un arma muy poderosa capaz de sorprender a quien la practique.

Para ejemplificar lo antes mencionado, uno de los ejercicios que se planteó de manera frecuente para el proceso de búsqueda del personaje de María la Guagua, fue la improvisación mediante una canción, con la premisa de encontrar momentos de tristeza, de abandono e impotencia, guiados por un trabajo de la ubicación de la respiración, su ritmo,

sus matices, su volumen, incluso las pausas y el silencio, las cuales permitía que el cuerpo adopte otros movimientos, otra postura, otro ritmo y otra sonoridad que no eran las cotidianas de la actriz.

Una vez que el cuerpo estaba preparado, con una respiración consciente, se empezaba a notar la emisión de la voz, en un principio mediante sonidos, luego iban apareciendo palabras y demás textos que con el paso del tiempo iban aflorando mientras la obra seguía recorriendo su camino en cada una de las presentaciones. Es importante mencionar que, a inicios de la creación de la obra *María la Guagua*, ésta fue en su mayor parte la voz de la narradora, más no aparecía físicamente la voz del personaje, más que, sonidos, llantos, fonemas o simplemente sílabas. Sin embargo, conforme crecía la obra también el personaje iba explorando más posibilidades, hasta aparecer la voz de María en uno de los ejercicios de improvisación planteados en parejas, y luego este encuentro se plasmaría en momentos puntuales de la obra, como cuando María cuenta anécdotas que vivió con su madre y las enseñanzas que le brindó cuando estaban juntas.

Para encontrar un timbre y un vocabulario apropiado suele ser de ayuda el improvisar escenas, hacer que nuestro personaje interactúe con otros: en ese proceso vamos probando palabras y sonidos que nos ayudarán a encontrar la voz del personaje (Rioseco, 2010, p. 10).

De esta forma, partiendo de un largo camino de búsqueda, van apareciendo hilos que conectan, que se van juntando a este proceso, tal es el caso de la intervención de la improvisación, ésta ha sido una herramienta de aprendizaje para la construcción del personaje, tomándose libertades de probar caminos, formas, arriesgándose a situaciones que le permitan explorar y encontrarse así mismo. Por tal motivo, nos adentramos a indagar mediante la improvisación vocal a través del canto, en el que se colocó ciertas canciones de diferentes autores con ritmos nostálgicos, en donde la actriz seguía su melodía con tarareos o cantando la letra tal cual. Esto ayudó a que las emociones empiecen a aparecer con base en la canción y, más adelante en relación a la obra, esta acción estimuló la memoria emotiva e incitó la aparición de sensaciones y sentimientos coherentes con el mundo interno que se definió del personaje.

Otro de los ejercicios que se planteó fue la caminata en el espacio con el fin de encontrar la corporalidad y el ritmo del personaje. Del mismo modo, no podía faltar los ejercicios de improvisación con las diferentes emociones, cuando el personaje se muestra en sus diversas facetas, feliz, triste, nostálgico, miedo, ira, llanto, entre otros. Para acercarse a cada una de estas emociones se recurrió a imaginar o traer un recuerdo afín a la emoción, incluso, se

pude decir que, al trabajar de este modo, se encontró rasgos faciales y gestualidad corporal que acompañaron de manera positiva al encuentro de características del personaje.

3.4. Estructura Corporal.

Para abordar este tema, sobre la estructura corporal se acudió a un escrito del diccionario teatral de Patrice Pavis, en donde hace referencia a la Antropología del actor, y menciona que “El cuerpo muestra y oculta a la vez. Cada contexto cultural tiene sus propias reglas acerca de lo que está permitido exhibir” (Pavis, 1998, p. 82). Dicho esto, se recuerda que en cada país hay diferentes regiones en las que el ser humano se comporta de diferente manera y por ser o vivir en una región en particular, adopta costumbres de su cultura inherentes a él, esto sucede ya sea por el clima, su gente, las tradiciones, entre otros elementos, los mismos que pueden influir en el comportamiento y la cotidianidad de cada individuo.

Por lo tanto, para empezar a trabajar la estructura corporal de María la Guagua, fue necesario saber de dónde venía, a qué región pertenecía, cómo era el comportamiento de su gente, cuáles eran sus quehaceres diarios. Con tal información se estableció una estructura base, en donde María adoptaría una postura encorvada debido al trabajo duro que la gente del campo desarrolla y también por el clima u otros factores que hacen que su postura no sea totalmente erguida, más bien cerrada, contrario a la gente de la costa ecuatoriana que por las condiciones climáticas y su cultura su estructura corporal es bastante abierta.

Debido a esto, en el proceso de encontrar la estructura corporal acorde al personaje se recalca que se tomó en cuenta una de las fotografías en las que se pudo apreciar de manera tangible su corporalidad. Adicionalmente a lo ya mencionado, se recurrió a preguntar a los vecinos, allegados y personas que la conocieron personalmente, a partir de esas referencias y sumado al siguiente punto que a continuación se describirá, se logró plantear una estructura idónea para el personaje de la obra.

Uno de los retos de este personaje, fue el de encontrar la estructura corporal, en este aspecto, el mundo interior de María dio la pauta principal, según lo que contaba la gente, ella se mostraba como una mujer retraída por los difíciles sucesos en su vida en donde se la veía deambular por las calles, pasando hambre y frío y enloquecida por el fallecimiento de su guagua en una ciudad donde la mayor parte del tiempo, recibió maltratos y burlas de la gente.

Ilustración 1. Foto original de María la Guagua



Fuente: Merchán, 2022.

A raíz de estos datos se recurrió a experimentar el comportamiento aludiendo al cuerpo de María en el frío de la noche, o en un día de lluvia, o cuando amanece, qué forma adopta el cuerpo, resultando así en un cuerpo contraído, con el pecho adentro, joroba visible, con la mirada proyectada hacia el piso, que daba la idea de un cuerpo pequeño y pesado, en efecto, los ejercicios se enfocaron a una experimentación de su pisada, el movimiento de su cadera y su influencia en los periféricos del cuerpo y la afección en su columna.

Por tal motivo, se profundizó puntualmente en la cadera, considerando que es el eje principal del movimiento del cuerpo, por lo que, en el caso de María, la proyección de su cadera se acentuó hacia abajo, entonces los ejercicios que se realizaron para encontrar tanto su ritmo como su estructura, se centraron en desplazamientos, teniendo en cuenta que cualquier movimiento que surgía tenía que ser impulsado desde la cadera afectando todo el centro corporal y los periféricos.

En consecuencia, también estaban presentes los instantes de exploración en cuanto a la forma de caminar, se dedicó el tiempo necesario para encontrar la manera de desplazamiento del personaje, los pies con las puntas hacia adentro y algo encogidos como queriendo

empuñar con el pie, como si estuviera agarrándose en la tierra misma, pasos rápidos y continuos, con la pisada pesada y tosca, sin olvidar lo trabajado con la cadera.

Figura 3. Postura adoptada por la actriz de María la Guagua



Fuente: elaboración propia.

3.5. Forma de caminar

Este es uno de los elementos que ha contribuido a que el personaje tenga su ritmo, su personalidad, porque a pesar de que es una característica física, por medio de este aspecto transmitía sentimientos de miedo, cansancio, angustia, fuerza, timidez, entre otros, ya que en el mismo, se encuentra implícito una cualidad importante como lo es la pisada, la misma que dependiendo de la emoción que esté viviendo el personaje puede traducirse en una pisada rápida, lenta, sostenida, pesada o liviana, su aporte para la creación del personaje fue fundamental para entender y darle mayor fuerza a cada intención que se desea transmitir.

También se acudió a la observación a diversas personas en calidad de trabajadores, vagabundos, señoras vendedoras en el mercado, madres de familia campesinas que cargaban a sus hijos en la espalda, personas ambulantes, entre otros. Esto facilitó definir la forma de caminar de María, dependiendo cual fuese la situación se le atribuía una pisada específica.

Por ejemplo, María en una situación de impotencia, deseando que le devuelvan a su hijo, entonces la pisada de ella sería, rápida, fuerte y pesada, lo que implementó en ella que su manera de caminar varíe, pero en general, por el mismo hecho de que ella, según su historia de vida, era una muchacha sola, desamparada, burlada, y, por último, se le atribuyó el término de loca, en su mayoría se definió adoptar un caminar pesado atribuyéndole a su modo de vida tan desafortunado, con la punta de los pies se dispuso que sería hacia adentro, dándole énfasis al lenguaje corporal de una mujer con una vida trágica que anduvo por las calles de esta ciudad.

3.6. Mirada

Tomando como punto de referencia a Stanislavski (1953) dice que:

Una lengua parlanchina o los movimientos mecánicos de pies y manos no pueden tomar el lugar del ojo comprensivo. El ojo del actor que mira y ve un objeto, atrae la atención del espectador y por lo mismo le indica lo que éste debe ver. Recíprocamente, una mirada distraída deja que la atención del espectador vague por el escenario. (p. 126).

En efecto, usualmente cuando uno mira o ve algo fijamente, hace que cualquiera que esté a su alrededor reaccione, muy por el contrario, cuando la mirada es leve, sin energía, no atrae la atención de nadie y pasa desapercibida. Dentro de la obra de María la guagua se han experimentado diferentes miradas, desde miradas sin intención, inseguras, barridas hasta miradas profundas, enérgicas, que cuentan algo a veces sin texto alguno. Asimismo, las miradas dicen por sí solas, por tal motivo, hemos escuchado que las personas tienen códigos con el simple hecho de mirarse, porque mediante las miradas se comunican, generan empatía y complicidad.

En una parte del libreto de María la guagua se registró una anécdota:

Eso, si era necesario hablarle o regañarle de esa manera, porque como sabemos las mamitas solo tienen que echarnos una “miradita”, y nosotros ya sabemos toda la letanía que se nos viene encima, desde el camino hasta llegar a la casa, y en la casa ni se diga ya sabemos lo que nos espera.

Así que cuando uno mismo ya se da cuenta que está haciendo algo indebido, mejor identifique dónde está la mamá y de ahí hágase la loca y mire a otros lados o al cielo para ver si así el mismo Dios le ayuda.

MARÍA: Sí, verás, una vez yo estaba en una fiesta que le hicieron a mamita virgen, y un guambra alhajito buen mozo me saca a bailar, y mamita más parecía toro bravo, a todo lado me seguía con los ojos, y justo cuando el guambra me pregunta el nombre, me agarra la mano y la fiesta se ponía más buena, mamita que dice: Acentuando con la cabeza y murmurando, “Ya, ya, ya ven, ya nos vamos ahurita mismo”, y por más que uno le rogaba que nos quedemos más tiempito, a ver si el guambra se decide pues, no mismo quería y a veces hasta del brazo me iba halando.

Es así como, naturalmente como seres humanos, conocemos la fortaleza de la mirada y la intención con la que miramos y lo que ésta puede llegar a proyectar para ocasionar la reacción del objetivo que buscamos. Entonces en el teatro no es diferente, cuando estamos claros de lo que pretendemos, de las intenciones, utilizamos la mirada de tal forma que se convierte en un gesto muy poderoso y por lo tanto se convierte en una de las herramientas necesarias para el actor sin olvidar las demás.

Cabe indicar que a menudo los artistas hemos escuchado que lo que estamos realizando es mecánico, según esto entendemos que la mecanicidad es la automaticidad hasta la inconsciencia de las acciones, las realizamos sin sentido alguno como resultado de su repetición continua. Sin embargo, en el teatro entendemos que cada función es única e irrepetible por lo tanto a pesar de que la obra se repita muchas veces el actor debe encontrar en esa repetición el crecimiento de verdad, y si hablamos de la mirada, que ésta, viva y exprese.

3.7. Respiración

Es interesante tocar este punto, ya que uno de los elementos más importantes que coadyuvó a encontrar el personaje, fue precisamente la respiración. A veces calmada, a veces acelerada, a veces pausada y a veces sostenida, y entre ellas los silencios. Entendiendo que la dosificación del aire es necesaria para regular la respiración, y haciendo que cada palabra o acción tenga su importancia.

A menudo la respiración pasa a segundo plano o simplemente no se lo menciona a pesar de estar implícito en cada una de las acciones del actor, incluso desde antes de que empiece la función, previamente a cualquier situación y es la respiración misma la que nos ayuda a encontrar las emociones, es decir, ejemplo: ¿cómo respiramos cuando abrazamos un hijo?, o ¿Cómo respiramos cuando corremos?, o ¿Cómo respiramos cuando somos conscientes de nuestra propia respiración? Serían tantos los ejemplos que se pueden citar, pero en definitiva cómo respiramos nos permite acercarnos un poco más a la emoción que estamos buscando.

Si no permitimos que la respiración sea parte de nosotros y la obviamos por completo no lograríamos encontrar el ritmo o los matices de la obra.

Para concluir no es un misterio que el actor debe tener las herramientas necesarias y un adiestramiento en varios aspectos y elementos que intervienen para que la magia del teatro se origine, muchos de estos elementos son básicos dentro del arte de la actuación, como la voz, la dicción, la proyección, la imaginación y entre ellas también respiración, que se conjugan para brindar al espectador la idea que se desee transmitir en el momento preciso.

3.8. Elementos de diseño escénico en la obra María la Guagua

En una producción teatral, las decisiones estéticas son fundamentales para la creación de la obra y su puesta en escena, estas decisiones se refieren a la selección de elementos como el espacio, el vestuario, la iluminación, la música, entre otros aspectos.

La música y los efectos sonoros pueden contribuir a crear una atmósfera emocional y apoyar la narrativa de la obra. El director decidirá qué música y efectos sonoros se utilizarán y cómo se integrarán en la obra.

- **Vestuario**

El vestuario es un elemento importante para la construcción del personaje y la creación de la atmósfera de la obra, y a partir de lo investigado tanto el director como la actriz, toman la decisión del tipo de vestuario que se empleará, dependiendo de la época y su relación con el contexto de la obra.

Inicialmente el vestuario no era de mucha preocupación porque se decidió tomar ciertos elementos para el personaje María la guagua, tales como: el chal y la blusa, a manera de indagación, sin embargo, en la primera de sus funciones recibimos comentarios y sugerencias de su vestuario, del cómo la gente la veía a menudo por las calles y cómo la recordaba. Fue un acercamiento bastante interesante porque de alguna manera empezaba a dar giros a la imagen y su visibilidad en escena.

Así fue incorporándose la pollera de lana, pesada, bordada que antiguamente usaba la gente del pueblo. Consideramos que es un personaje bastante sencillo en cuanto a su vestimenta manteniéndose hasta la actualidad en cada una de sus presentaciones: el chal, la blusa y pollera.

Ilustración 2. Vestuario (blusa, chal, pollera)



Fuente: elaboración propia.

Ilustración 3. Vestuario completo



Fuente: elaboración propia.

El proceso para incorporar esta vestimenta en el personaje fue complejo, sobre todo, para confirmar que lo que se eligió por parte del Colectivo Barajo, cumplía con las necesidades que exigía María la guagua, se escuchó opiniones, sugerencias, observamos imágenes de María, se estudió la vestimenta de las mujeres del campo y su funcionalidad y finalmente en el camino, es decir en la evolución de la obra, el personaje y el vestuario se fueron hallando y complementando.

Durante todo este tiempo, desde que inició la construcción de dicho personaje, el vestuario ha ido sumando su ritualidad, es decir, existe esa complicidad, esa convivencia del personaje con su vestuario, es una sensación única que al momento de colocarse cada una de las prendas, la corporalidad misma va cambiando. En el caso del chal, por ejemplo, a raíz de que la actriz toma esta prenda y se coloca en la espalda se le atribuye ciertas propiedades, este

tiene la capacidad de permitir a la actriz de entrar o salir del personaje, como también de proporcionarle características visibles como el vientre por el embarazo, la madre con su guagua en brazos, así el elemento chal no solo es parte del vestuario sino también proporciona un manejo de objeto.

- **Espacio**

El espacio es un elemento donde se realiza la representación de la obra, por lo tanto, se compone de dos partes fundamentales, la parte donde se desarrolla la obra y la parte desde donde se aprecia la obra. Entonces, resultó ser uno de los elementos influyentes con respecto a la puesta en escena, se eligió en su mayoría espacios pequeños tales como casas, habitaciones o salas de teatros que provean calidez y complicidad y que, tanto la actriz y el espectador, sientan un ambiente acogedor. Durante el tiempo que la obra se viene presentando, dos o tres veces se ha presentado en espacios abiertos, pero sugiriendo al público que se encuentre lo más cercano posible.

A continuación, se señalan algunos lugares donde se ha presentado la obra de María la Guagua: Sono centro guitarrístico, Sala Alfonso Carrasco (espacio más grande), Museo de las Conceptas (espacio más pequeño), Catedral Vieja, República Sur, Lirón, Lirón, Prohibido Centro Cultural, La picota del rollo (espacio abierto), Museo del Sombrero, Casa de la Rafael María Arizaga, entre otros. Cabe mencionar que se ha realizado una experimentación teatral con el personaje en el parque Calderón y una Ruta teatralizada en la Catedral de La Inmaculada Concepción.

- **Iluminación**

La iluminación es esencial para crear diferentes atmósferas y efectos visuales en la obra. El director fue el encargado de decidir su uso en los diferentes espacios mencionados en el punto anterior, sin embargo, esta obra no depende de este elemento para subsistir. Hay algunos espacios arriba nombrados que constan con parrillas y todos los implementos de iluminación, otros que solo poseen ciertos elementos y otros que no poseen ninguno, por lo tanto, el director se ha encargado de adaptar la obra a las condiciones que se presenten, pero teniendo en cuenta que si existen las posibilidades de contar con este elemento, no nos privaríamos del mismo. En efecto, el resultado ha sido realmente maravilloso, la iluminación ayudó a resaltar diferentes elementos de la obra y crear diferentes ambientes y estados de ánimo, dándole mayor énfasis y resaltando la emoción que se desee transmitir, apoyando favorablemente al trabajo de actuación.

- **Musicalización**

Otro elemento que se implementó en la obra fue la musicalización en vivo, ésta llegó a darle un tinte más acogedor y de fortaleza a la puesta en escena, empezó a generar una relación no solo actriz-espectador, sino actriz-músico. De cierta manera el apoyo musical se convirtió en un complemento necesario para los momentos en los que la actriz reencarna al personaje, y se adentra a su mundo interno. Las canciones elegidas para la obra son: “El alma entre los labios” del intérprete Juan Fernando Velasco y “Arrullo de lluvia” de Mariela Condo, no fueron de la misma época del personaje, pero sin duda aportaron de manera oportuna a la representación.

Inicialmente cuando la obra recién empezó a construirse y tenía una duración de ocho minutos, la música que se describe en este párrafo era transmitida por parlante y directamente provenía de la grabación original. Más adelante, cuando la obra avanzó en su puesta en escena con una duración de quince minutos se empezó a implementar las mismas canciones, pero con el músico presente tocando en vivo, y las escenas comenzaron a matizarse de sentimiento, baile, canto, generando un diálogo entre actriz, músico y público, y haciendo de ese momento una experiencia inolvidable para el público.

Adjuntando a las creaciones musicales ya existentes “El alma entre los labios” y “Arrullo de lluvia”, se debe mencionar que la musicalización de la obra estuvo a cargo de Christian Anchundia, miembro de Barajo, él en conversación con el director, a raíz de que la obra fue creciendo, hasta la actualidad la obra cuenta con un tiempo estimado de cuarenta a cuarenta y cinco minutos, acordaron componer sonidos y melodías creando atmósferas que realcen la escena.

Ilustración 4. Escenografía con incorporación de música en vivo

Fuente: elaboración propia.

- **Manejo de Objetos**

Mediante los objetos se brindó personalidad y carácter al personaje, en este punto la actriz utilizó un objeto para contar partes de la historia de la obra. En este caso el chal, el mismo que al ser manipulado por la actriz llegó a transformarse en la guagua de María y cuando se cuenta la vida del campo, este elemento se transforma en el machete para cortar la hierba, en el látigo con el cual María usa para su trabajo de campo en el arado de la tierra, entre otras posibilidades que, a lo largo de la obra van apareciendo apoyando de manera gradual a contar la historia con este único objeto en escena.

- **Escenografía**

En la escenografía se usa una silla, pero su significado va más allá, ayudó a la obra a resaltar momentos emocionales, tal es el caso en el que la silla se planteó como el lugar donde la María depositaría su Guagua al finalizar la obra, ofreciendo metafóricamente su corazón de madre que nunca dejó de palpar tras la búsqueda incesante de su hijo.

Ilustración 5. Escenografía.

Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la escenografía, esta brindó al músico apoyo en el acompañamiento musical para con la actriz y, por otro lado, la ubicación de este elemento siempre estaba en la parte posterior de la escena, en donde la actriz recurría para reforzar y dar la idea de espacialidad y generar cambios en cuanto al tiempo que transcurre de manera diferente en la escena, en comparación con la vida real, ya que el tiempo en escena es mucho más reducido. Incluso, alrededor de la silla la narradora de la obra lo toma como referencia para la reencarnación con el personaje, es decir, la actriz se dirige en ciertos momentos de la obra para entrar o salir del personaje, permitiendo al público percibir de manera más concreta en donde está ocurriendo la acción.

CONCLUSIONES

La aplicación del Método de Constantin Stanislavski demostró ser esencial en la creación del personaje de María la Guagua. Este enfoque proporcionó las herramientas necesarias para explorar la profundidad del personaje, permitiendo al actor comprender y representar de manera auténtica las experiencias y emociones de María en concordancia con su realidad de los años 70' en donde la mujer rural tenía un montón de desafíos sociales que sobrepasar y en muchos casos era invisibilizada por su condición social.

La investigación basada en hechos de la vida real bajo el método Stanislavski para llevarlo a escena permitió construir al personaje de forma estructurada a fin de proporcionar al público un proyecto auténtico y emotivo. Por ello, tomar como base los tres ejes, parte analítica, expresiva y escénica, nos permitió consolidar un personaje validando que esta metodología clásica, es una clara opción para la construcción de personajes, en este caso icónico de la localidad.

Hay que remarcar que el trabajo desarrollado en el proyecto no solo proporcionó una plataforma para la interpretación del personaje, sino que también ofreció una valiosa oportunidad para indagar sobre la vida de la ciudad antaño. La investigación sobre la vida de María la Guagua enriqueció no solo la interpretación del personaje, sino que también ofreció una perspectiva única sobre la realidad social y cultural de la ciudad, contribuyendo así al conocimiento general del entorno. Esto fue fundamental para la parte escénica en donde con cada elemento incluido se refleja a una mujer de la ruralidad de antaño y las vicisitudes del momento; esto no podría hacerse sin la parte analítica de la obra en conjunto con el trabajo de memoria emotiva.

Por otra parte, la interpretación de María la Guagua fue parte integral de un proyecto artístico más amplio, el Colectivo Artístico Barajo "Cuenca en Cuentos". Esta integración en un proyecto colectivo resalta la relevancia del trabajo individual en el contexto de una visión artística más grande. Por lo que, el éxito de este proyecto es indicativo de la eficacia de las líneas de trabajo aplicadas en distintos espectáculos, mostrando cómo la investigación y la interpretación enriquecen el proceso artístico.

En resumen, la tesis concluye que el Método Stanislavski, combinado con la investigación profunda de la vida real, no solo facilita la creación de personajes auténticos, sino que también contribuye significativamente al entendimiento de la vida urbana y destaca la importancia de estos procesos en el contexto de proyectos artísticos colectivos. Asimismo, se recalca que la memoria emotiva sigue siendo una oportunidad para llevar a personajes al teatro y tratar de

imprimir en el escenario las cruentas historias que padecieron personajes que antaño fueron vulnerados.

Referencias

- Alsina, C. (2017). *Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral*. Argus-a.
- Barría, M. (2022). Ejercer la memoria en el cuerpo. Usos del testimonio y aperturas sensoriales en la escena teatral chilena. En *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria* (pp. 51-80). CLEUP sc.
- Braceli, N. (2018). La superestrategia de Stanislavski: El descubrimiento del superactor. *Revista de Estudios Culturales*, 32(2), 1-19.
<https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1336&context=teatro>
- Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. (2023). La leyenda "María la Guagua". Agenda Cultural.
<https://agendaculturalnacional.casadelacultura.gob.ec/2023/03/30/la-leyenda-maria-la-guagua-renace-en-el-nucleo-del-azuay/>
- De Santos, J. (2022). *La escritura dramática*. Castalia.
- Layton, W., & Esteve, J. (1995). *¿Por qué?: trampolín del actor* (Vol. 108). Fundamentos.
- Linares, L. (2018). Festival Brújula al Sur 2017-2018. *Papel Escena*, 1(16), 161-178.
<https://doi.org/10.56908/pe.n16.43>
- Litvinoff, D. (2016). La génesis del concepto de historia en Marx. De la noción hegeliana a la lucha de clases. *Anacronismo e irrupción: Revista de teoría y filosofía política clásica y moderno*, 7(11), 45-83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5744610>
- López, J. (2013). Importancia y vigencia de Stanislavski. *Nueva Revista*, 142(1), 184-199.
<https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/5209/Importancia%20y%20vigencia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Merchán, A. (2022). *Añoranzas de Cuenca Memoria y Testimonio: Tomo I*. Khepri Publicaciones.
- Ordiz, J. (2006). ¿Santa o Pecadora? La prostituta en la Novela del Naturalismo Hispanoamericano. *Revista Nuestra América*, 33(1), 27-33.
- Pavis, P. (1998). *DICCIONARIO DEL TEATRO*. PAIDÓS.
- Real Academia de la Lengua. (2023). *Leyenda*. Diccionario. <https://dle.rae.es/leyenda>
- Rioseco, E. (2010). *Manual de títeres*. <https://docplayer.es/9820348-Manual-de-titeres-eduardo-rioseco-c.html>

- Rodríguez, E. (2012). *ESTRATEGIAS PARA INTENSIFICAR LA EXPERIENCIA PERCEPTIVA DEL ESPECTADOR EN EL CONVIVIO TEATRAL* [Máster Tesis].
https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/111215/Estrategias_para.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (Vol. 3). Artezblai SL.
- Sánchez, L. (2005). La historia como ciencia. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 1(1), 54-82. <https://www.redalyc.org/pdf/1341/134116845005.pdf>
- Saura, J. (2007). *Actores y actuación, vol. II. (1863-1915): Antología de textos sobre la interpretación* (Vol. 154). Editorial Fundamentos.
- Stanislavski, K. (1953). *Un actor se prepara* (Vol. 30). Editorial Diana.
- Stanislavski, K. (1997). *Creación de un personaje*. Editorial Diana.
- Stanislavski, K. (1999). *El arte escénico*. Siglo XXI.
- Stanislavski, K. (2010). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Alba Editorial.
- Stanislavski, K. (2015). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Alba Editorial.
- Stanislavski, K. (2018). *El trabajo del actor sobre su papel*. Alba Editorial.
- Toporcov, V. (1961). *Stanislavski dirige*. Compañía General Fabril Editora.
- Vidigal, A. B. (2011). Teatro del Oprimido: improvisación, educación y pasión. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (13), 96-115.
- Villegas, J. (2008). Neva, de Teatro en el Blanco: la «memoria emotiva,» Stanislavski y la actuación teatral. *University of California*, 23(45), 156-162.
- Zola, É. (1988). *Naná*. Cátedra.

ANEXOS

Anexo A: Libreto

PROYECTO CUENCA EN CUENTOS

TEATRO BAROJO

Dramaturgia: Piotr Zalamea Zieliński

MARÍA LA GUAGUA

Intro musical: cholita bailando (El alma en los labios-Julio Jaramillo)

Narradora: En mi Cuenca, en mi ciudad de ríos y de valles, de sabios, pero también de inconscientes e ignorantes, como en todo lado.

Resalta la figura de la madre, madre cuencana, aguerrida, luchadora; la que abraza, protege y ama.

Música: El alma en los labios (primera estrofa)

María allá por los años 70 vino a vivir en la ciudad. Era una mujer que tenía la esperanza de encontrar un mejor futuro, vino a probar suerte como se dice.

Su mamá desde muy chiquita la llevaba al campo a trabajar, cinco de la mañana en punto ya estaba de pie, no como nosotros ahora, durmiendo pata suelta hasta las diez, once, doce del mediodía; No, ella ya estaba tempranito en el campo labrando la tierra, abriendo los guachos (los surcos que conocemos hoy en día). Llevaba su chal, la tula y el maíz para la siembra..., pero ya veo por su cara que no me está entendiendo nada, veré le voy a explicar.

La gente del campo se colocaba el chal alrededor de la cintura, se hacían un nudo atrás, y en la parte de adelante que quedaba una bolsita, como un cangurito, ahí depositaban los maíces; llevaban la tula, un palo largo puntiagudo con el cual realizaban los huecos, ahí cerquita de la loma del guacho, ahí mismo le daban, cogían tres, cuatro maíces y directito al hueco; pero que puntería que tenía la María porque toditos entraban. ¡Ahora venga!, intente usted a ver si puede, toditos se le han de ir desparramando por todo lado, ya si tiene suerte y por la gracia de Dios, unito por lo menos ha de entrar.

Con el pie, iban tapando los huecos, decían que era para proteger la siembra; y así eran las largas jornadas del trabajo de María.

Ella era una muchacha pequeña, pequeñita, se la veía indefensa, perdida. Todo lo que vivió en su campo tuvo que dejarlo para venir a la ciudad, y para sobrevivir en ella, para llevarse el pan de cada día, ella ofrecía lo que sabía hacer; lavar, planchar, barrer, cocinar; todo lo que le enseñó su mamita.

De su mamita mismo aprendió a colocar unas mantitas, ahí, en el umbral de la puerta para que no entre el sereno, jesos fríos intensos que hacían en las madrugadas!, pero para esos mismos fríos, (acción beber), deje de ser mal pensado, ella se preparaba su agüita de viejas, una infusión de hierbitas medicinales: ataco, hierba luisa, toronjil, cola de caballo, etc.... Esas hierbitas que encontramos en el mercado hechas un atadito. Cuando María vino a la ciudad, solía ir a comprar y colocarlas en su bolsita de yute que andaba siempre cargada. Todas esas cositas le recordaban a su mamita.

María hija campesina con padre ausente, vino con la esperanza de aplicar todo lo que aprendió y más, pero no tuvo suerte nadie la contrató; más bien se la veía deambular por las calles, dormir en los umbrales, y allí esos inconscientes como les dije, se aprovecharon de ella, la ultrajaron, la violaron, la embarazaron. Lo que es la vida, cómo este hecho tan atroz, despertó en ella el amor de una madre.

Música: El alma en los labios. (Segunda estrofa).

No ha de creer que bendecida nació la guagua, porque niña fue, aunque hay algunos que dicen que fue varón, a fuerza se lo quitaron y se lo llevaron a Quito y que ahí ejerce su profesión de médico; pero mucha gente dice que fue una niña, pobrecita, flaquita, flaquita, vino a ver la madrugada en plenas calles de la ciudad; el desamparo, el hambre, la miseria, esos fueron sus regalos; esos, y los amorosos brazos de María su madre. Eso sí, todo abrazo que supo brindarle fue como una amorosa mortaja para esta pequeña que murió en sus brazos.

Música: Arrullo de lluvia (María llega a la ciudad)

Al tiempo la gente se dio cuenta por el olor, que María llevaba cargada una guagua muerta, y con violencia se la arrancharon de sus brazos.

El impacto fue devastador, María enloqueció; si no murió fue gracias a la caridad de la gente, que le brindaba pan, leche, nata, papas con cuero. Comidita que ella agradecía mucho. (Acción Corporal, María comiendo).

Muy en la mañana una familia del barrio le dejaba en la vereda una cantarilla llena de café humeando y a lado unos cuatro pancitos; pero se iban rapidísimo, porque sabían, que si María llegaba y no encontraba el café calentito como le gustaba, ahí mismo les dejaba desparramando, y encima les gritaba. Les decía que son unas carishinas, unas machonas, que ni siquiera saben preparar un café.

También le daban unas moneditas, pero quien más le cuidó, fue doña Zoila Esperanza Palacio, maestra de maestras, directora de la Escuela España en ese entonces; ella le daba una posadita en una pequeña casita de adobe dentro de las inmediaciones de la institución, para que ella pueda pasar la noche y también le daba una que otra ropita. Con prendas y fundas María armaba una muñequita de trapos y la cargaba como si fuera su guagua; le llevaba por el barrio el vecino, por el mercado 9 de octubre y cruzaba por el centro hasta llegar al puente del Centenario.

A veces aquí y allá, cada vez que veía a un hombre acaudalado, se le prendaba de los pantalones y le presentaba a su guagua, para ver si este, la reconocía como suya. ¿Será que quienes la violaron, no eran vagabundos como se decía?

La picardía de los mozalbetes cuencanos, habidos de bromear con todo, y acaso pasados de la raya, siempre que la veían solían quitarle a su guagua y se ubicaba uno en cada esquina y se la lanzaban entre ellos, mientras María corría para recuperarla.

|

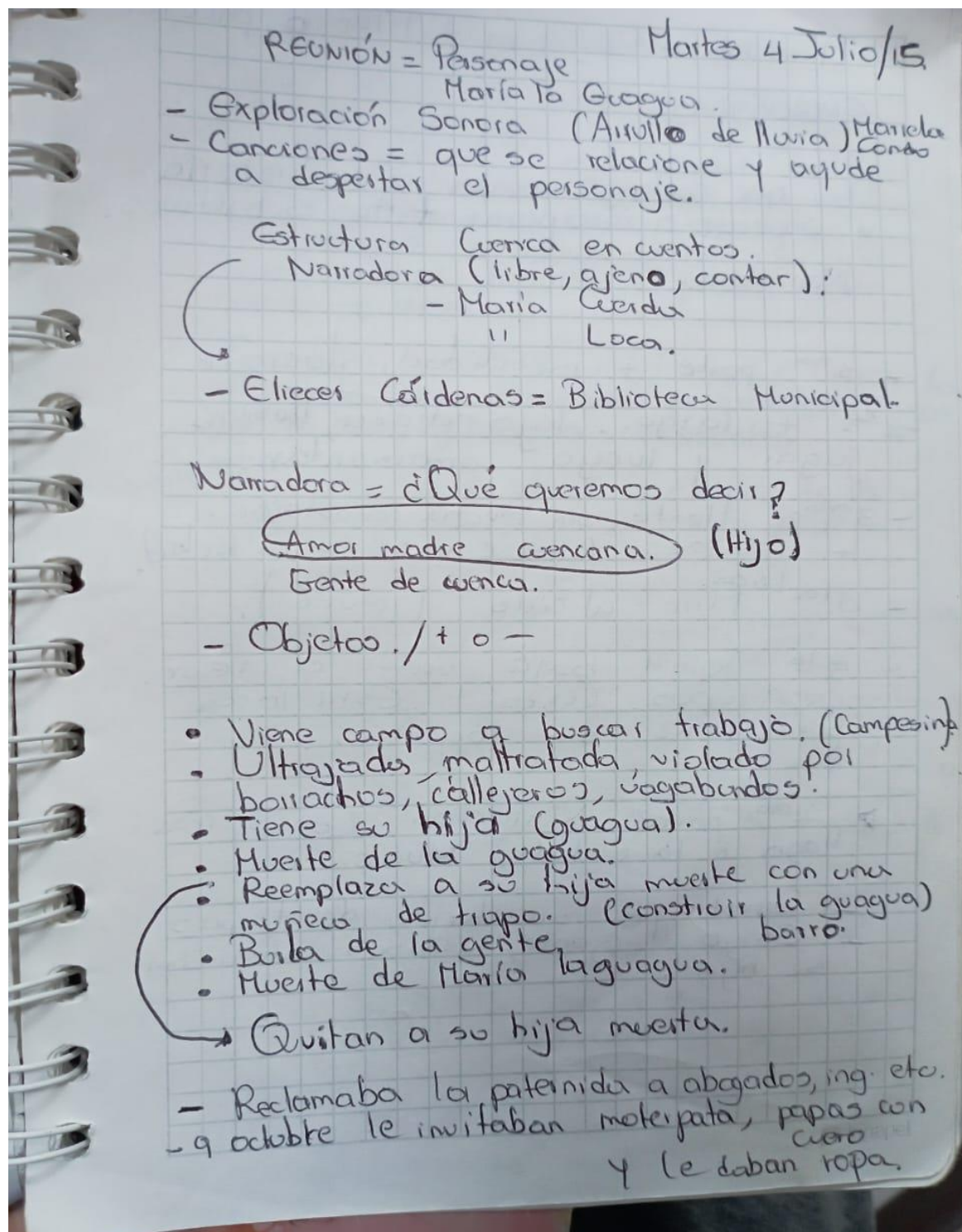
María la guagua, María la guagua, así le gritaban estos majaderos y así la conocieron hasta el último de sus días.

Por cierto, se acuerdan de las moneditas de las que les hablé, pues bien, estas mismas moneditas, cuando María murió, las encontraron clavadas en la pared de adobe de su casita, de su Zaguán, ninguna se la había gastado.

María, María la guagua, esa mujer que tanto amor entregó, que, sin su guagua, la vida no le era amada.

Música: El alma entre los labios (estrofa final) (María con su guagua en brazos, despedida" (Zieliński, 2006).

Anexo B: Bitácora personal sobre el proceso de construcción del personaje María la Guagua



• El vecino - Ups, barril blanco, "picota".

ENTREVISTAS.

Doc. que contenga mayor de la historia
y empezar a incorporar textos subjetivos.

Narradora.

- 1^{ra} parte + movilidad, ilusión
- 2^{da} + largo. hijo extraño, ilusión,
jugar y luego amamantar.
- 3^{era}. llanto sin mucha convulsión.
+ relajado (muere y se va el bebé).
- 4^{ta} Loca. Miro al cielo (muñó).
- 5^{ta} Nivel baja, vuelvo a crear.
con trapos. (crear). Esta loca
pero feliz, sin lágrimas.

► 1^{ra} parte Narración Compezar
llega a la ciudad. Muere.

- Construye su hijo de trapos
- Enjoja gente, necesitan arranchen
su hijo.

MARÍA LA GUAGUA.

María, María la Guagua, como todas la conocían, una mujer campesina, de los años 70, que vino a la ciudad con esperanza de encontrar un mejor futuro, como todo ser humano. Todos ^{los} seguramente conocerán o sabían de alguien que salio a otros lugares a probar suerte como se dice.

Pues bien esta mujer indefensa, fue ultrajada y violada por hampones y barachos, vagos de la calle, ignorantes, inconsistentes.

^{En pocos} ~~tiempo~~ En medio de la soledad y el filo de la calle, parió una hija. y, por la pobreza y miseria en la que vivía, ^{ella} ~~la~~ niña hambrienta murió en su regazo.

arrancarla de los brazos, una niña ^{putrefacto} ~~maloliente~~ ^{Secreada}
 Pasó mucho tiempo para q' la gente lograra ^{Secreada}
~~Después de la muerte de su hija.~~
 Ella no aceptó la muerte de su hija, lo que le llevo a construir una muñeca de trapos; a su guagua; la llevaba cargada a sus espaldas a todo lado sumida en la demencia.

Frecuentaba lugares como el ^{Barrio} El Veuno, las Escalinatas del Rio Tambamba.

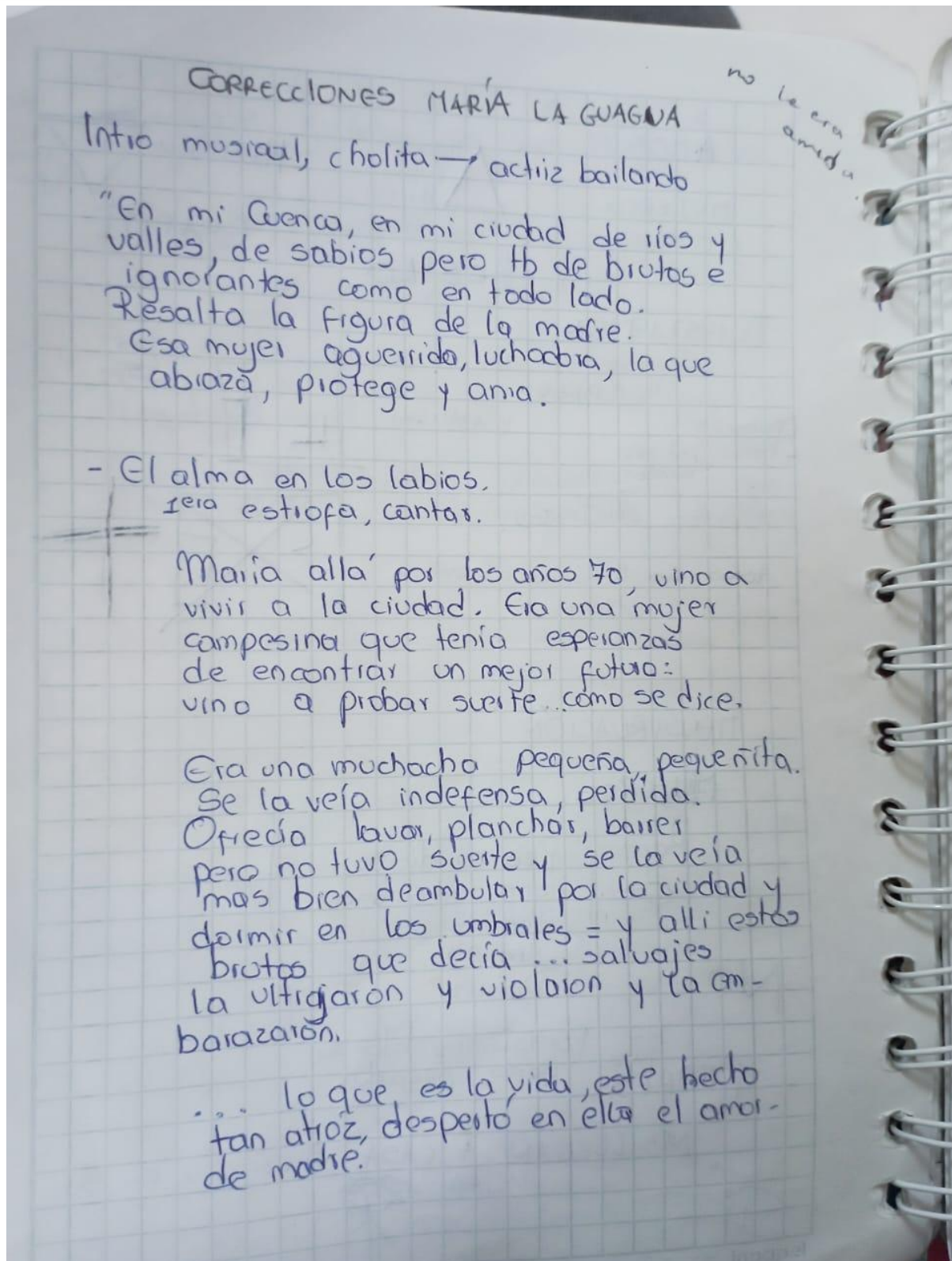
Jóvenes del pueblo con el afán de divertirse. Se acercaban silenciosamente ^{a la campesina} para aliarle a su guagua.
 Estos ignorantes se colocaban cada uno en una esquina y ^{entre ellos} empezaban a lanzarse la muñeca.

y el resto de la gente en vez de ayudarle gritaban en coro María a la guagua!

María muy desesperada, entre saltos y sustos los perseguía para que le devolvieran a su pequeña.

Solo cuando a estos se les daba la gana, ya cansados de tanto jugar decidían devolverse la.

Ella la abizaba tan firmemente como queriendo meterla nuevamente en sus entrañas.



2do. alma en los labios → embarazada
y un bebé en brazos, muy amoroso.

Nota de amor que nació bendecida la
guagua porque niña fue, pobrecita,
flaquita, flaquita vino a ver la luz
una madrugada en plenas calles
de la ciudad, el desamparo, la pobreza,
el hambre, esos fueron sus regalos,
esos... y los brazos amorosos
de María, su madre.

Todo abrazo que supo brindarle
fue como una amorosa mortaja,
para esta pequeña que murió
en sus brazos

Arrollo
M. Condo ←

Al tiempo la gente se dio cuenta
por el olor, que María llevaba
abrazada una guagua muerta... y con
violencia se la arrancaban

El impacto fue devastador, María
enloqueció... no murió gracias a la
carridera de la gente; le daban panecitos,
natita... a veces papa con queso
... también una que ofía ropita...
y con prendas y fundas amaba una
muñequita de trapo y la cargaba como
si fuera su guagua... y le llevaba
por el barrio del Vecino, por el mercado
de Octubre o cruzando el centro, hasta
el puente del centenario.

A veces aquí y allá, cuando veían un hombre acaudalado, le tomaba de los pantalones y le presentaba a su guagua con esperanzas de que éste la reconociera como suya...

Sea que quierres la violación no fueron unos vagabundos como se contó?

La picardía de los mozalbetes cuencanos hábidos de bromear con todo y a esos pasados de la raya, cuando le encontraban solían quitarle su guagua de trapes y se lanzaban de aquí para allá, mientras María corría para recuperarla.

María a la guagua... María a la guagua...

Y así se le conoció hasta el último de sus días...

Como una madre que en tanto amor se entregó, que sin su guagua la vida no le era amada.

Música = personaje loco, construye guaguas, alegre y se va feliz con la guagua en los brazos.

FIN...

COMENTARIOS:

- Transiciones del baile sigue el texto.
Fusionar: Narración bailada de cuando en cuando.
- Atribución de propiedades. (muecos.)
- Hija se muere; se va el alma, pero el cuerpo queda.
- María la guagua) Bis ~~no~~ natural.
- Jugaban ~~se~~ en esquinas..
- Locura, mirada.
- María la guagua, chiquita.
- Tenera, compasión debe causar al público.
- Contraste Narradora y María.
- Era en abril, que hacemos ahora con mi dulzura y yo, con los pechos llenos, con los pechos llenos de pecho y dolor. María da de lactar a su guagua y se muere
- María + Loca.
- De donde nace la guagua. (vagina).
- "Recuperar a la guagua".
- Trapos, atribución de propiedades, chul extender, acomodar y envolver.
- Textos = "Brutos, (salvajes, inconsistentes, ignorantes).
- Voz baja. ←
- Avollar Narradora, matices, saborear cada palabra, el frase.
- Leche, nata, papas con crema, pan.
+ tuyo, natural.

22 Agosto/ 2015

5 funciones.

1^{ra} Nervios, fue una función buena, sabía por donde iba, mucho más control del cuerpo, seguridad, sin embargo aún existían movimientos de manos / brazos vagos. / El público salió contento.
2^{da} Recomendación puntual acerca del vestuario.

⇒ Bien pero la energía bajó un poco, un poco de desconcentración ya que apenas termine la 1^{ra} enseguida tenía que empezar la 2^{da}.

3^{ra} y 4^{ta} = Considero que me desconcentré, me ganó más algunas cosas externas (público) reaccionando con el pensar. mi respiración ya no era la adecuada o correcta para conseguir el llanto y eso hizo que sintiera desesperada por y preocupado por lo que no se daba. / Al ver en algunos poco interés me sentí mal y no retomé el hilo como debía hacerlo, sino que algunas cosas salían mecánicas.

5^{ta} = Con ésta me tranquilicé un poco ya que estoy segura que fue una muy buena función, salieron cosas

diferentes, como la voz de María ~~ahí~~
en el momento de la muerte/desesperación
por la guagua.

Sentí realmente disfrutarla tanto en
la Narradora como María.

Existieron textos, que al momento de
estar al frente de alguien, salían
de otra manera, < > a lo que se preparó.
+ Sinceros movi' y textos.

Hasta hubo un comentario de una prof.
que se acercó porque su hija pensó
que la guagua realmente estaba ahí
y quería verla y decía "que debí llevarla
a un hospital". La señora me supo
decir que le gustó mucho y agradeció.

Esto me hizo sentir no relajada
sino más bien con ganas de hacerlo
mejor y seguir trabajando.

En general fue una experiencia nueva,
y a pesar de cualquier inconveniente
entre funciones me siento afortunada
de haber estado ahí.

GRACIAS A TODOS.

Mercy

Resalta la figura de la madre, madre cuencana, agüerrida, luchadora, la que abraza protege y ama.

María allá por los años 70, vino a vivir a la ciudad, era una mujer que tenía la esperanza de encontrar un mejor futuro, vino a probar suerte como se dice. Su mamita desde muy chiquita le llevaba a trabajar con ella. ^{hoy} de la mañana en punto ya estaba de pre, no como ^{nosotros} ahora durmiendo pata suelta. ^{hoy} de la mañana, pegadas las cobijas.

Desde tempranito estaba trabajando la tierra, haciendo los guachos para la siembra (guacho no estoy hablando del guacho de aquí sino de los surcos que conocemos hoy en día. Llevaba su chalipa, la tula y empezaba a sembrar el maíz;

Ya veo por su cara que no me esté entendiendo nada, verá le voy a explicar. La gente del campo se amarraban la chalipa al rededor de la cintura se hacían un nudo, ^{en} la bolsita que quedaba al frente, ~~ese~~ como un canguirito ahí le ponían el maíz y con la tula que es un palo largo puntiagudo, hacían los huecos. ~~en~~ en el tomo de guacho. Pero que puntaría que tenía María, cogía 3,4 maíces y toditos entraban en el hueco. Intente a ver ud. si pueda, toditos se

han de caer a un lado, si tiene bastante
suerte ha de entrar unido.
Y con el pie iba fapando los huesos
para proteger la siembra.

Maria era una muchacha pequeña, peque-
ñita, todo lo que vivió en su campo tuvo que
dejarlo y para sobrevivir acá, ella ofrecía
lavar, planchar, barer, cocinar, de su mamá
aprendió a poner colchitas en el umbral de
la puerta para que no entre el sereno,
esos fríos intensos que hacían en la
mañanada y para esos fríos mismo se
preparaba su agotude vigas, una infu-
sión con hierbatas - ataco, toronjil, cola
de caballo, pero novaya a creer que
es del animal, no, sino de las plantas
medicinales de nuestras tierras.

Todo eso y más sabía hacer María, pero
no tuvo suerte, le fue más bien trambular
por las calles de la ciudad, dormir en
los umbrales, y allí esos inconscientes
como les dije, se aprovecharon de ella,
la ultrajaron la violaron y la embarazaron.

Ella ofrecía lo que sabía hacer, lavar, planchar, barrer, cocinar, todo lo que le enseñó su mamita.

Con ella mismo se levantaba desde las 4 de la mañana para preparar el cafecito e irse a trabajar.

- Traer hierba para los wyes
 - Dar de comer a las gallinas en el corral
 - Mudar sus animalitos: vacas, chivos, caballos
- ~~Todo eso y más~~ sabía hacer María

De su mamita mismo aprendió a colocar unas mantitas, ahí en el umbral de la puerta para que no entre el sereno, esos fríos intensos que hacían en las madrugadas, pero para esos mismos fríos mire "acción", dejó de ser mal pensado, ella se preparaba su aguita de viejas, una infusión de hierbitas medicinales: ataco, hierba luisa, toronjil, cola de caballo, etc. / esas hierbitas que ^{cuando vino a la ciudad} encontramos en el mercado hechas en atadito, María solía ir a comprar y colocarlas en la bolsita de yute que andaba siempre cargada.

→ Todas estas cositas le recordaban a su mamita.

Ay. Las mamitas sí, que tienen una capacidad... todos sabemos que los hombres les cuesta hacer 2 cosas a la vez; pero la mamita de María hacía todo lo que ya les conté y hasta ^{le sobraba tiempo para} arrullaba a la guagua y le enseñaba ^{a esas} el rosario.

El rosario era tan importante, que tiro de las 5pm ahí estaban toda la familia para el oratorio todos bien peinaditos y sentaditos en un orden casi sagrado.

Aquí los mayorcitos, Acasito los que estaban en edad de trabajar y más allasito los quambrias toroshitos.

Respetando eso sí, hombres en un lado y mujeres al otro.

Típico unito por ahí se quedaba dormido boquiabierto babilando, mientras la madre repetía casi, casi en estado de ~~frase~~ ^{frase} oración tras oración sin equivocarse una

REZAR entre dientes. Padre nuestro...

A veces tan mecánico era su rezo que hasta en medio de la oración se ponía a comentar las cosas raras que pasaban en el lugar.

No es mentirita verd, ~~que~~ yo recuerdo cuando estábamos en oración, el perro de la casa pasó ~~armándose~~ a lado y mamita a penas despierta despegando el ojo, que dice: orando; ^{Dios te} Bendita eres ^{salve.} ~~eres~~ ^{to} ... "ve ese perro como se ^{cuíste} pasa meando" entre todas las mujeres y bendites es al fruto de tu vientre Jesús. ^{¡-bata} Le enseñó a persinarse frente a cada lugar santo ~~at~~ ^{que} ~~visitaban~~ ^{que} ~~por el~~ ^{que} ~~que~~ ^{pasaban.} ~~persinarse~~ ^{persinarse}.

Pero no vaya poniendo cara de asombro, que no es para ^{extrañarse.} ~~señalarse~~ que María haya tenido su madre, una madre como la que tenemos todos nosotros.

Esa mujer que con poderes mágicos encuentra la camisa en el mismo cajón en el que uno ya se mató buscando como lo veces, esos mismos poderes que utiliza para curar un raspón ~~con~~ con un tierno beso o a veces untando babitas.

La entienden ud's la madre, esa mujer que cuando necesitaba algo te decía "aye mijita da pasando esa cosa que hace rig, rig que se pone aquí para ~~ir~~ y dejar haciendo el juguito de mora.

Y con eso te hacía entender la importancia de saber idiomas (suspiro). (guardia).

La madre era mujer que con su mirada casi convertida en sonrisa te curaba el alma; pero con esos mismos ojos, cual fiera, te hacía temblar hasta los huesos si hacías un berrinche donde los abuelos.

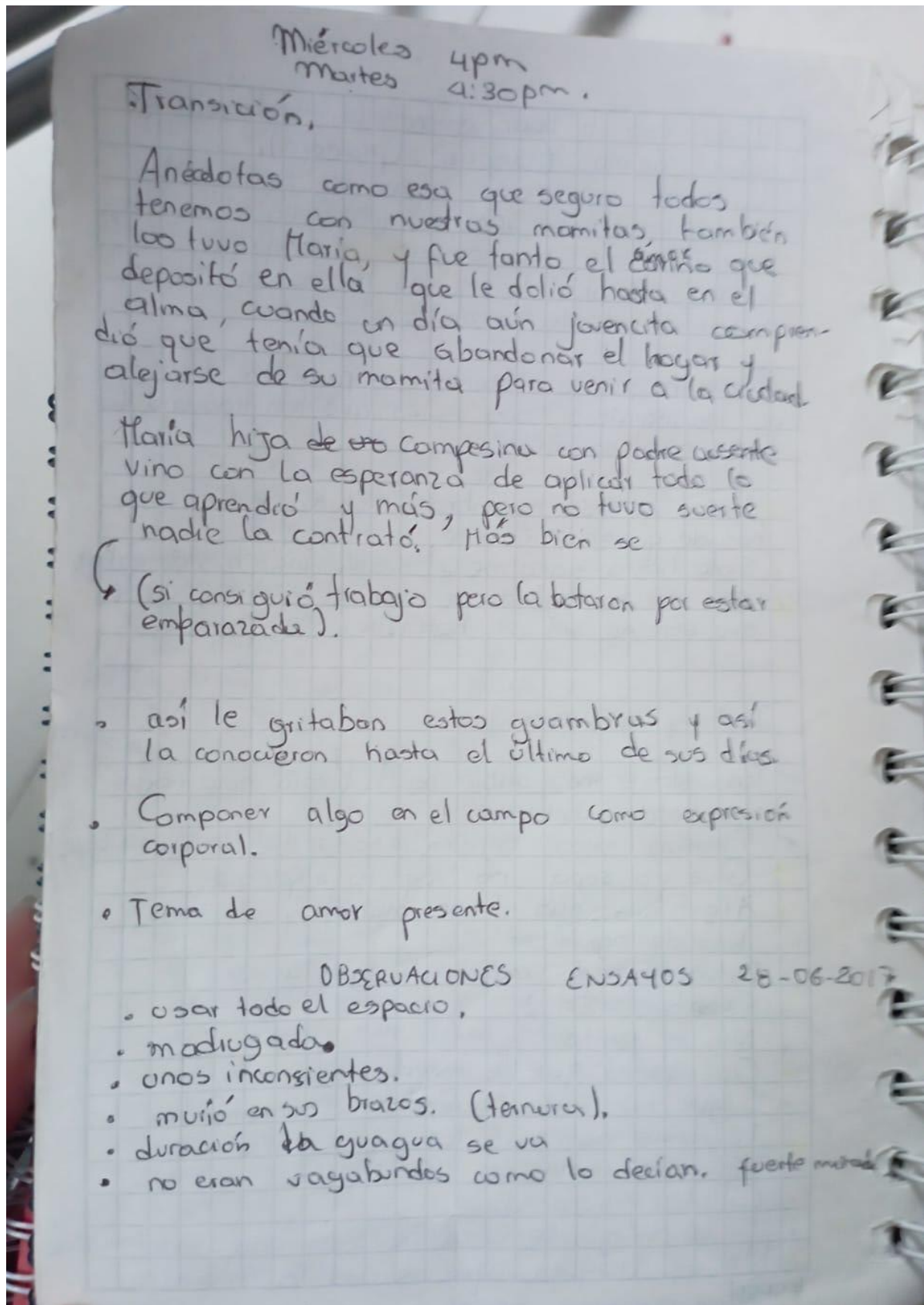
Quién no se va a acordar los famosos dichos de las mamitas, esos dichos que han trascendido hasta nuestros días.

- Verás no más guambra carishina esta, no has de querer conocerme
- Solo hasta sacarme el diablo ^{no} más has de estar,
- Eh! se ha dignado a venir el señorito, verás que este no es un hotel ^{no}.

Tanto y más aprendía a

Todo esto y más sabía hacer María pero ^{no tuvo suerte.} nadie la contrató, más bien.

- Mientras vivas bajo mitecho, se hace lo que yedaga.
- Que yo sepa no soy tu empleada.
- Algún día has de ser mamá y ahí me has de agradecer.
- Estás aburrido, ordena tu habitación
- Cuanto hasta 3
- No, y punto.
- Queré crees que te mandas solo.
- Sigue no más haciéndote el chistoso.
- Tuérceme no más los ojos y ya verás cómo te enderezo.
- Cállate y respóndeme.
- Si tu amigo se lanza de la ventana, vos también
- No me busques, que me vas a encontrar.
- Dame paciencia señor.
- Tú crees que yo nací ayer.



- * Movimientos manos \rightarrow controlar \rightarrow definir
- * Cuando es María q' cambia en el cuerpo
- * María esta embarazada debe unirse la penca
- * Miradas de narradora vs miradas de María
- * Cuando alumbra no mirar al cielo sino a su hija
- * Contemplar a su hija cuando lacta y cambia cuando muere
- * Quizás "ahora" cuando le toma a su hija muerta
- * "No murió" entienda se bien la idea
- * Movimientos de brazos y manos reducidos con el texto
- * Canción buscar otra versión
- * Estructura de María cambiar notoriamente
- * No bailar en el escenario.
- * Baile final María, loca.

Anexo C: Fotografías en presentaciones



