

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

**Aplicación del concepto sí mágico de Konstantin Stanislavsky durante el proceso de
caracterización del personaje Talla Huesos dentro del proyecto *Cuenca en Cuentos*
del Colectivo Artístico Barajo**

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

Autor:

Edisson Patricio Peñaloza Guzmán

Director:

Diego Alfonso Carrasco Espinoza

ORCID:  0000-0002-1168-2428

Cuenca, Ecuador

2024-10-28

Resumen

En el presente trabajo se desarrolla el concepto de sí mágico para la construcción del personaje Talla Huesos de la ciudad de Cuenca. En este marco, se llevó a escena a uno de los personajes invisibilizados de la localidad, por lo que, a través de este proyecto se ha podido reconocer su valor y aporte cultural, dándolo a conocer en la escena local. Para ello se llevó a cabo una investigación cualitativa, pues se recopilaron entrevistas, anécdotas, reportajes, documentales, entre otros, con el fin de comprender integralmente a nuestro personaje. Por consiguiente, se aplicó el concepto del sí mágico en la construcción del personaje con el cual el trabajo del actor se impulsó en escena pues le propicia a la obra autenticidad en concordancia con un personaje que se consideró contestatario y, a su vez, solidario en el marco de la sociedad cuencana convencionalista los años 80´ y 90´.

Palabras clave del autor: personajes populares, personajes cuencanos, creación del personaje, historias cuencanas



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

In this paper, the concept of "magic if" is developed for the construction of the character Talla Huesos from the city of Cuenca. Within this framework, one of the invisible characters of the locality was brought to the stage, thus recognizing their value and cultural contribution through this project and introducing them to the local scene. To achieve this, qualitative research was conducted, gathering interviews, anecdotes, reports, documentaries, and more, in order to comprehensively understand our character. Consequently, the concept of "magic if" was applied in the character's construction, which propelled the actor's work on stage by providing authenticity to the performance in line with a character considered both rebellious and supportive within the conventionalist society of Cuenca in the 1980s and 1990s.

Author Keywords: popular characters, cuencana characters, character creation, cuencana stories



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.....	7
Capítulo I: El método Stanislavski y la creación del personaje	8
1.1. El método Stanislavski.....	8
1.2. Creación del personaje en Talla Huesos	10
1.3. Sí mágico y circunstancias dadas.....	11
1.4. Fe y sentido de verdad	13
1.5. Memoria emotiva.....	14
1.6. Creación del personaje.....	15
Capítulo II: Fases del trabajo para la creación del personaje	16
2.1. Recopilación de datos	16
2.2. Análisis de entrevistas.....	17
Capítulo III: Construcción dramática a partir del “sí mágico”	22
3.1. Elementos dramáticos en la puesta en escena	22
3.1.2. Tiempo	24
3.1.3. Escenografía	25
3.1.4. Iluminación.....	26
3.1.5. El ritmo.....	27
3.2. Técnica del sí mágico para la construcción del personaje	30
3.2.2. Sí mágico y las circunstancias dadas.....	31
3.2.3. La voz	33
3.2.4. Trabajo sobre la acción	34
3.2.5. Conflicto	35
3.2.6. Progresión dramática, clímax de la obra y desenlace.....	36
3.2.8. Espacio	38
3.2.9. Vestuario.....	38
Capítulo IV: Conclusiones y recomendaciones.....	41
Referencias	43
Anexos	45
Anexo A: Diario de trabajo para la creación del texto.....	45
Anexo B: Guion de la obra	57

DEDICATORIA

Infinitamente, a ti.

AGRADECIMIENTO

Agradezco el tener las capacidades y oportunidades que la vida me ha regalado para poder enfrentar el día a día. Acompañado siempre de personas de las cuales aprendo a cada momento, agradezco también a mis profes, pues de ellos tuve mis primeras impresiones del arte, gracias a aquellos presentes y a quienes transitan en otra dimensión o donde hayan elegido estar.

A mis compañeros de estudio que fueron muy pacientes con mis desatinos y aun así demostraron siempre su cariño. A Barajo y todos los que formamos parte de este sueño de ser artistas. A mis papás que me enseñaron cada uno, desde su realidad, a mis mamás que, gracias al amor de cada una, sigo en este mundo. No puedo dar fin a estas líneas sin dar gracias a mi compañera de vida, mi esposa Mercy, que es mi complemento, mi compañera de trabajo y también mi mejor compañía, con ella llegó a la vida Mi pequeño Takiri que es mi luz, mi vida y mi amor.

Introducción

La creación de personajes mediante el concepto del sí mágico en el ámbito teatral sigue siendo reconocido como uno de los métodos con el cual dotar de autenticidad y profundidad a las representaciones escénicas. En este contexto, la presente tesis toma el método de Stanislavski mediante el sí mágico en la creación del personaje de *Talla huesos* para el propósito de consolidar un personaje. Este singular protagonista, inspirado en la vida de Francisco Bermeo, conocido como Paco Bermeo, es una figura destacada de las décadas de los ochenta y noventa en la ciudad de Cuenca, quien se dedicó a esculpir huesos en el contexto de la ciudad y tenía una actitud revolucionaria en el marco de una sociedad conservadora.

El personaje *Talla huesos* no solo rinde homenaje post mortem a la memoria de este artista urbano. Para ello, este proceso creativo se inició con una fase de investigación cualitativa, donde se recopilan y analizan datos históricos, anécdotas y registros de la vida y obra de Paco Bermeo. Y, mediante estos datos recopilatorios, se ha procurado que el personaje emerja orgánicamente a partir de la rica historia de su inspiración. Esto se impulsa con el concepto del “sí mágico” que permite al actor situarse en el condicionante que pasaría “si...”, y de esta manera va asumiendo su postura en cada una de las escenas predeterminadas para la puesta en escena.

Además, este proyecto se apoya en entrevistas no estructuradas, que ofrecen flexibilidad en la formulación de preguntas y fomentan la expresión libre de los participantes. A fin de revelar detalles íntimos y personales sobre el personaje, capturando sus emociones, creencias y miedos para luego construir el personaje. De esta manera, se emprendió la labor actoral haciendo énfasis en personificar de mejor manera a un personaje que es reconocido como multifacético y con una personalidad única que combina actitudes revolucionarias y solidarias.

Mediante el trabajo dramático con base en el sí mágico se pudo llevar a escena a este personaje abordando la expresión vocal y la estructura corporal para dar forma a las acciones del personaje en el desarrollo de la trama. En suma, esta tesis entrelaza historia, arte y teatro, con la cual se busca valorar el concepto del sí mágico del método de Stanislavski aplicado a la creación de personaje en torno a la figura reconocida como *Talla huesos* que, a su vez, es expresión viva de la memoria colectiva y la creatividad escénica.

Capítulo I: El método Stanislavski y la creación del personaje

1.1. El método Stanislavski

El Método Stanislavski, también conocido como el Sistema Stanislavski, es un método de actuación desarrollado por el actor y director ruso Konstantin Stanislavski. Luego de fundar el Teatro de Arte de Moscú junto a Vladimir Nemirovich Danchenko en 1898, inicia aquí su búsqueda por dotar al actor de herramientas que ayuden a sostener una actuación mucho más auténtica en conexión con las emociones del personaje (Stanislavski, 2010; Meyerhold, 1986).

Este método se centra en la investigación detallada de todo lo que compone y construye a un personaje. De esta forma, mediante una combinación de técnicas psicológicas, físicas y emocionales, permiten la comprensión del personaje y la conexión emocional con la escena. Frente a esto, Stanislavski (1997) determina que un actor debe tomar del análisis del texto toda la información necesaria para poder comprender las motivaciones que mueven y constituyen al personaje, hacer suyas las motivaciones y pensamientos del personaje que interpreta para poder actuar de manera auténtica y creíble. En nuestro caso, hemos recogido de forma íntegra toda la información con respecto al personaje Talla huesos, justamente con la intención de adentrarnos a la psiquis del personaje.

Por lo tanto, para lograr consolidar un personaje se debe obtener información detallada del mismo, incluyendo su historia de vida, sus motivaciones, deseos, necesidades y obstáculos (Aguedo, 2011). Por ello, el actor también debe ser consciente de su propia persona y de cómo se relaciona con el personaje. Es relevante la importancia de la observación, la imaginación y la memoria emotiva, ya que los actores, a través de este método, deben ser capaces de visualizar la situación y el escenario con claridad, lo que les ayuda a conectarse emocionalmente con el personaje y la escena. De ese modo, se orientaron los ensayos de trabajo en torno a Talla huesos, aludiendo en ciertos casos a experiencias personales para trasladar esa sensación de realidad al escenario (Alonso, 2019).

Desde sus inicios en el mundo de la actuación Stanislavski se preocupó por documentar sus inquietudes y resultados en un diario de trabajo, dando muestra de la importancia de éste en el trabajo del actor. Es así que cualquier esbozo de ejercicio o norma que pudiera servir para analizar escenas, las ponía a prueba dentro del Teatro de Arte de Moscú (Stanislavski, 1999). De esta manera alentaba a sus estudiantes para conocerse a sí mismos a través de una metodología clara que provoque que sus acciones no sean vacías y carentes de sentido.

Ahora bien, en cuanto a la acción, Stanislavski en su libro Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia (2010) expone que:

En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor. La palabra misma “drama” denota en griego “la acción que se está realizando” en latín le corresponde la palabra actio el mismo vocablo cuya raíz, act pasó a nuestras palabras: “actividad” “actor” “acto”. (Stanislavski, p. 54).

Por consiguiente, el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a escena es el encargado de realizarla.

En este marco, se concibe entonces que el actor será el encargado, por medio de las acciones físicas, de escenificar ideas que pueden nacer de sus propias inquietudes o deseos, así también, interpretar las ideas de un director o las del autor de una obra escénica. Estas acciones deberán tener lógica, ser coherentes, además, deben estar plenamente justificadas y apegarse con la mayor fidelidad a las motivaciones internas del personaje. En este sentido, el trabajo con el director permitió dotar de lógica a las escenas desarrolladas en Talla hueso, ya que, al ver un exceso de ideas, las mismas debían ser estructuradas (Stanislavski, 2010).

Cabe destacar que el pedagogo ruso encuentra riqueza en las acciones internas, pues estas reflejan las motivaciones que constituyen al personaje y serán semilla de una acción externa o acción física. De ahí que, sobre las acciones internas, Stanislavski en su libro Un actor se prepara (1953) menciona que...

La inmovilidad externa de una persona sentada en escena no implica pasividad, se puede estar así sentado sin moverse, y al mismo tiempo estar en plena acción, no es eso todo: con frecuencia la inmovilidad física es el resultado directo de una intensidad interna, y es esta actividad interna la que es, con mucho, más importante desde el punto de vista artístico. La esencia del arte no reside en sus formas externas sino en su contenido espiritual. Cambiaré la fórmula que di a ustedes hace un momento, diciendo: en la escena es necesario actuar, ya sea exterior o interiormente. (p. 47).

En Talla huesos, apuntamos entonces a que las acciones físicas internas se alimentan de la memoria y experiencias del actor, siendo este un trabajo interno del actor que pueden estar ligadas a la vida del personaje o tener algún vínculo cercano con ésta. Es decir, acercando sus vivencias del mundo real a las condiciones de personaje, dando sentido real a sus acciones externas pues, de este modo, fortalecen su sentido de existencia.

Aplicando las teorías de Stanislavski sobre la creación del personaje, debemos recalcar que estas acciones están condicionadas por los elementos que crean el mundo imaginario del personaje, estos elementos, a su vez, dotan de información relevante para el accionar del personaje en la escena a través de los condicionantes dispuestos por el autor de la obra en estudio. Para poder acercar el mundo del actor al mundo del personaje mediante la aplicación del sistema de las acciones físicas es propicio despertar la imaginación del actor utilizando el detonante “sí mágico” (Stanislavski, 2010; Bauca, 2015). Mediante este enfoque del sí mágico los actores transmiten con toda veracidad los sucesos acaecidos en la obra en virtud de una suposición que para ellos se convierte en una realidad innegable.

Debemos entonces dejarnos guiar por nuestra capacidad de imaginar hechos que habitan en nuestros recuerdos, y nacen desde esta memoria emotiva. De la misma forma que cuando niños fantaseamos con ser un súper héroe y creemos firmemente en la posibilidad de que nuestras travesuras vistas desde nuestra realidad se convierten en verdaderas proezas (Bauca, 2015). Este sí mágico, entonces, despierta en el actor una actividad interna y real evidenciándose de manera externa con toda naturalidad.

La referencia al “sí mágico” subraya la importancia de permitir que la imaginación del actor se despierte y se expanda más allá de las limitaciones de la realidad cotidiana. En el contexto de Talla huesos, esto puede traducirse en una profunda inmersión en el mundo imaginario del personaje, permitiendo así que podamos crear, explorar y expandir las dimensiones de su vida, habilidades y emociones desde una perspectiva única y personalizada.

Por último, la conexión emocional profunda se da en nuestro proyecto al revivir experiencias personales similares o evocar emociones que resuenen con las del personaje. De esta forma, el creador de Talla huesos puede encontrar una conexión más auténtica y emocional con el personaje, enriqueciendo su representación y haciéndola más creíble y conmovedora para el público.

1.2. Creación del personaje en Talla Huesos

Las circunstancias dadas de la propuesta Talla Huesos han nacido de la investigación realizada previamente por medio de las entrevistas. Con ellas determinamos tiempo y espacio, lugar de la acción, temporalidad, todas las pistas del entorno que rodea y afectan al personaje de tal manera que se vuelven inalterables. En síntesis, el actor debe tener claras las circunstancias que rodean al personaje ya que estas delimitaran el accionar del mismo, sobre esta base dejar volar su imaginación a través del sí mágico “qué pasaría sí”. Teniendo en cuenta que el personaje es así, su edad es esta, se encuentra en tal lugar, su actuar es

este, entre otros, de esta forma ¿cómo respondería el personaje? En este caso debe existir un compromiso real ya que el actor deberá encarnar el personaje (Vietes, 2016).

En el presente estudio, nuestro objetivo es la creación del personaje y teniendo claro el concepto de acción, si mágico y circunstancias dadas abordaremos su desarrollo. Para ello, centramos nuestra atención en el desarrollo del sistema de creación del personaje para comprender cuáles son los condicionantes de las acciones pues estas son la clave para una buena creación de personaje. Cabe recalcar que, en el ámbito teatral, donde la representación en vivo añade una capa adicional de complejidad y autenticidad a los personajes, el desarrollo de un sistema de creación de personajes adquiere una relevancia única. Al buscar crear personajes, es crucial comprender cómo el sistema de creación influye en los condicionantes de las acciones, dado que estas constituyen la esencia misma de la representación dramática (Ruiz, 2008).

A partir de lo anterior, al comprender y aplicar este marco, se facilita la creación de un personaje creíble, que actúe de manera coherente dentro de su universo narrativo. En este sentido, el concepto del “sí mágico” invita al actor o creador a explorar las reacciones y decisiones del personaje en diversas situaciones hipotéticas, enriqueciendo así su desarrollo y profundidad. Este enfoque metodológico no solo es clave para la creación de personajes en teatro, sino también en cualquier forma de narrativa, ya que proporciona las herramientas para que el personaje sea auténtico y responda de manera creíble a su entorno y circunstancias.

1.3. Sí mágico y circunstancias dadas

Ahora bien, otro termino que se señala en el de “Las circunstancias dadas” que es un complemento del sí mágico. Al respecto, se infiere que el sí mágico da el impulso a la imaginación latente mientras que las circunstancias dadas van formando las bases del sí mágico a fin de crear un estímulo interior (Toporcov, 1961). Tal estímulo que provoca que se logre reflejar en escenario al personaje en apego a su esencia e integridad.

Además, el Sí mágico y las circunstancias dadas son dos conceptos importantes dentro del Método Stanislavski. Recalcamos que el Sí mágico se refiere a la capacidad del actor para imaginar y experimentar una situación que no es real, pero que se crea en el escenario (Vietes, 2016). Por tal, en los ensayos propuestos para el Talla huesos, como actor se pretendió visualizar la situación y sentir las emociones del personaje de manera verdadera, como si estuviera viviendo la situación en la vida real y con esto realizar las acciones que la escena demanda.

Aquel «si» también puede calificarse de «mágico». Prosiguiendo con el examen de las cualidades y características del «si», es preciso señalar que existen los, por así llamarlos, «si» mononivel y multinivel. Por ejemplo, en la experiencia con el cenicero y el guante recurrimos a un «si» simple, mono nivel. No había más que decir: si el cenicero fuera una rana y el guante un ratón, en seguida provocarían un reflejo. (Stanislavski, 2010, p. 70).

Por lo tanto, el Sí mágico permite al actor crear una ilusión de realidad en el escenario apoyado en la pregunta “¿Y si...?” que los actores se hacen a sí mismos sobre las circunstancias y eventos de la obra. De este modo, como actor, se nos sugiere adentrarnos en la psicología del personaje al plantear preguntas como “¿Y si esto estuviera sucediendo realmente?” o “¿Cómo reaccionaría mi personaje si esto fuera verdad?”. Este enfoque ayuda a crear una conexión más profunda con el personaje y a hacer que las acciones y respuestas sean más auténticas y emocionalmente cargadas (Stanislavski, 2018). En Talla huesos, logra evidenciarse esta consigna debido a que el espectador se conecta con el personaje, llevándolo a reflexionar sobre la esencia contestataria de Talla huesos, que es su lucha en prioritaria en la obra.

Este concepto propone que el actor se aleje de la simple repetición de líneas o gestos preestablecidos, no se trata de inventar escenarios, sino de explorar de manera profunda y auténtica las respuestas emocionales de sus personajes en situaciones dadas. Con esto, buscamos una comprensión real y comprometida con el mundo interno del personaje, llevando a interpretaciones más convincentes y conmovedoras, evidenciándose en el impacto que el público recibe al final de la obra (López, 2013).

Por su parte, las circunstancias dadas se refieren al conjunto de situaciones y eventos que el personaje debe enfrentar en la obra. Estas circunstancias pueden incluir la época, el lugar, los decorados, la iluminación, música y sonidos y todo estímulo que componga la escena, además de las relaciones interpersonales y cualquier evento importante en la vida del personaje. Las circunstancias dadas son fundamentales para que el actor pueda entender y experimentar el mundo del personaje, y para crear una interpretación auténtica y creíble (Saura, 2015).

Para utilizar estos conceptos en la actuación, el actor debe ser capaz de imaginar y experimentar la situación de manera verdadera, utilizando sus sentidos y su imaginación. Debe estar conectado emocionalmente con el personaje y las circunstancias de la obra, y ser capaz de responder de manera auténtica y creíble a lo que está sucediendo en el escenario.

En suma, el Sí mágico y las circunstancias dadas son herramientas poderosas que ayudan al actor a crear una interpretación convincente y emocionalmente resonante.

1.4. Fe y sentido de verdad

La verdad en la escena es todo aquello en que podemos creer con sinceridad, en torno a este paradigma se determina que la verdad no puede ser separada de la fe, ni la fe de la verdad. Es así que todo lo que sucede en el escenario, debe ser convincente para el actor mismo, sus asociados y el público, es decir, debe inspirar fe en la posibilidad, en la vida real, de las emociones análogas a las que son experimentadas por el actor en el escenario. Cada momento y todo momento debe estar saturado de fe en la verdad de la emoción sentida y en la acción llevada a cabo por el actor (Stanislavski, 1953).

Por lo anterior, en Talla Huesos se implementó la premisa de que el actor debe mantener el compromiso de ser sincero en cuanto al convencimiento de la verdad que vivió el personaje, y esto llevarlo a escena, a pesar de que creamos o no en las acciones del personaje original; sobre todo, este convencimiento nos ayuda a vivir la verdad escénica. De esta manera, se evitó también la exageración, pues esto solo dejaría ver una vivencia superflua y carente de intención que pudiera causar incluso un distanciamiento por parte del público (Stanislavski, 1953; Brecht, 2023).

En cuanto a este concepto se recalca lo siguiente:

Se debe utilizar una palanca que los eleve al plano de la vida imaginaria, allí prepararan una ficción análoga a lo que han hecho en la realidad. Representadas mentalmente con propiedad, las circunstancias dadas los ayudaran a sentir y crear una verdad escénica en la que puedan creer mientras están en el escenario. En consecuencia, en la vida ordinaria, la verdad es lo que realmente existe, lo que una persona realmente sabe. Mientras que en el escenario consiste en algo que realmente no existe, pero que podría existir. (Stanislavski, 1953, p. 124).

Por lo tanto, los actores deben en primera instancia diferenciar la vida misma de la ficción, con ello utilizar su imaginación como una herramienta para recoger los eventos reales del personaje y llevarlo al escenario. Al tiempo que deben crear narrativas ficticias que reflejen sus experiencias reales y representar estas circunstancias mentalmente con autenticidad. Se puede pensar que la clave reside en la capacidad de los actores para sentir y construir una verdad escénica convincente en el escenario, donde la verdad no se limita a lo que existe en la vida cotidiana, sino que se extiende a la creación de realidades alternativas que puedan

ser creídas por la audiencia durante la representación teatral. En este enfoque, se destaca la distinción entre la verdad en la vida ordinaria, basada en lo existente, y la verdad en el escenario, que se construye a través de la imaginación y la representación cuidadosa de situaciones ficticias.

1.5. Memoria emotiva

El trabajo sobre la memoria emotiva propone la reconstrucción desde la imagen interna de un hecho en particular o una persona. Este recuerdo puede aparecer con mayor o menor fuerza gracias al estímulo de un objeto, imagen, olor, o cualquier sensación que pueda estimular nuestros cinco sentidos y nos conecte con alguna vivencia. Este recuerdo puede ser muy fuerte y estar presente e incluso puede ser difícil desprenderse de él, pero puede ocurrir que los estímulos o los recuerdos no sean tan fuertes o no estén tan presentes y puedan producir una imagen débil del recuerdo o el imaginario (Villegas, 2008).

Ahora bien, la persistencia de un recuerdo fuerte puede ser tan poderosa que puede influir significativamente en la percepción presente, generando una conexión profunda con el pasado. Sin embargo, también se reconoce que los estímulos o recuerdos pueden ser menos intensos, produciendo imágenes débiles o fragmentadas en la mente. Estas consideraciones son importantes porque se puede impulsar el trabajo teatral y requiere de una preparación excepcional del personaje para manejar los estímulos a fin de que no afecte al actor y a su trabajo de preparación (Cao, 2017).

En resumen, el trabajo sobre la memoria emotiva es fundamental en la creación del personaje Talla Huesos porque nos permitió profundizar en las emociones y experiencias pasadas que definen la psicología y las acciones del personaje. Este enfoque nos invitó a reflexionar en cómo estos recuerdos impactan su comportamiento, decisiones y relaciones con otros personajes, otorgándole una mayor profundidad y complejidad. Por ejemplo, si Talla Huesos es un personaje con un pasado traumático, los estímulos sensoriales relacionados con ese trauma pueden usarse para revelar sus vulnerabilidades o para explicar ciertas reacciones ante situaciones o personajes específicos. Este enfoque no solo enriquece la narrativa y la representación del personaje, sino que también facilita una conexión más profunda con la audiencia.

1.6. Creación del personaje

De acuerdo con Stanislavski este es un proceso profundo y detallado que involucra aspectos físicos, psicológicos y conceptuales del personaje. Para empezar, Stanislavski abogaba por la observación y la reproducción auténtica de gestos y movimientos reales. Al respecto dedicó mucho tiempo en reconocer cómo se manifiestan las emociones en el cuerpo para que el personaje las exprese de manera única. Esto se acompaña a la voz del personaje en términos de tono, ritmo y énfasis. La consideración en cuanto a cómo habla el personaje y qué revela se logra determinar la forma de comunicarse sobre su personalidad y trasfondo (Stanislavski, 1953).

Desde el punto de vista psicológico, es crucial comprender las motivaciones, objetivos y la historia personal del personaje (Stanislavski, 1953). Este enfoque se apoya en la idea de que cada acción del personaje debe tener un propósito claro y arraigarse en su pasado y experiencias personales. Por lo que, las relaciones interpersonales también son esenciales, ya que las dinámicas con otros personajes influyen en la psicología del individuo (Hagen, 2023).

La teoría de Stanislavski permite adentrarnos en el mundo interior del personaje, explorando sus pensamientos más profundos y sus motivaciones intrínsecas. En esta línea, para Stanislavski fue crucial la comprensión del contexto cultural y social en el que se desenvuelve la obra teatral, pues la investigación del entorno histórico y social proporciona un marco que ayuda a dar forma a las creencias y valores del personaje. Además, la atención a símbolos y metáforas presentes en la obra contribuye a la construcción del personaje dotándolo de realismo y complejidad a la representación (Stanislavski, 1953).

En cuanto a la estructura corporal y visualidad del personaje, estos contribuyen a la autenticidad y credibilidad de la interpretación. Ya que la elección consciente del vestuario en consonancia con la postura y el movimiento físico son aspectos clave para encarnar completamente al personaje. Esto sin descuidar la autenticidad emocional, puesto que la conexión emocional real con el personaje y la experimentación genuina de sus emociones internas son clave para la representación teatral. En conclusión, la creación de un personaje según la teoría de Stanislavski es un proceso múltiple que integra aspectos físicos, psicológicos y conceptuales.

Capítulo II: Fases del trabajo para la creación del personaje

2.1. Recopilación de datos

Este personaje no pertenece a un texto teatral ya escrito, sino que se construyó a partir de la historia de Francisco Bermeo, apodado Paco Bermeo, un personaje urbano de la década de los ochenta y noventa de la ciudad de Cuenca. Este personaje de la ciudad tallaba sobre huesos, razón por la cual, Talla huesos resultó un nombre apropiado para rendir homenaje post mortem a este artista, a través de una puesta en escena. Para la construcción del personaje se contó con la participación en dirección de Piotr Zalamea y el trabajo actoral de Edison Peñaloza y fue desarrollado en el laboratorio teatral del Colectivo Artístico Barajo.

La primera fase para la creación del personaje fue realizar un trabajo de investigación con un enfoque cualitativo a partir de la recopilación y análisis de datos históricos, anécdotas, y registro de su obra escultórica a través de entrevistas ya registradas y de autor. Esto con el objetivo de construir cabalmente al personaje, de esta manera se presentan los datos más relevantes de cuatro entrevistas obtenidas de manera abierta y en relación con el personaje Talla huesos.

En relación con el instrumento empleado, la entrevista no estructurada se distingue por su destacada flexibilidad en la formulación de preguntas y la estructura del guion. Resulta beneficioso poder explorar los temas de interés para el investigador a través de un enfoque inicial simple y voluntario, permitiendo a los participantes expresarse libremente. Este enfoque facilita la generación de una conversación basada en los intereses individuales de los sujetos, promoviendo así una interacción más genuina y enriquecedora (Trindade, 2016).

En este marco, se consideró apropiado emplear la metodología de una entrevista no estructurada, ya que permite que el entrevistado aporte información basada en su memoria y percepción personal sobre la persona en investigación. Por ello, nos esforzamos por minimizar cualquier intrusión, buscando proporcionar naturalidad y comodidad al entrevistado. Con el fin de recabar datos que nos permitan analizar y revelar el lado afectivo, intereses y miedos del personaje, asimismo, comprender sus actitudes, mediante la óptica de personas que conocían a dicho personaje (Hernández y Mendoza, 2020).

Las personas que participaron en este trabajo recopilatorio pertenecen al Barrio de San Roque, de donde es originario el personaje, y guardan cierta cercanía con Francisco Bermeo o el personaje denominado Talla huesos como lo reconocían en el barrio. Ya que fue un personaje que se detenía a dialogar con sus vecinos y por su personalidad efusiva le

provocaba estar en “boca de las personas”, es decir, fue popular en su barrio y en los alrededores de la misma. A partir de las anécdotas y encuentros narrados por los entrevistados, captamos la esencia de cada situación. Estas ideas fueron compartidas entre el actor y el director, sirviendo como base para la improvisación y la creación de un texto teatral que, en esta etapa, aún se presenta como piezas dispersas de un rompecabezas que adquirirán forma posteriormente a través de la dramaturgia.

Por otra parte, las improvisaciones, desde la perspectiva actoral, resultaron fundamentales para explorar la expresión vocal y ensayar una estructura corporal, aspectos que profundizaremos en la construcción del personaje. Tales improvisaciones libres y estructuradas propiciaron las técnicas para establecer una figura inicial desde la cual se trabajó en la construcción de la obra. Desde este punto, comienzan a surgir las primeras ideas sobre las acciones que llevará a cabo el personaje a lo largo del desarrollo de la trama.

2.2. Análisis de entrevistas

- **Entrevista 1:**

Para empezar, En la entrevista inicial con el fundador del centro cultural Prohibido, Eduardo Moscoso, se revelaron aspectos significativos sobre la vida de Francisco Bermeo (Talla huesos). Moscoso compartió que Bermeo formó parte de su círculo social y pasó considerable tiempo en el Prohibido Centro Cultural; dedicó tiempo entre sus actividades, a esculpir figuras en huesos, particularmente en huesos de pata de res. Estas esculturas incluían desde brujas hasta amuletos, reflejando la imaginación ilimitada de Bermeo. A partir de esta situación se determinó en la construcción del personaje que este llevase consigo un fragmento de hueso de res como objeto escénico, convirtiéndolo en una actividad tangible durante la representación.

La entrevista también reveló que en la vida del personaje estuvo presente la lectura y los poemas. De ahí que este elemento sirve de base para configurar un tipo de lenguaje relacionado con una persona culta. Además, se señalaron anécdotas que sugerían un problema específico: el alcoholismo. Estos relatos, incluido incidentes como cuando llegó ebrio al Prohibido Centro Cultural, contribuyeron a la representación del personaje pues le costaba mantenerse en equilibrio, consecuencia de su consumo de alcohol.

Estas anécdotas también sugirieron que el personaje, debido a su alcoholismo, experimenta una distorsión de la realidad a más de su estabilidad para mantenerse en pie. Esto influyó en la decisión de estructurar la obra sin linealidad en su discurso, saltando entre distintas

realidades con cada anécdota, representando el tiempo vivido, el de la memoria colectiva y personal, y el tiempo actual compartido con el público. Esto crea una sensación de incertidumbre sobre la veracidad de las acciones y palabras del personaje.

Otra anécdota destacada reveló el impulso solidario de Bermeo, quien se subió a un carro repartidor de leche para entregar a las personas de forma arbitraria, causando la ira del repartidor quien le propinó garrotazos, pero esto lo tenía sin cuidado. Este hecho permitió dimensionar al personaje como alguien impulsivo, pero consciente de las necesidades de su entorno, construyendo así un perfil caracterizado por la sensibilidad y empatía hacia los demás.

Finalmente, la última anécdota evidenció la falta de respeto de Bermeo hacia la institucionalidad, específicamente la iglesia. En esta ocasión, se apoderó de la sotana del cura y paseó por las calles de Cuenca, revelando su desprecio e irrespeto hacia cualquier tipo de institución, como un acto contestario, a momentos levantaba la sotana y dejaba ver su desnudez, por tal motivo el cura de la iglesia lo golpeó en represión por sus actos. Este detalle se convirtió en un elemento crucial en la dramaturgia, ya que el personaje se manifiesta física y verbalmente en contra de cualquier institución.

- **Entrevista 2**

En la segunda entrevista con Modesto, un residente del barrio San Roque que residió en la casa de la familia de nuestro personaje, nos compartió historias que permiten profundizar en torno al personaje. De esta entrevista, obtuvimos una versión sobre el carácter agresivo de Talla Huesos y la eventualidad de su fallecimiento. Se relata un encuentro en el descanso de la grada, donde Talla Huesos propinó un golpe en las costillas a Modesto, desencadenando una pelea que dejó moretones en ambos.

Este episodio revela que Talla huesos se presentó con un cuerpo activo dispuesto para la pelea, atento y con una atención aguda. Es así que incorporamos estos detalles a la construcción del personaje y a la estructura corporal que fue sometido a ensayo y análisis en el laboratorio, buscando encontrar una corporalidad definida que represente a Talla Huesos.

Modesto también compartió que observó a Talla Huesos pasar por su departamento en la parte trasera de la casa en una tarde de domingo, en donde notó que parecía tener heridas que comprometían seriamente su salud. Y se refirió a que solo tres días después recibió recién la visita de un familiar que lo socorrió. Frente a este relato, al convertirnos en creadores del texto dramático, sirvió como base para la construcción del momento en el cual se narra la

muerte del personaje. Además, de esta entrevista se delineó pistas sobre el uso de la luz en la escena, decidiéndose que la intensidad lumínica para esta parte específica debería ser de baja intensidad, al mismo tiempo que la luz armonice con el texto en la composición escénica.

- **Entrevista 3**

En la última entrevista, la actriz cuencana Mabel Petroff comparte su experiencia al interactuar con Talla Huesos. Narra que, durante un ensayo programado en el barrio de San Roque, se encontró con él y empezaron a interactuar. Con el tiempo, las atenciones y halagos de Talla Huesos fueron aumentando hacia Mabel, llegando al punto en que expresó abiertamente sus deseos de conquista, confundiéndola con una mujer con la que había tenido encuentros amorosos en el pasado, fruto de su falta de cordura en sus acciones.

Talla Huesos la apodaba cariñosamente “Mi lunaritos”, la confusión de Talla Huesos al creer que Mabel es alguien con quien tuvo encuentros amorosos en el pasado agrega un elemento de conflicto emocional. A partir de esta situación particular, se reconoce que este detalle podría ser utilizado en la dramaturgia para resaltar la dualidad del personaje, mostrando tanto su lado inquietante como su capacidad para expresar afecto de manera singular. En suma, la historia de Mabel contribuye significativamente a la construcción de la imagen de Talla Huesos, pues se destaca su carácter problemático, abusivo y carente de consideración, reforzando la percepción predominante que identificamos en las entrevistas anteriores.

- **Análisis de audiovisuales**

Para este apartado nos apoyamos de documentación audiovisual. Para empezar, en un video del canal de YouTube CUENCANOTE (CUENCANOTES, 2019) se expone un relato de Doña Carmen en el barrio de San Roque de la ciudad de Cuenca. En donde se refiere a nuestro personaje manifestando que su comportamiento fue temperamental y sin cordura, pues mostraba su desnudez y amedrentaba a la gente gritando su nombre para desafiar a aquellos que se atrevieran a enfrentarlo, evidenciándose una vez más la naturaleza desafiante y problemática del personaje.

Otras escenas en la Universidad de Cuenca refuerzan la percepción del personaje como un individuo problemático y sin consideración. Pues solicitaba dinero a estudiantes y la insistencia en pedir “una muchita” a las chicas universitarias; en palabras de Doña Carmen

califica a nuestro personaje como alguien abusivo y poco respetuoso de los límites sociales. Este aspecto fue tomado cuidadosamente en la planificación para consolidar la identidad del personaje ante el público.

Por otro lado, en referencia a un documento audiovisual denominado Paco Bermeo – Personaje Callejero (2010), en donde el personaje realiza una lectura de un poema de Neruda nos da un contraste radical en la figura de Talla huesos que debe ser tomado en la dramaturgia. Esta situación resalta su gusto desmedido por la figura femenina y proporciona detalles sobre su voz, tiempo y vestuario. Por lo que, la inclusión de este material audiovisual como referencia enriquece la construcción del personaje, permitiendo una caracterización más auténtica y detallada.

En conjunto, estas fuentes resaltan la importancia de la contextualización y la profundización en diversos aspectos del personaje para lograr una representación integral y auténtica en el escenario. La combinación de elementos visuales y testimonios de las entrevistas contribuye a una comprensión más completa del personaje, permitiendo asumir por el actor el Sí Mágico y las circunstancias dadas, vistas como el medio para apropiarse de las características morales y físicas del personaje en la vida real para la construcción dramática.

En el contexto del trabajo actoral y la creación de personajes, el concepto del "sí mágico" de Stanislavski es crucial. Al aplicar este concepto al proceso de creación del personaje de Francisco Bermeo, conocido como "Talla Huesos" se buscó que el trabajo actoral sea coherente con las circunstancias de la vida real de Bermeo. A partir de la investigación cualitativa y las entrevistas no estructuradas se reconoce las experiencias de Bermeo y de esta manera se contó con una base sólida para que el protagonista y el director comprendan las motivaciones, el comportamiento y las emociones del personaje.

Es así que las entrevistas con personas que conocieron a Bermeo se puede definir el carácter, sus relaciones y sus acciones en su contexto y época particular. Estas narrativas permiten que el actor pueda reconocer y explorar diferentes facetas de su personalidad que como ya se ha señalado se distinguió por su arte, adicciones y naturaleza desafiante. Esto se logró plasmar en las sesiones de improvisación actoral donde de apoco se determinó cómo podría moverse y expresarse el personaje, asimismo, ensayar la expresión vocal y corporal del personaje para acercarnos a su identidad.

De la misma manera, los documentos audiovisuales enriquecen la comprensión del personaje al ofrecer imágenes visuales y audibles de su comportamiento y su voz para una caracterización más matizada y auténtica. Y, en cada fase del proceso, el "sí mágico" permite que en el trabajo actoral se busque explorar cómo reaccionaría en diferentes situaciones

basadas en las circunstancias dadas. Bajo este enfoque se construye un personaje que no solo es fiel a la realidad histórica de Bermeo, sino que también es capaz de resonar emocionalmente con el público.

Capítulo III: Construcción dramaturgica a partir del “sí mágico”

A partir de las entrevistas realizadas a moradores y personas que vivieron anécdotas y situaciones con nuestro personaje en creación, se emprendió la construcción dramaturgica tomando en cuenta el sí mágico que es el eje conductor del trabajo actoral. Así que, se realizaron escenas que guardan relación con las anécdotas mencionadas originalmente, aplicando algunos elementos ficticios que eran necesarios para poder construir una dramaturgia que fuera solvente en términos narrativos.

Para trabajar las escenas, tomamos las circunstancias de cada anécdota basados en un análisis de texto con el cual pudimos examinar la función y las relaciones entre los personajes de la obra. A partir de estos análisis encontramos las circunstancias dadas de cada anécdota y nos permitimos improvisar con el personaje entendiendo cuál es su relación con el espacio tiempo, su objetivo y conflicto.

En este marco, se contó con un director para conjuntamente depurar las acciones, el texto y reorganizar las escenas en conjunto con el contexto. De cierta forma esta condición de trabajo nos llevó a ir creando la dramaturgia a medida que se trabajó las improvisaciones.

3.1. Elementos dramaturgicos en la puesta en escena

3.1.1. Contextualización

El proyecto *Cuenca en cuentos*, nace en el año 2016 con la idea de llevar a escena a personajes de la localidad cuencana como lo fueron María la guagua, Atacocos, Carlitos de la bicicleta y otros personajes de los cuales hasta ese momento carecían de una sistematización o poco se tenía escrito sobre sus vidas. Sobre estos personajes se tenía poco conocimiento desde la narrativa oral y desde la memoria de quienes en algún momento tuvieron la fortuna de encontrárselos.

Desde esa primera provocación nacieron nuevos personajes y, entre ellos, está el Talla huesos, el personaje ya ha sido expuesto a escenarios, pero ha sido reconfigurado con la presente investigación mediante la investigación cualitativa para proyectar el sí mágico. Luego de recabar la información necesaria se realizó la elección de las escenas que mejor representen a nuestro personaje, pero que demuestren no solo su lado conflictivo, sino también su lado humano a fin de exponerlo de manera integral.

De la unificación de estas escenas nació el texto teatral. Para empezar, se realizaron las improvisaciones y se fue extrayendo de ellas el texto de la obra. Para estas improvisaciones se utilizó una selección exhaustiva de las anécdotas y relatos que obtuvimos en el

levantamiento de la información. Cabe mencionar que cada anécdota paso por un momento de socialización y análisis entre actor y director para encontrar el objetivo de la escena y luego llevarlo al trabajo de improvisación para obtener un texto teatral sistematizado. De este modo nos pudimos guiar hacia las acciones físicas, que son parte del sistema propuesto por Stanislavski.

Para este ejercicio se determinó que esta persona fue intimidante y peligrosa. Así que se inició el proceso de selección de las anécdotas que darían forma a las escenas. El primero donde lo veríamos pedir dinero y amenazar a un estudiante, así que aplicamos las circunstancias dadas para la escena, en este caso, el lugar sería el barrio San Roque, en donde al caer la tarde, debajo de un árbol estaría el Talla Huesos esperando a quien pedirle una moneda.

Mediante el eje conductor del sí mágico de Stanislavski, en un primer momento, trabajamos con la idea de cómo pediría dinero el actor, desde su experiencia, lo cual permitía de alguna forma el acercamiento a la primera postura imaginando una voz fuerte e intimidante; misma que después estaría acompañada de algunos elementos del personaje que aún estaba en maqueta. Debido a que asumía el rol de actor, busqué dentro de mis recuerdos si tenía algo que pudiera servir y recordé la vez que me robaron el teléfono en el bus, pero me resistí a entregarlo. Por lo tanto, intenté de alguna forma imaginar que yo era el ladrón y asumí esa fuerza de voz con la que me hablé en aquella ocasión, la hice mía, así también simulé desde ese recuerdo, la corporalidad de ese ladrón que ahora era yo.

De este modo en la improvisación surgieron varias posturas, pero lo más importante, para este momento, fue encontrar qué decir en esa situación, acto seguido se tomaron apuntes que serviría para generar el texto fijo que a fin de cuentas resultó en la parte de la escena con la que inicia la obra. Cabe remarcar que en el enfoque de Stanislavski para la actuación, tanto la imitación como el “sí mágico” juegan papeles importantes pero distintos en la creación de un personaje. Por un lado, aunque la imitación puede ser una herramienta útil para captar los aspectos externos de un personaje, como su forma de hablar o sus gestos, Stanislavski subrayaba la importancia de no quedarse solo en lo superficial.

En esta línea, el “sí mágico” permitió encontrar una conexión personal y emocional con el personaje, más allá de simplemente imitar su comportamiento externo, por lo que, para la puesta en escena, se analizó la vida interior del personaje y sus motivaciones. En suma, la imitación fue útil para el actor en busca de familiarizarse con aspectos físicos y vocales que luego se impulsan con “sí mágico” para vivir verdaderamente el papel. Al usar este concepto, el actor no solo representa un personaje, sino que lo vive desde su perspectiva para

reaccionar de manera más natural a las circunstancias de la obra. En resumen, mientras que la imitación ayuda a establecer una base externa para el personaje, el “sí mágico” profundiza la conexión emocional e intelectual del actor con el papel, resultando en una actuación más completa y convincente.

3.1.2. Tiempo

El tiempo es un elemento esencial en la actuación que afecta tanto la preparación del actor como su desempeño en escena para una interpretación que logre impactar al público. El tiempo Inicialmente, la obra tenía como objetivo una duración no mayor a los 15 minutos. Sin embargo, a medida que la investigación se profundizó, se determinó que la duración en escena sería de 45 minutos. En esta línea, y asumiendo los presupuestos aristotélicos, los primeros 10 minutos se destinaron para contextualizar la situación del personaje. Durante el desarrollo de las anécdotas del personaje, dedicamos alrededor de 25 minutos, tiempo en el cual somos testigos de los problemas que enfrenta el personaje y cómo intenta resolverlos. Por último, nos acercamos al clímax y desenlace de la obra, para los cuales se ha asignado un tiempo de 15 minutos. En este tramo, el conflicto llega a su resolución, dando paso al final de la obra.

Cabe notar que durante la puesta en escena la relación del tiempo, en la cual se representa la obra, esta apegada a los años de mayor visibilidad del personaje y sus conflictos, siendo estos las décadas de los ochenta y noventa. En este contexto temporal de los años 90, se ha configurado al personaje para que habite un tiempo que refleje su propia experiencia vivida. Y, en este entorno, el tiempo se presenta como un referente interno del protagonista, entrelazado con las circunstancias históricas y sociales de las décadas de los 80 y 90 en la ciudad de Cuenca. En este contexto, se tomó en cuenta la religiosidad ferviente de la localidad y la moral con la cual nuestro personaje tenía conflicto.

Por lo anterior, la trama se desenvuelve en distintos ritmos, reflejando los cambios en la vida del personaje. En sus años más activos y sociales, el ritmo es rápido y dinámico, mientras que, en los momentos de memoria interna, adopta un tono lento y pesado, con el objetivo de transmitir el proceso de envejecimiento del protagonista.

Ahora bien, a propósito, la psicología del personaje se ve notablemente influida por el tiempo histórico, destacando eventos como el acuartelamiento obligatorio, que deja una huella profunda en su carácter, generando resentimiento hacia los grupos de poder. Asimismo, el vestuario es utilizado como un vehículo para representar lo vivido del personaje, con elementos como una casaca de cuero extranjera y colores oscuros que refleja el fenómeno

de la migración de sus familiares y la crisis económica, social y cultural que han sido recurrentes en el país. Por último, la obra opta por una narración no lineal, saltando en la época de los años 80 y 90, situaciones contemporáneas y la actualidad, reforzando la noción de que el personaje reside en un estado antimaterial, reviviendo su espectro a través de las capas del tiempo y la memoria.

3.1.3. Escenografía

Un elemento escenográfico crucial en la obra es la silla, seleccionada como pieza central para nuestros propósitos. La silla, por su forma y practicidad, se convierte en un componente fácil de transportar y accesible para presentaciones en diversas localidades. En nuestra obra, la silla cumple un papel trascendental en escena, ya que tiene la capacidad de reescenificarse, puesto que, actúa como una pieza funcional para luego transformarse, manipulada por el personaje, en la representación de una carretilla, por ejemplo. A partir de esta metamorfosis se actualiza las condiciones del espacio y tiempo, evocando el elemento "sí mágico".

Ilustración 1. Silla utilizada en presentaciones



Fuente: elaboración propia.

La silla no solo actúa como un objeto utilitario pues se transforma en otros elementos escénicos y con esta transformación, bajo el enfoque del sí mágico, tanto actor como el público, establecen una nueva realidad basada en la sugestión y la creatividad. Al cambiar el rol de la silla, se altera la percepción del entorno escénico, gracias a la disposición del actor a aceptar y proyectar esta nueva realidad mediante el "sí mágico". Por tanto, el objeto se convierte en una herramienta para trascender las limitaciones físicas del escenario, esto se logra gracias a que el actor está completamente convencido de su nueva identidad escénica.

Este convencimiento es fundamental en el “sí mágico” a esto se debe sumar que, para éxito de esta transformación, también depende de la habilidad del actor para involucrar al público en esta nueva realidad. Por lo que, cuando el actor logra transmitir su convicción, el espectador acepta y participa en la ilusión, experimentando el poder del “sí mágico” que permite un sinnúmero de posibilidades.

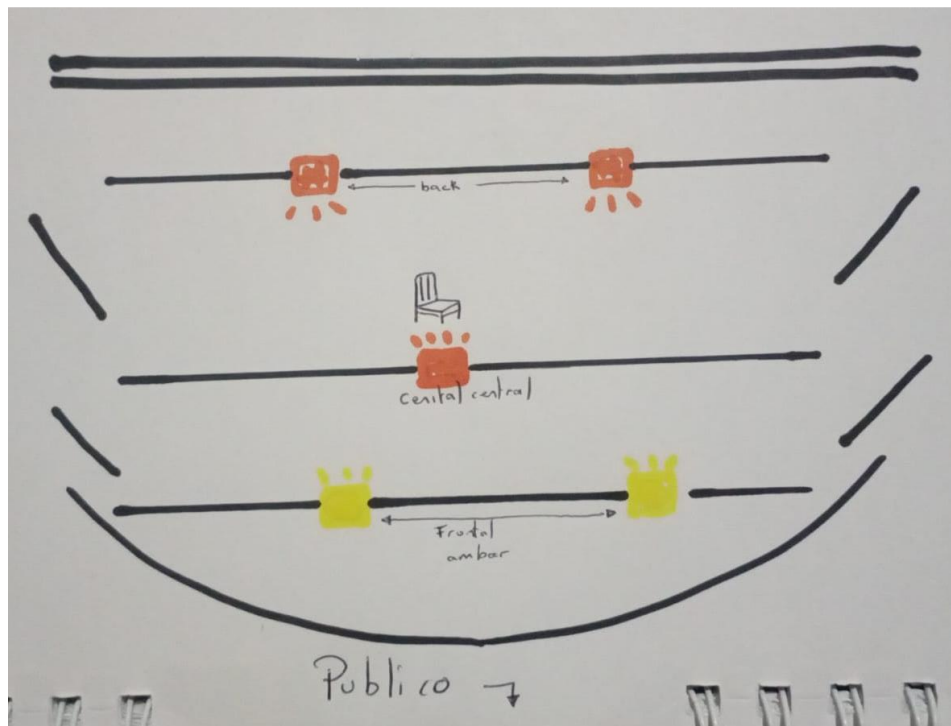
Este instrumento fue trabajado en laboratorio donde develamos todas sus características y cualidades, guiados por la intención de descubrir cual sería la mejor forma de mostrar a este elemento silla, reescenificado, en una carretilla. Con ello, se procura dar evidencia que en esta etapa diferenciamos claramente que estamos en un nivel primitivo del condicionante “sí”, donde las condiciones son sencillas, entonces nos preguntamos, qué haría si esa silla fuera una carretilla y es aquí donde la magia realmente sucede, en este aspecto, el convencimiento del actor debe ser verdadero pues el espectador debe percibir que ese elemento se reescenificó y su condición ya es otra.

3.1.4. Iluminación

La iluminación se ajusta a las necesidades de representación, la dinámica, la estética y la dramaturgia que ha dado forma al personaje. En consecuencia, se ha creado una realidad conectada con distintos momentos en los cuales el tiempo del personaje deja de existir y gana protagonismo en el aspecto narrativo. En cada caso, ambos mantienen un espacio delimitado en el escenario. De esta forma se reserva el proscenio exclusivamente para los momentos en que el actor se convierte en narrador.

Por otra parte, la iluminación, dispuesta por dos luces cenitales y otros dos a 45 grados, busca transformar el espacio de manera más visible. Ya que esta luz envuelve al narrador y al espectador, haciéndolos participantes de la narración y de la experiencia vivida en el tiempo y espacio del público. Antes de estos momentos, el personaje se retira del escenario central y ocupa un lugar en la chácena, donde el actor desmonta el personaje hasta que sea requerido nuevamente.

En cuanto a la parte central del escenario, este representa el espacio de la memoria del personaje que difiere con el contexto del público. De ahí que el público deja de participar y se convierte en observador de un pasado vivido del personaje. Desde esta dimensión, el personaje narra las situaciones de las que fue partícipe. Esto implica que, en la actuación, siempre se tiene presente la limitación del espacio designado para el personaje y el otro espacio para el narrador. Estas condiciones espaciales se convierten en circunstancias dadas para la escena, y el actor debe encarnar y desarrollar su personaje considerándolas.

Ilustración 2. Boceto de iluminación

Fuente: elaboración propia.

Para finalizar, la disposición lumínica influye en la dirección de algunas anécdotas, donde Talla Huesos se dirige al público sentado sobre la silla ubicada en la parte central del escenario, que representa el mundo onírico del personaje. Dado que este espacio es visualmente potente, las anécdotas narradas adquieren una carga emocional intensa. No es sorprendente, entonces, que el clímax de la obra, que narra la muerte del personaje, se desarrolle desde este espacio, iluminado con luz cenital, colores cálidos y baja intensidad. Esto añade expresión al rostro del personaje y lo distingue completamente del narrador, así como el del público.

3.1.5. El ritmo

El ritmo del personaje se construye a través de la triada: peso, velocidad y direccionalidad de las acciones. En relación con el peso, a pesar de la corpulencia del personaje, este es ligero en sus traslaciones y liviano en sus acciones. Por lo anterior, se partió del trabajo en relajación y neutralidad, y luego, mediante la imaginación, se exploró la necesidad de equilibrio planteando la pregunta: ¿qué sucedería si estuviera parado de espaldas en el filo de un abismo? Esta pregunta se incorporó como un ejercicio de improvisación, definiendo así mis circunstancias. Es así que la respuesta modificó la disposición de mi columna, volviéndola erguida. Con esto, se estableció una base sobre la cual construir el resto de las motivaciones que dan forma a Talla Huesos.

En cuanto a la velocidad, el personaje se caracteriza por movimientos rápidos y fluidos. En términos de direccionalidad, sus acciones son directas, permitiéndole realizar traslaciones y saltos de manera ágil, como subirse rápidamente a la silla, correr con ligereza por el espacio escénico y manipular de manera directa los objetos que lo rodean.

Por su parte, la caracterización física se fundamenta en la percepción visual del personaje, basándose en el contexto social, el tiempo en el que vive y las imágenes audiovisuales que lo representan. Además, los objetos y vestuario influyen en el desarrollo del personaje ficticio, dado que la figura se expresa desde la memoria, a su vez, los colores utilizados en la estética de la obra son oscuros, incluyendo grises, negros y cafés.

La definición de la caracterización física se hizo con base a un hombre descuidado en su aseo y aspecto físico, acompañado de un sombrero de paño negro y un pantalón jean gris descuidados, elementos que sugieren su falta de cuidado personal. Además, se optó por una casaca de cuero importada para proyectar una imagen de hombre maduro y de hombros anchos, indicando un estrato social cómodo marcado por la migración de uno de sus familiares. En cuanto a la casaca, este vestuario recubierto internamente de lana provoca que la corporalidad del personaje cambie para poder mantener la frescura la disposición de sus brazos abiertos, distanciados de su caja torácica, con esto, el caminar del personaje también cambia pues su centro se ve afectado, incitando un caminar abierto y dando la idea de que el personaje quisiera verse más corpulento de lo que en realidad es. Esta primera imagen presenta al personaje como intimidante y potencialmente violento, marcando un distanciamiento narrativo que podría generar antipatía por parte del público.

Ilustración 3. Talla huesos en tarima

Fuente: elaboración propia.

La construcción del personaje se realizó desde la neutralidad y buscando un estado de relajación, en este ejercicio la tarea fue la de encontrar una pisada neutra. Con ello interiorizar las condiciones elegidas para la construcción del personaje, de él sabemos que debemos mostrar a un ente agresivo y con un cuerpo intimidante. Por ello, recordé una ocasión en donde fui testigo de una pelea, pero ¿cómo podría acercar ese recuerdo a mi corporalidad? Para ello estaban las neuronas espejo que me permitieron volver a ese recuerdo, pero esta vez me sustituí por uno de ellos ¿Cómo sería mi cuerpo si estuviera a punto de enfrentarme a otra persona?

Como resultado, automáticamente mi cabeza se inclinó ligeramente hacia arriba y en mi gesto facial la mirada se volvió intimidante, el ceño estaba fruncido y una ceja involuntariamente se levantó, al unísono, el pecho se hinchó como consecuencia de una fuerte inhalación que continuó por sostener el aire y tensando mis brazos que se abrieron en un gesto de batalla, esto se fijó a la forma de la columna obtenida anteriormente y obtuvimos la estructura corporal de nuestro Talla huesos que, sumado a el trabajo de la voz, nos daría una corporalidad con la cual iniciaría la puesta en escena.

3.2. Técnica del sí mágico para la construcción del personaje

A partir de las entrevistas realizadas a moradores y personas que vivieron anécdotas y situaciones con nuestro personaje en creación, se emprendió la construcción dramática tomando en cuenta el Sí mágico. Así que, se realizaron escenas que guardan relación con las anécdotas mencionadas originalmente, aplicando algunos elementos ficticios que eran necesarios para poder construir una dramaturgia que fuera solvente en términos narrativos.

Para trabajar las escenas, tomamos las circunstancias de cada anécdota basados en un análisis de texto con el cual pudimos examinar la función y las relaciones entre los personajes de la obra. A partir de estos análisis encontramos las circunstancias dadas de cada anécdota y nos permitimos improvisar con el personaje entendiendo cuál es su relación con el espacio tiempo, su objetivo y conflicto.

En este marco, se contó con un director para conjuntamente depurar las acciones, el texto y reorganizar las escenas en conjunto con el contexto. De cierta forma esta condición de trabajo nos llevó a ir creando la dramaturgia a medida que se trabajó las improvisaciones.

3.2.1. Superobjetivo

Rápidamente pasamos a identificar el superobjetivo que sería nuestra guía primordial por la cual se regirá la obra. Apuntamos entonces a que el superobjetivo de nuestra obra procura darle al personaje una posición no como una escoria de la sociedad, sino como un ser diferente que de alguna manera sacudía los cimientos de la sociedad y le permitía al menos a una pequeña parte, el cuestionarse y reflexionar sobre la sociedad de la época.

Para esto se consideró los elementos y motivaciones clave del personaje y cómo estos se reflejan en la narrativa y en el uso de elementos escenográficos. El personaje central es una figura urbana de Cuenca de los años ochenta y noventa, conocido por su habilidad para tallar sobre huesos y su vida excéntrica mediante actos impulsivos y alcoholismo. Además, del desafío que le supuso las normas sociales e institucionales de la época.

En este marco, Talla Huesos podría estar impulsado por un deseo de libertad, no solo en su arte, sino también en su vida personal. A través de las transformaciones de objetos y su comportamiento excéntrico se intenta transmitir al público que el personaje busca su identidad más allá de las expectativas de su entorno. Esto se infiere de su rechazo a las instituciones y utilizando su arte y acciones como medio para descubrir y afirmar su identidad.

El superobjetivo de Talla Huesos probablemente esté ligado a su deseo de trascender las limitaciones impuestas por la sociedad y por sus propias circunstancias personales. Sobre esta premisa giran las acciones internas y el texto del personaje que darán las directrices para las acciones físicas. Para Stanislavski, el superobjetivo cumple una función muy importante dentro del trabajo de actuación, pues esta es la idea principal del autor y a través de ella gira toda la obra “Así como de la semilla nace la planta, de una idea o sentimiento particular brota su obra” (Stanislavski, 2010, p. 237).

3.2.2. Sí mágico y las circunstancias dadas

En cuanto al planteamiento del sí mágico y las circunstancias dadas utilizados en el método de las acciones físicas y aplicado a la creación del personaje Talla huesos, se debe destacar la descripción narrativa que se tiene de la persona en estudio, pues cada entrevista mencionada anteriormente aportó de manera significativa en la construcción del personaje.

De este modo, mediante un trabajo de análisis de texto, nos enfocamos en las circunstancias dadas tal cual lo propone Stanislavski, por lo que, determinamos las vicisitudes del personaje, el lugar, el tiempo, la época en la cual transcurre la acción. Estas acciones se definieron con base en las situaciones en las cuales el personaje enfrentaba los convencionalismos mediante una actitud desafiante y rechazo a las normas de la época, además sus pasajes por el alcoholismo que reflejaban su sentimiento de incompreensión por parte de quienes lo rodeaban. A su vez, los elementos que componen la escena, así como las luces, utilería, objetos y su relación con el entorno y los demás personajes.

Debido a las distintas represiones en las que vivió destacamos a un personaje conflictivo y temperamental, pero que también sostiene un lado intelectual y solidario con los desprotegidos. Desde aquí, planteamos la pregunta propuesta por Stanislavski ¿Qué haría yo y como me comportaría si estuviera en las circunstancias dadas del personaje? Para la comprensión de este ejercicio, tomaremos como ejemplo la construcción de la escena previo a su muerte, aludiendo al borrador del libreto del personaje Talla huesos:

Alguna vez habré hecho una mala broma a alguien y, para cobrarse, engañándome me invita pues a tomar, ya pasados los tragos empiezan a salir los resentimientos y uno de estos manes, saca un bate de beisbol, hasta yo darme cuenta, ya no avancé a esquivar el golpe solo vi luces y, enseguida, sentí como la sangre me bajaba calientita, desde la frente me mojaba la cara y se manchaba mi ropa, no dije nada. Solo me retiré, en el camino me compré dos botellitas una para amortiguar el dolor y

otra para pasar el susto. No le comenté a nadie lo que pasó, vergüenza que alguien se enterara que le han roto la cabeza al paco. Me fui no más a mi cuartito, por aquel agujero sentí no más cómo se me escapaban las ideas, los sueños los recuerdos, y de a poco se me escapaba la vida.

Para la construcción de la acción en la que recibe el golpe y ve correr su sangre, como interprete, acudí a invocar al sí mágico con el planteamiento de varias preguntas y cada una de ellas fueron respondidas con una acción física. ¿Cómo reaccionaría yo si me golpearan con un bate de beisbol? evidentemente mi reacción fue física encogiéndome el cuerpo de una forma cortante, rápida al inicio pero que se desvanece lentamente, acompañado por una tensión corporal y un silencio vocal.

El análisis de la parte corporal imprime mayor verosimilitud a la acción que nos inmerso en un ambiente de debilidad al no querer mostrarse vulnerable por los vecinos. Así que se intenta tomar sentimientos de frustración y vergüenza por la acción. En este sentido, todas las situaciones en las que el actor haya experimentado estos sentimientos servirán para llevar a escena a Talla Huesos en este pasaje en donde nuestro personaje se mostró vulnerable.

La siguiente pregunta fue: ¿Cómo caminaría yo si me estuviera desangrando desde la cabeza, pero no quisiera que nadie lo note? Nuevamente mi reacción es física y provoca que mi tiempo de traslación sea sostenido e intentando mantener el equilibrio mientras coloco mi mano en la herida y la cubro con el sombrero.

Siguiendo con la metodología planteada por Stanislavski, en la cual alienta al interprete a indagar en sus propios recuerdos y encuentre similitudes entre sucesos vividos del actor con los de los personajes, despertamos la memoria emotiva. ¿Pero cómo despertarla? Debemos entonces recurrir a nuestra memoria y encontrar un recuerdo que mantenga una similitud con lo propuesto para resolver la escena, en este caso, recordé una ocasión en la que me golpearon mientras me robaban y me rompieron la nariz provocándome un sangrado incontrolable.

Por consiguiente, la sensación de soledad y de acoso fueron sensaciones muy latentes en la evocación de ese recuerdo, puedo decir que esta anécdota guarda similitud con la del personaje, con ello, generé una conexión emocional con el personaje a partir de un hecho real que para esta situación coadyuvó a que las acciones sobre esta escena estuvieran muy cercanas a encontrar una verdad dentro de esta.

La experiencia de guiar el trabajo de creación de personaje desde el concepto de sí mágico me orientó al momento de encarnar el personaje Talla Huesos, ya que, me arrojaron detalles claros sobre las condiciones y circunstancias en las que habitó, dándome un orden secuencial en su proceso, que facilita la creación del personaje y sus acciones. Asimismo, su aplicación no solo se limitó al texto, sino que también fue aplicado al trabajo de campo mientras se levantaba información sobre el personaje real, ya que para poder acercarme un poco más a la vida real del personaje pude convivir con personas alcoholizadas que trasnochaban en el barrio de San Roque de donde es originario el personaje. Esto permitió experimentar de cerca un supuesto escenario que pudo haber sobrellevado Talla Huesos a fin de que esta situación que marcó su vida, logré ser llevado a tarima de forma que el público pueda percibir el conflicto.

Con el fin de guardar esa sensación de peligro e incertidumbre me planteé la pregunta ¿Cómo debería yo comportarme si fuera uno de ellos? Esto me ayudó a tener una base más sólida para la interpretación del personaje ficticio, recordemos que muchas de las escenas fueron puestas con el fin de ilustrar aspectos psicológicos y físicos de la vida del Talla huesos y para desarrollarlos de la manera más apegada a la realidad aplicamos este sí mágico.

El ejercicio se fue repitiendo para otras escenas con base en la aplicación de este concepto. Ahora bien, deseo puntualizar que conseguí profundizar en la verdad de cada escena, logrando sobriedad en la interpretación de momentos de mucha tensión en las cuales, sin aplicar la metodología, seguramente caería en un dibujo y cliché de formas y posibles reacciones sobre las cuales se puede vivir una escena.

3.2.3. La voz

El uso del sí mágico en el proceso de encontrar la voz del personaje implicó un compromiso profundo con la imaginación y la realidad ficticia para crear una representación auténtica y creíble. Al basarse en un documento audiovisual donde Francisco Bermeo lee un poema de Pablo Neruda, el actor utilizó el “sí mágico” para imaginarse como Bermeo, adoptando sus características vocales y su estado emocional en el momento de la lectura. De ahí que se utilizó una grabadora para practicar las cualidades vocales de Bermeo mediante un ejercicio al decir “¿y si yo fuera Talla Huesos?”; con esto el actor no solo imita la voz, sino que también se sumerge en el contexto emocional y físico del personaje.

Ahora bien, hay que remarcar que se realizó un trabajo de campo al considerar juntarse con personas del barrio de San Roque que aparentan la edad del personaje. Esto refuerza el concepto del “sí mágico” permitiendo al actor explorar cómo sería interactuar con el entorno

de Talla Huesos para integrar las características vocales con el contexto sociocultural de los bebedores. Por ello, el “sí mágico” permite que el actor asuma las realidades de Bermeo, incorporando cómo el entorno y las interacciones pueden influir en su voz, yendo más allá de la imitación técnica, pues lo que se busca es comprender la vida interior del personaje y cómo se expresa a través de su voz. Al explorar el tono y timbre de la voz de Bermeo se reconoce la necesidad de cuestionarse cómo cada característica vocal podría cambiar en diferentes situaciones de la vida de Talla Huesos. por tanto, el “sí mágico” permitió encontrar la voz del personaje al imaginar y asumir las cualidades vocales y emocionales de Francisco Bermeo.

3.2.4. Trabajo sobre la acción

En la obra El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación (2015), Stanislavski describe un método en el que los actores deben identificar y trabajar con las acciones físicas del personaje. Según este método, el actor debe buscar las acciones físicas que el personaje realiza en la escena y luego analizar cómo estas acciones físicas reflejan las intenciones y emociones internas del personaje.

Aquí se retoma el superobjetivo para que el actor puede trabajar en cómo las acciones físicas específicas del personaje contribuyen a alcanzar esta meta. Al respecto, podemos decir que la obra contiene acciones descriptivas que invitan al público a imaginar su propia versión moral de la situación narrada, sin polarizar ni entregar valor, esa se vuelve tarea del observador. Para ello se ha tomado en cuenta las acciones estilizadas que son movimientos o gestos deliberadamente exagerados, abstractos para transmitir emociones, centradas en la expresión artística y simbólica.

Por lo anterior, las acciones estilizadas contribuyen de manera fundamental a la obra que como ya se ha visto procura tener el mínimo de objetos en escena, así que la forma en la cual se viste con otros atuendos pasa a fusionarse con las acciones estilizadas y con ello se espera promover la atención del público en el desarrollo de la obra. Con ello, incluso podemos dibujar de cierta forma los modos de galantería del personaje y cómo actuar ante una figura femenina que es anhelada con deseo.

En el proceso de montaje, incorporamos una escena donde el personaje se dedica al tallado de un hueso, una actividad que lo define y que deseamos presentar como una realidad en escena, compartiendo así el tiempo de la obra con las circunstancias de convivencia con el público. Además, se puede apreciar cómo el personaje transforma una silla en un auto

repartidor de leche, revelando una escena particular en donde demostró su interés por los demás al regalar leche a los transeúntes.



Fuente: elaboración propia.

Asimismo, convierte la misma silla en una carretilla, desplegando una acción poética que la convierte en una estructura edificada. Asimismo, se incorporó una escena que refleja el intento de fuga de un compañero, que casi tiene éxito si no fuera porque cae sobre el techo de la caseta del guardia de turno. Estas labores escénicas se orientan y responden a nuestro superobjetivo, ya que, sin él, nuestras acciones podrían perderse en meras alegorías o formas sin un aporte significativo a la obra. En sí, la conexión de las acciones con el superobjetivo garantiza que cada elemento contribuya a la riqueza de significado y valor de la representación teatral.

3.2.5. Conflicto

Según Lawson (1976) el conflicto es el carácter esencial del drama, que surge de la oposición entre dos voluntades conscientes que persiguen objetivos específicos y comprensibles. Por lo tanto, el conflicto dramático se resuelve en un clímax, que es el punto de máxima tensión y cambio de equilibrio entre las fuerzas en juego. Por lo mismo, el conflicto es el principio unificador y el motor de la acción dramática, que debe expresar el significado de la obra.

Con base en lo anterior, debemos apuntar que el conflicto central de esta obra Talla huesos obedece a fuerzas externas, pues en la construcción del personaje pudimos dar cuenta de que a nuestro personaje lo califican como un ente disociado de la realidad moral imperante de la época. Por lo que, se ha construido un personaje a partir de las afectaciones

sociopolíticas y morales de su tiempo, no obstante, marcando oposición a los comportamientos socio-morales aceptadas e incorporadas por el colectivo que compone la ciudad de Cuenca conservadora. Por ejemplo, los pasajes de galantería mal vistos, la discriminación hacia formas de arte como el tallar huesos, o la profunda devoción cristiana de la sociedad local. Por ello, nuestro personaje fue visto como una amenaza a sus creencias y estilo de vida enraizado en costumbres y tradiciones.

Por lo tanto, tenemos a un personaje quien no está dispuesto a dejarse imponer esas condiciones sociales. Ante esto se crea una fuerza de oposición con el pensamiento y accionar imperante de la época, siendo éste el conflicto que tiene que enfrentar el protagonista desde su personalidad y accionar. Esta situación incorpora dinamismo a la obra en cada una de las escenas que componen la obra Talla huesos que, en su lucha contra lo convencional y la dualidad de su comportamiento, se inmersa en un conflicto moral y emocional a través de las escenas, dejando entrever un estado profundo y reflexivo.

De cierto modo, el espectador termina por comprender que cada acción está justificada por la oposición de intereses dentro del conflicto que el personaje tiene con la sociedad y como esta misma sociedad termina de alguna manera siendo la vencedora. Debido a que llevaron a nuestro protagonista al rol de víctima de una sociedad intolerante que no se ajusta a las convenciones tradicionales de los cuencanos.

3.2.6. Progresión dramática, clímax de la obra y desenlace

Debemos iniciar apuntando que la progresión dramática puede variar según el estilo y la elección de la estructura por parte del autor, pero para este análisis tomaremos los elementos comunes que son claves en una progresión dramática. Partimos desde la introducción donde directamente se presenta al personaje como un ser grotesco y desatinado al momento de socializar, evidenciando las causas del por qué la gente le temía y prefería evitar cualquier tipo de vínculo o encuentro. Puesto que estaba ya enraizada una sola dimensión de su personalidad y esta era la más conflictiva llevándolo a tildarle de ladrón y como persona peligrosa para las señoritas que recorrían por San Roque para llegar a la Universidad de Cuenca.

Durante el desarrollo de la obra, por medio de la narrativa y las acciones del personaje, descubrimos las motivaciones y frustraciones que componen al protagonista. Esto permite que el espectador baje la guardia a fin de que pueda dimensionar al personaje en sus acciones, pues se expone a un ser que se enfrenta a una sociedad que lo desprecia y que no se detienen a reflexionar en las nuevas posibilidades de pensamiento.

Así también la dramaturgia de la obra muestra aspectos que desmitifican el accionar del Talla huesos donde sus acciones lo muestran más humano e incluso resaltan en él valores como la solidaridad, la empatía, la amistad, sin dejar de lado la psicología que lo compone. En lo que respecta al clímax, se presenta a Talla huesos como el gran perdedor dentro de esta lucha de oposiciones. Es aquí donde el personaje nos detalla física y verbalmente como de a poco cae en el olvido y muere.

Como desenlace y cierre de la obra, nuestro personaje nos revela las consecuencias finales de la lucha de aquel conflicto sobre el cual gira la obra. Se muestra entonces como un espectro que trasciende el plano material y se instala en un espacio de la memoria colectiva. Luego, se abre un momento reflexivo en el que se invita al espectador para cuestionarse acerca de una sociedad rígida que se resiste a todo síntoma que contraste con los convencionalismos de la época, mantenida hasta hoy en día.

3.2.7. Estética de la obra

Cuenca en cuentos, es el nombre del proyecto al cual pertenece la obra Talla huesos del colectivo de teatro experimental Barajo, siendo parte de un conjunto de varias obras que están ya en circulación. Las obras de este estilo comparten un concepto estético en común en donde las alegorías no toman parte, más bien procuran ir en dirección de un teatro que busca valorar personajes locales bajo un estilo teatral que apuesta por la simplicidad y el ahorro de recursos en su representación.

Este estilo procura llevar a la escena solo los elementos indispensables, eliminando alegorías exageradas como decorados, y excesos en la utilización de luces y elementos escenográficos. Mas bien se toma como imperativo la conexión directa del actor y el público, siendo su fuerte la estructura dramática y su estilo, con ello se destaca la capacidad de interpretación del actor. Cabe destacar la selección minuciosa sobre los elementos simbólicos como las prendas escogidas, los objetos de utilería, los gestos y acciones, entre otros, que nos permitan imaginarnos y sumergirnos en una época y con un personaje que, al ser de carácter popular, son identificados fácilmente por los espectadores.

Por esta razón la elección de elementos que identifican al personaje debe de ser contundentes y de fácil identificación, para que el espectador conecte con la realidad de la escena y del personaje en representación. Por tal motivo, la obra Talla huesos reúne elementos básicos en escena como la utilización de una silla de madera que yace ubicada en la parte central del escenario y este espacio se ilumina con un juego de cinco luces distribuidas de manera estratégica por el espacio escénico.

3.2.8. Espacio

La obra Talla huesos ha sido preparada para poder ser representada en cualquier ambiente escénico desde una pequeña e íntima sala o un teatro de grandes magnitudes. Es importante apuntar que la disposición del público hasta el momento ha estado pensada de forma convencional a manera de teatro a la italiana, dejando al actor frente a los espectadores, encerrando al personaje en una especie de caja negra que, en su sutileza, permite crear la idea del espacio habitado por la memoria.

Es decir, se invita al público para que se sumerja en un espacio ficticio que se vuelve surrealista pues evoca en sus dimensionalidades la idea de una caja que representa la memoria propia del personaje cuando revive anécdotas. Cabe recalcar que la simplicidad del espacio, limitado a una silla, crea un entorno íntimo y minimalista, este enfoque estético permite que la atención del espectador se centre completamente en el personaje y sus historias, sin distracciones. Es decir, lo que se busca con el espacio es evocar una conexión directa entre el actor, el personaje y el público. De esta manera, se procura que el personaje reduzca sus movimientos de traslación acoplados a la disposición del espacio.

3.2.9. Vestuario

Para la elección del vestuario, nos basamos en la descripción oral, recopilada a través de los recuerdos de los entrevistados, y en la documentación audiovisual proporcionada por Eduardo Moscoso. Decidimos seleccionar ciertos elementos de cada etapa del personaje y combinarlos sin perder su esencia. Con esta elección, reforzamos visualmente una época al vestirlo con sombrero, botas, pantalones de jean y una casaca de cuero enviada desde el extranjero.

Ilustración 4. Vestuario determinado

Fuente: elaboración propia.

Estos elementos sitúan a Talla Huesos en un contexto económico acomodado, incluso nos demuestran que el personaje ha sido afectado en su comportamiento debido a la migración, fenómeno que estaba en auge en la época del personaje. Por lo que, la elección del vestuario también arroja luz sobre la tesitura de la voz, los acentos y la mezcla de palabras en inglés del personaje.

La elección del vestuario para Talla Huesos se convierte en una herramienta dramática vital para construir la identidad del personaje y contextualizar su historia. La incorporación de elementos como sombrero, botas, pantalones de jean y una casaca de cuero proveniente del extranjero contribuye a crear una imagen visual de un personaje ciudadano y evidenciándose las implicaciones de la migración en su vida.

Otro objeto significativo para el personaje es un sombrero, parte integral de su vestuario. Según las conversaciones previas en las entrevistas, este sombrero es distintivo de nuestro personaje, asimismo, se reescenificó mediante la manipulación y la aplicación del "sí mágico", adquiriendo un nuevo significado en la escena al convertirse en una olla utilizada por el personaje en una de sus anécdotas. Cabe destacar que este cambio exige una alteración en la corporalidad del personaje, ya que, durante su transformación, el actor interactúa a fin de

dotar al objeto las cualidades requeridas en términos de peso, forma y utilidad, cumpliendo así con los principios establecidos anteriormente.

Ilustración 5. Sombrero utilizado en la obra



Fuente: elaboración propia.

Por último, el vestuario se convierte en un medio para explorar y expresar la identidad del personaje. Los elementos seleccionados no solo son visuales, sino que también influyen en aspectos auditivos, esto enriquece la caracterización, proporcionando al actor herramientas para adentrarse más en la psiquis y la experiencia del personaje, y ofreciendo al público una representación más auténtica y con matices. En conjunto, la elección del vestuario se convierte en un elemento clave para construir la narrativa y transmitir las complejidades del Talla Huesos a través de su apariencia particular.

Capítulo IV: Conclusiones y recomendaciones

Después de transitar este proceso investigativo, de creación y construcción escénica, hemos alcanzado las siguientes conclusiones fundamentales. Es esencial llevar a cabo un trabajo riguroso en el proceso creativo de una obra escénica, siguiendo una metodología clara para evitar desviaciones sin sentido que puedan despojar a nuestro trabajo de coherencia y profesionalismo. En este marco, el concepto del sí mágico nos ha permitido representar una obra teatral que intenta en todo momento reflejar de manera honesta a un personaje local con el objetivo de cumplir las expectativas del público en una obra teatral.

La propuesta metodológica de Stanislavski, especialmente la aplicación del método de las acciones físicas y el concepto concreto del Sí mágico, ha proporcionado un conjunto de herramientas valiosas para la construcción del personaje Talla huesos. sobre todo, lo ligado a la memoria emotiva que ha llevado al actor a reconocer realidades alternas para imprimirlo en los pasajes del personaje en la obra. Además, se reconoce que el personaje se impulsa más cuando el actor experimenta o realiza trabajo de campo para comprender la forma en la cual el personaje sobrelleva su vida en tal contexto marginal.

Al leer un texto teatral, a menudo concebimos mentalmente cómo deberían verse y comportarse los personajes, por lo que, a pesar de tener una perspectiva inicial al comenzar la investigación, la claridad en las circunstancias dadas fue esencial para evitar distorsiones en la construcción del personaje y de la obra en sí a fin de concebir una obra teatral que no se desligue del superobjetivo predeterminado para esta obra.

Las acciones derivadas de estas circunstancias adquirieron autenticidad gracias al trabajo de la imaginación. Sin esta, el personaje podría caer en acciones clichés, de ahí que, desde el vestuario hasta los objetos en escena, los elementos escenográficos, las luces, el texto y hasta la interacción con el público, resultó ser vital en el proceso creativo.

Otro aspecto primordial fue el contar con una metodología para poder organizar la construcción del personaje. Estas directrices, propuestas por Stanislavski, han trascendido fronteras y tiempo, siendo objeto de nuevas investigaciones y aplicaciones contemporáneas, pues no ha perdido utilidad en el ámbito teatral. Con ello se reafirma que los conceptos de la memoria emotiva y el sí mágico aportaron el trabajo de la construcción del personaje en Talla Huesos, recalcando que ha tenido una aceptación significativa en las salas de teatro, porque nos invita a reflexionar sobre la idiosincrasia local y como esto condicionaba a personajes marginales.

En resumen, la aplicación de la propuesta de Sí mágico y las circunstancias dadas para la creación de personajes, específicamente en el caso de Talla Huesos en el proyecto Cuenca en cuentos del colectivo teatral Barajo, ha demostrado ser posible y altamente recomendable en la actualidad. Si bien, se han ido desarrollando otras posturas para llevar a cabo este ejercicio, se demuestra que tales presupuestos teóricos han trascendido en el ámbito del teatro y continúan siendo efectivos para consolidar un personaje y poder llevarlo a escenario de manera excepcional.

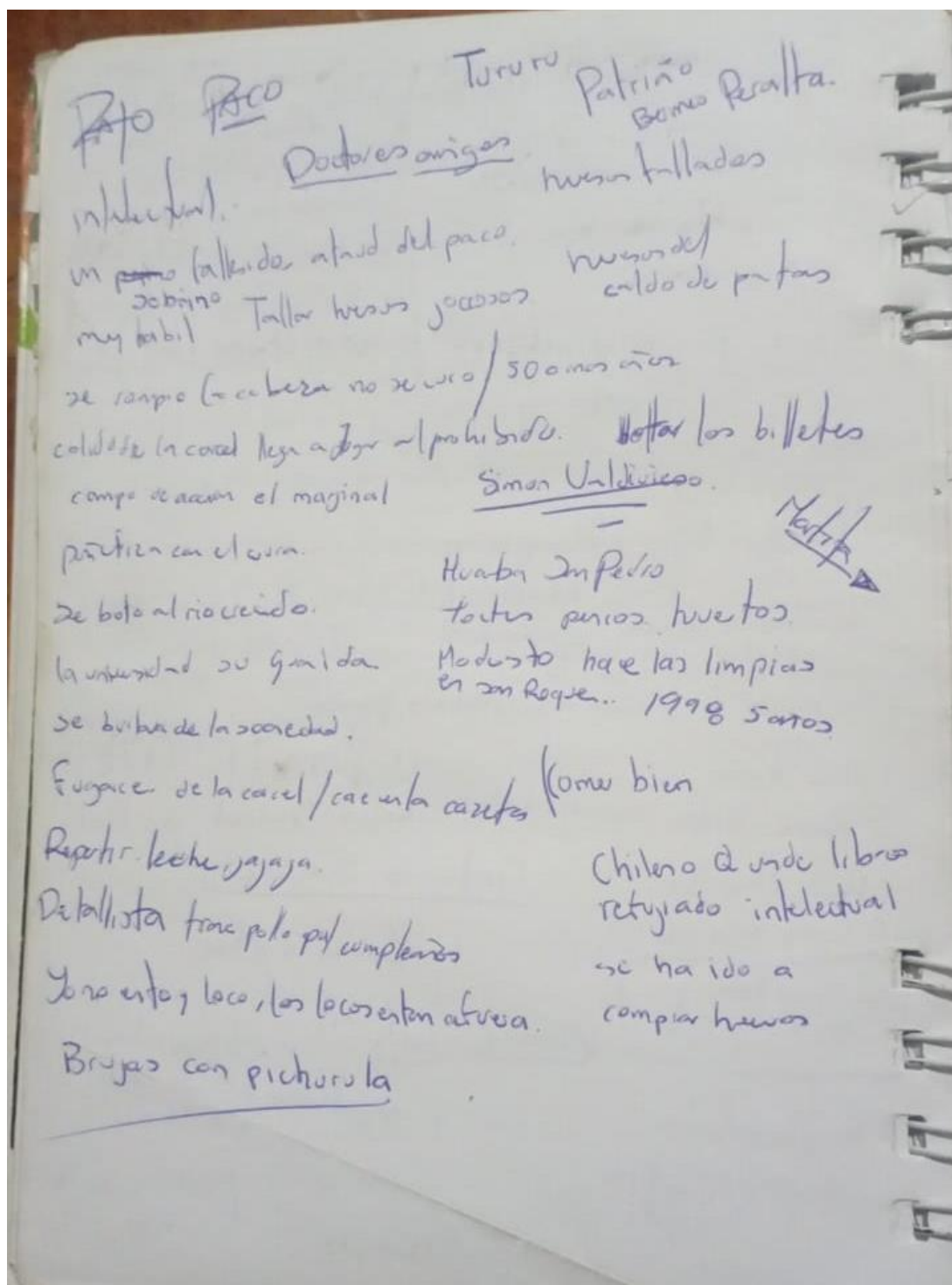
Referencias

- Aguedo, G. (2011). *Juegos teatrales: sensibilización, improvisación, construcción de personajes y técnicas de actuación*. Magisterio Editorial Bogotá.
- Alonso, S. (2019). *El trabajo sobre las emociones del actor en la obra de Stanislavski y sus posibles vinculaciones con los aportes de Antonio Damasio* [Máster Tesis]. <https://rid.unrn.edu.ar/bitstream/20.500.12049/4467/1/Trabajo%20final%20integrador%20Alonso%202019.pdf>
- Bauca, M. (2015). *a acción en el método de las acciones físicas de Constantin Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias* [Máster Tesis, La Universidad a distancia]. <https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/3507/BAUZA%20AMENGUAL%2c%20MARIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Brecht, B. (2023). *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial.
- Cao, M. (2017). Aletheia: contra el olvido. Estrategias a través del arte para elaborar la memoria emocional ¿Qué hacer con el patrimonio inmaterial del recuerdo traumático? *Estudios pedagógicos*, 43(4), 147-160. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-070520170004000008&script=sci_arttext&lng=pt
- CUENCANOTES. (2019, octubre 19). *Una Visita a San Roque. CUENCA - ECUADOR*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=N4tTHW_SCqU
- Hagen, U. (2023). *Respect for acting*. John Wiley & Sons.
- Hernández, R., & Mendoza, C. (2020). *Metodología de la investigación: las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. McGraw-hill.
- Lawson, J. (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. Editorial Arte y literatura.
- 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>
- Meyerhold, V. (1986). *Teoría teatral* (Vol. 3). Editorial Fundamentos.
- Prohibido Centro Cultural. (2010, abril 10). *Paco Bermeo - Personaje callejero*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mSmvHN1SAYc>

- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (Vol. 3). Artezblai SL.
- Saura, J. (2015). Los herederos de Stanislavski. *Acotaciones*, 35(1), 62-84. <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/32/98>
- 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.
- Trindade, V. (2016). Entrevistando en investigación cualitativa y los imprevistos en el trabajo de campo: de la entrevista semiestructurada a la entrevista no estructurada. *Técnicas y estrategias en la investigación cualitativa*, 18(34), 1-19. https://scholar.archive.org/work/wgwzn7wllvdxdkvhyd75i4uqmi/access/wayback/http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53686/Documento_completo_.pdf?sequence=1#page=18
- Vietes, M. (2016). Teatro y comunicación. Un enfoque teórico. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25(1), 1153-1178. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:signa-2016-25-7530>
- Villegas, J. (2008). Neva, de Teatro en el Blanco: la «memoria emotiva,» Stanislavski y la actuación teatral. *University of California*, 23(45), 156-162.

Anexos

Anexo A: Diario de trabajo para la creación del texto



* Desagradable
 * Falso
 Si un agente malvado está de
 según los frágiles, pero cada uno
 Decidme cómo este personaje lo que dice es una ^{cosa} ^{de} ^{la} ^{misma} ^{manera}
 cuando se estaba hacia con Sator y la ante
 del poco y la gente que no es buena
 frente a este personaje a la espera. Pero nosotros creemos
 que una ciudad de castillos no solo de personas buenas -
 y este personaje quiere mostrar la otra cara de la moneda.
 Poco profundas al poco, digamos que es el que nos
 ante sus razones de por qué es el así...
 la sociedad está pedida es una balsa.
 Mi juventud: rebelde, esto a la costura para entenderme.
 mientras estaba dentro, no había en la Jany de muerte -
 mi mamá se puso fuerte por Triunfante que se creía
 no se daban permiso, nos me maltratarían... Toma un fusil,
 y le amase al oído... así me burla del cielo.
 nadie me / compaña Conter Como era el barrio. San Roque
 Jato = la iglesia estaba vibrando el mercado del Cúter.
 la An. loja, era la vía de entrada - la ciudad con muchísimos
 pueblo reventados de Bicos, por los terrenos anclados de muertos y
 árboles de Mucos Royal huanos.

Notas al domingo

- Cuenca Densa. Noviembre 22 al 27.
- Pasarelas. Cuenca a Cuzco. ... Noviembre 23 a 27.
- Pasarelas... San Blas / Pasaje Calderón. invito a la fiesta de noche del 24.

24 noche operos con cuca en cuantos. Todos los pasarejos Siguientes.

sobre todo esto se castiga la universidad de Cuenca.

el conserje como la polera de su mamá, los pichitos de la universidad.

Por eso es que cuando los chapas
quieren salir, el se meten en la
universidad. y salen días a donde
van a salir. el poco loco. en el pichito

Un hombre muy habil en momento de
tallar ~~huesos~~ y dar forma a los huesos.

Hegaba al pichito con un recator de patas de
caldo de Pata el rico caldo de Pata. ese caldo que
no se le puse lo bien que necesita en pata de vaca de pata
dos ranchos, pero bien hervida. se busca que la gente
nada que a dormirse en caldo que le da fuerza y le castiga
el estomago pero ~~hervida~~ frota hasta que sea la hora
del almuerzo, bueno después de
residir todo y hacer vivir en
una olla de barro con leña.

vaca, pero poco de papas y todos
los materiales que se necesitan para
dar forma al caldo de Pata.



50	or 50	Range
----	-------	-------

Narrador: Un día sus amigos doctores
 se volvió Resentido f
 Muerte Madre (Pacheco)

y esque-...

el barrio del vado ~~de~~ ~~a~~ ~~la~~ estaba al límite de la ciudad y el barrio San Roque estaba en cemento. Lupo a la Iglesia.

tenían talocidón la casa con herramientas de sus hermanos que eran jugadores.

- y es que la ciudad no solo se crece luego por personas ilustres ^{parentescos} también por sus monstruos lo vida de los quizás de una nueva diócesis. conozco los ritos y ritos de los imaginarios, y canto al paro de... quizás la vida amaba abierta y es una fuerza pero no han imaginado que pasaría si años atrás hubiésemos querido cortar mano la huacha pachaiaro, quizás la reacción hubiera sido igual o quizás esto poco si fuera realmente un árbol burla que aterricaba a todos narración historia de raro caso al paro. *ref.*

Luis Lordero y P. Córdoba

● no todo era malo en la cárcel. uno si podía tejer redes. pintar ceramias, a taller. y ahí se me pedían los dibujos yo voy a taller en tres.

Durante algunos años ~~le~~ se lo encontraba trabajando
 en el prohibido, en un museo bien construido por
 Eduardo Moscoso y su esposa Maritza. Con el
 afán de levantar un espacio para que se desarrollaran todas
 esas expresiones de arte marginal y subterráneo... el
 arte prohibido. y ahí fue a parar el poco, si por que
 si no lo sabían artista era. / personaje. ^{!!} Carr. G-~~artista~~
 *El poco era artista verdadero y perfeccionista en trabajos de
 tallado y fue reconocido sobre todo en la ciudad
 de Loja por sus tallados en hueso. talló imágenes
 de todo tipo, la gente se llevaba vírgenes, ^{amuletos} ~~zafros~~, vases,
~~pero lo que lo hacía~~ sin duda lo que el decía que
 tallaba con brujas y si uno se fijaba en cada
 uno de sus trabajos encontraba un pñe tallado.
 Todos sus dibujos los realizaba siempre a hueso
 que muchos quisieran pensar que eran de humanos de
~~huesos~~ pero la verdad es que el poco recolectaba
 los huesos del mercado 10 de Agosto, de los puestos de
 comida sobre todo de los señores que preparaban el
 riquísimo caldo de patas y no buen para las uñas

en los que llegaba al mismo local del prohibido
 con un gran conjunto de patas. ~~lastas para cocinar~~
~~el caldo de patas~~. Tenia preparado en el local ~~en que~~
~~caldo de patas~~ alla ~~de patas~~ de hervor grado.
 para preparar el caldo primero hay que lavar la pata.
 picuita la con el zapallo. lo negro del chamuscado.
 quitale los huesos. haciale trocitos y poner a hervir,
 toda la ~~esta de horas~~ dejale un poco de caldo para ~~para~~ sacar
 la carne y el resto se los llevase a regalar quien sabe a quien?
 pero eso si los huesos se quedaban con el para hacer
 fideos y vendulos por todo lado hasta los barcos compraron.
 un pingullo para trabajar una abia que habia de bujones
 * Renta de Piedad. a la gente le gustaba decir que estoy
 loco, los locos estan en la calle, los que fueran que segun un
 sistema. yo solo soy un jodido me gusta sacarlos de la
 rutina hacelos ver que se puede vivir de otra manera.
 por eso es que como contra en el barrio. cuando llegaba el
 carrito de la leche. asi como se repudia antes en la
 camiseria con esas cantadas. se desconfiaba el choler.
 hoy me subia yo.

a repuntar la leche a los vacunos. hasta que el
chato se daba cuenta, hay me bajaba.
pero perdía mi forma de competir. / y otros no me aguantaban
las ganas de joder.
Recuerdo que alguna vez cuando vivía en aca - San Amos.
el vejete que repartía gas en una ~~casetilla~~ casetilla. no me
rendía. se metía al vejete a darme el gas. y después la casetillita abrup-
ta por por joder me lleva la casetilla a dar una vuelta. yo que
vengo de San Amos desesperado buscando los almórcos. por que si en mi
casetilla / no encuentro mi estado del humor sea amargado. la gente del
sistema.
Alguna vez abe echo una bronca perdida. y para sobrevivir.
me metía a beber. cuando los amigos empezaban los reclamos y
el resultado saca un bote de beisbol y me rompió la cabeza...
sentí no más como la sangre caliente me bombeaba / para
amortiguar el golpe se tomó una toallita. y por el sudor
me hice otro. Vergüenza por que rompió la cabeza al
poco loro. por no nadie se enteró de ~~eso~~ nada.
poco a poco me sentí que por el hecho de mi
cabeza se estaban mis ideas, mis sueños y mis recuerdos.
poco a poco fui perdiendo mis ganas de vivir.

Contar que este chico creció en el pueblo de Dongo,
 y que hasta el día merced al agente en silencio se dolía.
 Cuenta del momento en cuando llegó y cuentan que lo
 vieron cuando este llegó a vivir a la casa de la
 familia de Pico, cuando este se convirtió en consuegro,
 al abuelo del paco Don Modesto. Rápidamente que se
 eran amigos, pero más le cae bien como se le quiebra
 la voz y le brilla la mirada agitada, como se le
 crispas los naros deformados por el trabajo.
 Modesto ~~gr~~ Pico / si me entiendes /
 la parte más impetuosa de nuestra investigación fue el
 contar cual era la razón por la que el paco se volvió
 así. recorrimos los barrios por los que vivió, los mercados,
 desde misanos a la gente a los marginales de la ciudad.
 es fácil ~~entender~~ y contar sus historias, pero es más difícil
 vivir esa realidad.
 Unos días después, que ca sobrepasa que que se intentó el equilibrio al caminar,
 que estaba que coge los cuerpos de otros. fueron muchos.
 trabajamos del otro mundo que en sus mundos se ve la
 necesidad y siguen por vender alguna tintera de 25\$ esperando vender
 100 para poder comprar el pan de la tarde y algo para la
 quique de flaca en sus espaldas. Caminando por ahí podemos

entender la frustración que pudo tener como hijo de familia -
 paciente y de Amistades, pero observador. de la evolución de
 su vida y de lo mal que anda esta sistema contra el que
 siempre protesto, este sistema que te deja a un lado si dejas
 de ser útil para sus fines. lo que experimento el mismo pero
 a nivel propio pero para conocer su pasar digámoslo explicar
 a su propio nivel.

ENTRADA

• @ Entra Paco loco.

A donde comes Guabira? Que te hacen facha, jaja!! se hacen mucha
 es otra cosa... Guabirita bella que lindos puros me amor...
 madremita. buen día. Con su vecina Aurora si quisiera pecar un poco
 aquí está su vecino... Habla que pelo largo. Moricón.

③ Este es el recuerdo que tenemos del Paco loco y no vamos a ^{negar que} ~~decir que~~
~~no sea así, cuando él se pagaba los tragos~~ cuando se tomaba los
 tragos era molesto, majadero, mal hablado y pelón.
 y es que la ciudad no solo se constituye por sus personajes ilustres
 heroes y excentricos, tambien por sus monstruos y la vida de
 esta quizas de una manera diferente. han marcado los entes y
 ritmos de los imaginarios, en tanto al pacu debemos reconocer
 que la herida aun esta abierta y es muy fresca. pero se han
 imaginando si hace algunos años ~~hubieramos~~ ^{hubieramos} ahi hubieramos
 quando contar Maria la ~~historia~~ ^{historia} o el pachararo

Mapa de acciones Poco (Talla huesos).

- ① a donde corren guambra?
- ② Este el recuerdo que tenemos
- ③ Que como le conocí al Talla huesos
- ④ Al pie del árbol ~~no entendían mis palabras~~
- ⑤ Desde algunos años se lo encontraba trabajando.
- ⑥ Al pie del árbol vacila una pelotita. no entendían mis palabras.

⑥ Mapa de acciones "Talla huesos"

- ① Nan parandero bohemia y Galán
- ② Habla pelotito a donde corren.
- ③ D. esta historia se les hacen conocidos
- ④ Este era el tiempo en el que el vado.
- ⑤ Desde algunos años se lo encontraba en el prohibido.
- ⑥ bajo el árbol. piropo / botana / carcaj.
- ⑦ El Talla huesos era un artista. en verdad. / caldo de pato /
- ⑧ Pudo escribir los autos mas lindos esta noche. / yo no estoy loco /
lechero / don Amores i ~~don Amores~~ Bismarckal echo.
- ⑨ Rompe la cabeza.
- ⑩ Cuéntame que esto ocurrió un domingo por la tarde.
- ⑪ Hoderito / o me atrevo
- ⑫ la parte mas importante de nuestra investigación.
- ⑬ Poco anecdota del árbol. mite de su mamá.
- ⑭ Cución Cuando pases en mí. recuerda a la casa mundañica.

TELÓN

2017

Monito violato / gallito. de paja, anda de río. * autor
 * Paco loco maduro...! - ita a se chama algo coisa
 * Se lembra do proibido. Paco loco Paco Barroso

La anecdota de la cárcel la cuenta el gamba del - calle
 de 16 años -...

Conta el paco el robo de la salame no enfo baracho...

① Contar como conoció a Paco loco - **BORIS (Mandengues)**

② De verja al pical ardido de sombras: que ricos puros.
 a que loco abim / la gente no estuda ni pua con su vida (Estado.
 Bulib... bracho q. no llega... en esas vras y minutos de la
 ciudad: me acuerdo a la iglesia de todos Santos, puka - dieter.
 Envidias... un trajo todo me que cubre y que me comparten
 ni alegría. le mofaba la actitud - por estos actos. me hacen
 pero muy seguidos. en la cárcel
 pertenecia el arte de taller de
 tejer redes. / me gusta la (verdad).

Exclusivos momentos Mi Joven.
 28-29.
 Pasa por el horno.

CREACION DEL PERSONAJE
 - reduce al factor
 - bloques relegados
 en Rojo...

Anexo B: Guion de la obra

TETARO EXPERIMENTAL BAROJO

"Cuenca en cuentos"

Guion de la obra: Talla huesos**Dirección:** Piotr Zalamea Zielinski**Actuación:** Patricio Peñaloza

Canción; Roberto Calero, bohemio y galán

(Talla huesos)

Es una belleza, nací parrandero, poeta y galán. Mi vida es alegre, yo soy bien bacán. Soy el Paco Bermeo, ¿quién me jode? ¿A dónde corres, guambra? ¿Qué te haces tarde dices, jajaja? Me tienes miedo, es otra cosa. Ya deja regalando un sucre. Guambrita bella, mi amor, qué lindas piernas, ¿a qué hora abren? Al menos deja dando una muchita. Madrecita, buenos días, con su bendición, avísame no más si quiere pecar un poco, aquí está su servidor. Habla pues, pelo largo, maricón.

(Narrador)

Si esta situación se les hace conocida, esta obra es para ustedes porque esta noche no hablaremos de los típicos héroes, como ya lo vieron. Este es el recuerdo que tenemos del Paco loco y no vamos a negar que cuando se tomaba sus tragos era molesto, majadero, mal hablado y peleón. Y es que la ciudad no solo se construye por sus personajes ilustres, héroes y excéntricos, también por sus monstruos y quizás la vida de estos de manera diferente han marcado los entes y ritmos de los imaginarios. En cuanto al Paco, debemos aceptar que la herida aún está fresca. Pero, ¿se han puesto a imaginar si hace algunos años atrás hubiéramos querido contar la historia de María la guagua o el pacharaco? Quizás la reacción hubiera sido similar. Así que sean ustedes bienvenidos a una vela más de Cuenca en cuentos prohibidos.

(Personaje guambra)

¿Cómo le conocí al Paco? Vera, alguna vez nos mandaron pronto del colegio. Yo estudiaba en La Salle y un amigo mío anañadísimo, el man, saca el jeep del papá y nos vamos pues a vacilar a las barriletes, a las que les decíamos jabón ales, a las del Garaicoa ya. Nos tomamos una cervecita, dos, y una más. La cosa es que ya se hizo la hora de regresar y en el camino, toma, que han estado haciendo batidas.

Policía: A ver, oríllese.

Guambra: Yo sudaba frío y mi pana fresco.

Policía: ¿De quién es el carro?

Policía: A ver papeles.

Guambra: No tengo.

Policía: Borracho creo que estás, guambra de mierda. A ver, sopla.

Guambra: Ahí se jodió. Ese ratito me llevaron al retén que quedaba en pleno centro, en la Luis Cordero y Presidente Córdova. A mi amigo, con una llamada no más, le soltaron, pero yo me quedé no más. A un lado estaban los choferes y al otro, toda la sarta de ladrones. Para mi desgracia, la de choferes llenita, así que me mandaron con los rateros. Yo metido entre esta gente mal vestida, despeinados, lacrados, hediendo. Esta gente que con solo verlos ya parecía que te robaban hasta el alma. Pero nada se comparó cuando en la cárcel llegó el rumor de que le han cogido al Paco y que ya le estaban trayendo. Todos se pusieron nerviosos y, de pronto, apareció un hombre no tan alto, con botas, casaca de cuero y sombrero. "Qué me ves, pues, guambra malcriado, arrástrate para allá antes de que te dé tu soplamos". Se quitó la ropa hasta quedarse luchito, se botó un balde de agua fría y por ahí alguien despejó un colchón de donde habrá salido, pero alguien le alcanzó una cobija. Aquella noche en la cárcel, nadie dijo nada.

(Narrador)

Debemos entonces trasladarnos en el tiempo e imaginar a Cuenca como una ciudad en expansión. El barrio del Vado ya está al límite de la ciudad y San Roque estaba en crecimiento. La Avenida Loja era la puerta de entrada a la ciudad con un camino de tierra y muros de piedra coronados por pencos. La iglesia estaba construida por paredes de adobe. Cerca estaba la plaza de carbón, sacos y sacos de carbón apilados, que servían de metrópolis para que los ladrones se pudieran resguardar. Y algunos terrenos baldíos donde crecían libremente árboles de guaba, capulí, durazno, manzanas. Al frente de la iglesia se habían donado algunos terrenos para la construcción de la Universidad de Cuenca, lugar que nuestro

personaje conocía como la palma de su mano, porque cuando algún problema surgía y la policía lo perseguía, rápidamente corría por los patios de la Facultad de Economía, se metía entre los pasillos de Filosofía y, como si fuera por arte de magia, se hacía ojo de hormiga, nadie lo encontraba. Donde seguro se lo encontraba era en el Prohibido, un espacio creado por Eduardo y su esposa Martita con el afán de brindar un espacio para que se desarrollen todas esas expresiones de tipo marginal y subterráneo, el arte prohibido. Y ahí fue a parar nuestro personaje, porque si lo sabían, artista era.

(Talla huesos)

Eso sí es ejemplar de mujer. Hola, mi vida, sí, así como caminas, cocinas, me como hasta el cocolón. Es que la gente no comprende mis poesías. El único que me entiende son mis panas Eduardito y su esposa Martita. Martita, una gran mujer, ella me decía, vera Paco, cuando usted esté bueno y sano, bienvenido sea a la casa, pero si está tomado, de nomás la vuelta. Ya pues, qué más me quedaba que ir a ver a mi otro amigo, el Tomebamba. Me tomaba una tochita y a pasear un rato. Subiendo por Todos Santos, veo pues la iglesia abierta. Voy a entrar pues un ratito a saludar a diosito. Oiga, y veo la sacristía abierta. Lindas ropas del curita y parecen de mi talla. Me pongo la sotana, linda tela, unos hermosos bordados. Fresquito por dentro. Oiga, salí a pasear y me puse contento, contento me puse. Persona que veía, le mostraba lo contento que estaba. Señorita que veía, se enteraba de lo contento que estaba. Guambra que veía, también iba viendo mi contento. De tanta felicidad, ya estaba dando la vuelta por el Vado, bajé por la orilla del Tomebamba y me quedé a descansar otro ratito. Yo que me despierto, ya estaba oscureciendo. Hijueputa, el curita ha de necesitar la sotana para la misita de las siete, decía yo. Entonces, regresé por la orilla del río hasta la subida de Todos Santos y, a lo lejos, le veo al curita pues que me hace señas. A lo que me acerco, le veo mejor y estaba como Cristito, con los brazos extendidos. Entonces, me enterneció y corrí a abrazarle. Cuando llego, me mete semejante puñete. Cristito ni que nada, me dio como a enemigo, aunque tenía las manos suavitas. Ha sido bien puñete el curita.

Por esas travesuras es que iba seguido a parar en la cárcel. Ya cuando llegaba, más bien tenía panas adentro. "¿Qué dice, brother? Ya te estabas tardando en venir a visitar a los panas". Yo entraba y salía de la cárcel, digamos que era mi segunda casa. Allí fue pues donde aprendí a tejer redes, hacer sillitas en madera, pintar cerámicas. Algo mismo nos ponían hacer para no estar desocupados, que no ve que cuando uno tiene la mente ocupada, no le atacan los malos pensamientos. Un ejemplo, vera, un amigo, disque quería fugarse. Ya estaba dos años adentro y le faltaba poco para salir, pero el loco decía, "ya no me aguanto, quiero salir". Todos los días, el mismo cuento que ya se va y se va, que extraña a la ñorita. "Pobrecita, ha de estar durmiendo con frío". Yo le decía, "aguántate un poquito más, no seas

cojudo, ya te falta poco". Pero el que es necio es necio. "Ya de esta noche no paso acá", decía. ¿Ya qué podía hacer yo más que ayudarlo? Tres de la mañana, mi pana se despierta, suavito avanzamos a llegar a la terraza. No era muy alto. "Yo te apoyo, mijo, bótate, bótate". "Está medio alto", dice. "No pasa nada, piensa en tu ñorita, bótate". El longo agarra valor y se bota a un techo de zinc. Ese techo ha estado oxidado y mi pana se cae adentro. Ha sido la caseta del guardia. Por las mismas, regreso. Dos años más se quedó adentro por intento de fuga. Ya ve que los malos pensamientos no llevan a nada bueno.

(Narrador)

Y es que el Paco era un artista en verdad y, con herramientas que eran de su familia que eran joyeros, perfeccionó su trabajo de tallado en huesos, tallando imágenes de todo tipo: vírgenes, amuletos, cruces. Sinceramente, lo que decía que tallaba eran brujas con pichurula, o sea, si uno se fijaba en cada uno de sus trabajos, de pronto se encontraba con un pene tallado. Pero como dice el viejo refrán, nadie es profeta en su propia tierra. Sus trabajos fueron más conocidos en Loja y desde allá venían a buscarlo para adquirir una de sus obras. Todos los trabajos los realizaba siempre con huesos, que muchos quisieron pensar que eran de muertitos, pero la verdad era que él recolectaba huesos de los puestos de mercado 10 de agosto, donde vendían el caldito de pata. Y no fueron pocas las veces que se lo encontró con algunas patas al hombro. O sea, él mismo conseguía las patas para preparar ese rico caldo. Llegaba hasta el Prohibido, encendía el fuego, paraba la olla y, mientras el agua hierve, se daba la dura tarea de preparar las patas. Con un estropajo, lavar y quitar de las patas todo lo chamuscado, quitarle los cascos y hacer pedazos, si es posible, con un machete para poner a hervir. Muy importante ser pacientes porque, si no se cocina el tiempo adecuado, esa pata queda dura, cauchosa. Pero si se espera el tiempo adecuado, vea, ese caldo es una delicia. Un poco se quedaba para los dueños de casa y el resto se lo llevaba. ¿A dónde? Eso jamás lo sabremos. Pero eso sí, los huesitos se quedaban con él para darles forma y venderlos. Incluso los Barajo compraron un pingullo para una obra que habla de brujas.

(Talla huesos)

Puedo escribir los versos más tristes esta noche. Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada y tiritan, azules, los astros, a lo lejos". El viento de la noche gira en el cielo y canta. Puedo escribir los versos más tristes esta noche. Yo la quise, y a veces ella también me quiso. La gente piensa que uno está loco, pero yo no lo estoy. Los locos no son los que están en la calle. Al contrario, solo un loco sacrificaría su vida por seguir un sistema decadente y explotador. Yo prefiero ser libre, aunque un poco molesto si soy. Me gusta sacarles de su

rutina, que vean el mundo desde otra perspectiva, hacerles ver que se puede vivir de otra manera. Por eso es por lo que, como cuentan en el barrio, una vez venía el carrito de la leche. Así como se repartía antes en una camioneta y con las cantarillas atrás. El carro se frenó en la Avenida Loja por el tráfico. Entonces, me subí y empecé a repartir la leche: "Leche para la niña, leche para el viejito, leche para la madrecita". Pero se dio cuenta el chofer y a mí no me dio leche. A mí me dio palo. En otra ocasión, don Amores que venía a repartir el gas en el barrio. Había llegado en su carretilla y la deja mal parqueada con un par de cilindros. Entonces, para que no estorbe, me fui a dar vuelta a la cuadra. Mejor cuando llego. Todos reunidos y gritando: "¡El Paco se robó los cilindros, el Paco se robó los cilindros!". Por eso dicen que ningún comedido sale con bendición. Eso me gané por dar cuidando que no se roben y despejar la acera. No sea que algún niño por cruzar se caiga a la calle y le pise el carro. No comprende la gente mi razonamiento. Esa es la gente del sistema, gente de mente cerrada. Creen que solo existe una explicación para todo. Ahí queda más bien su carretilla. Alguna vez, abré hecho una mala broma a alguien y, para cobrarse, engañándome, me invita pues a tomar. Ya pasados los tragos, empiezan a salir los resentimientos y uno de estos manes saca un bate de béisbol. Hasta yo darme cuenta, ya no alcancé a esquivar el golpe. Solo vi luces y, en seguida, sentí como la sangre me bajaba calientita desde la frente, me mojaba la cara y se manchaba mi ropa. No dije nada. Solo me retiré. En el camino, me compré dos botellitas: una para amortiguar el dolor y otra para pasar el susto. No le comenté a nadie lo que pasó. Vergüenza que alguien se enterara que le han roto la cabeza al Paco. Me fui no más a mi cuartito. Por aquel agujero, sentí no más como se me escapaban las ideas, los sueños, los recuerdos y, de a poco, se me escapaba la vida.

(Narrador)

Cuentan que este hecho ocurrió un domingo por la tarde y no fue sino hasta el día miércoles que lo encontraron sin vida. O al menos así nos lo cuenta don Modesto, un curandero negro bembón que llegó a vivir a la casa de Paco cuando esta se había convertido en un conventillo. Cuando se le pregunta por este personaje, él prefiere decir que no eran amigos, pero al verlo, podemos notar cómo se le aguan los ojos en su mirada esquiva y cómo le tiemblan las manos deformadas por el trabajo y por la artritis que le ha afectado al punto de tener que usar guantes.

(Don Modesto)

Cuando yo llegué a vivir a esta casa, escuché cosas extrañas del muchacho, pero yo no soy de meterme en la vida de otras personas. Si me entiende, así que él allá en sus cosas, yo en las mías, y no pasa nada. Pero recuerdo una tarde que nos encontramos aquí en este

descanso de la grada y yo no sé si venía de mal genio, estaría borracho o qué pensamiento tendría, pero me metió un puñete aquí en la espalda, justo en las costillas. Ya le digo, me sacó el aire. Si me entiende, pero yo nunca he sido para dejarme y ya pues yo le respondí el golpe y nos empezamos a dar uno y otro puñete. Bajamos rodando las gradas y ya pues del dolor nos detuvimos. Si me entiende, desde ese día, ya su actitud a mi persona fue distinta. Ya era más sereno, pasaba saludando y nos quedamos tranquilos. Pues, si me entiende. ¿Qué más le puedo contar? Eh, bueno, un domingo en la tarde, casi noche, llegó, pasó callado y se fue a su cuartito, ese que está atrás. Como yo le comenté, yo no me meto en la vida de nadie. Solo vi que entró, puso música. Me imagino habrá estado tomando y yo ya me fui a dormir no más. Si me entiende, ya para el miércoles llegó, vi que llegó la hermana. Lo estaba buscando y, de tanto llamar y como no le contestaba, me vino a preguntar. Yo le conté que lo vi el domingo no más y, con la ayuda de un hombre que estaba con la señora, empujaron la puerta. La lograron abrir y ya solo lo vieron que estaba acostado en el piso con una herida en la cabeza y ya pues habrá estado vivo, habrá estado muerto, no lo sé. Si me entiende, así no más pasó, mi joven. Eso le puedo comentar yo. Ahora ya tengo que ir a preparar que está por llegar un joven para hacerle una limpia. Tengo que trabajar. Pase buenito.

(Narrador)

La parte más importante de nuestra investigación fue encontrar cuál era la razón por la que Paco se volvió así. Entonces, recorrimos el barrio donde vivió, las calles por donde anduvo, los mercados donde observamos a la gente, a los marginados de esta ciudad. Es fácil contar sus historias, pero es más difícil vivir esa realidad. Gente iletrada, jóvenes sin oficio que cargan las compras que otros hacen, gentes de oficio humilde que en sus miradas se puede notar la necesidad y urgencia por vender alguna cosita. Sabiendo que necesitan vender al día una cierta cantidad para así poder llevar un pan a la boca de la guagua que llora en sus espaldas. Caminando por ahí, pudimos comprender la frustración que pudo tener Paco, hijo de una familia pudiente y de amistades. Pero observador de la crudeza de sus vidas y de lo mal que está este sistema, contra el que siempre protestó. Con este sistema que te deja de lado si dejas de ser útil para sus fines. La insensibilidad del ser humano, del cual él mismo fue víctima. Pero dejemos que sea él el que nos cuente.

(Talla huesos)

La sociedad está perdida. La gente no reacciona. Todo es una basura. Cuando yo era muchacho, de juventud revoltosa y, dizque para enderezarme, me mandan pues a la coshca. ¿A quién le va a gustar que lo maltraten? Bueno, la cosa es que, para no alargarles la historia,

mi brother en la Johnny se muere. Mi pobre viejita estaba solita y triste. Así que educadamente me acerqué a pedir permiso para acompañarla pues. ¿Usted cree que me dieron permiso? No, me dijeron que sí, que quiero correr a las faldas de mamita, y me encerraron en el calabozo. Oiga, apenas me dejaron salir, agarré un fusil y con eso le amenacé al sargento. Después de eso, me sacaron la puta. Como se dice, discúlpeme la palabra. De ahí, sí me botaron, dizque por traición a la patria. ¿Qué patria ni qué nada? A mí me importaba más mi mamita. Podré ser lo que sea, pero la mamita de uno es la mamita uno. Ahora veo a los jóvenes. Les importa más las apariencias. Quieren verse bellos por fuera, pero tienen el alma podrida de envidia y desinterés por el otro. Usted valore a su familia. Déjese sorprender. Vaya a la orilla del río. Escuche lo que le quiere decir el Tomebamba y aliméntese del canto de las aves. La vida es una belleza. Y cuando esté paseando por este paraíso, acuérdesse de este loco. Así no me dejará morir. Canción: Héctor Napolitano, "Cuando pienses en mí".