

RESUMEN

Este trabajo está basado en la investigación de varios pilares fundamentales, que circundan el tema de la etapa final del embarazo en la mujer indígena de Saraguro, que incluyen el parto y el cuidado de esta mujer. El tema escogido nace de la necesidad de exponer, a través de una obra de teatro-danza, el valor y coraje de la mujer indígena al desempeñarse como madre, esposa y pilar del núcleo familiar; además de sentirnos identificadas por compartir el mismo género, estamos comprometidas a reencontrarnos con sus costumbres y tradiciones ancestrales como insignias de nuestra verdadera identidad.

Entre estos pilares se encuentran el entorno en el que se desarrolla la vivencia de esta mujer, es decir su geografía cultural; sus manifestaciones ancestrales -expresadas en los ritos, costumbres y danzas- que irán dirigidos hacia una puesta en escena, mediante la utilización de técnicas de danza y teatro; y el valor de su cultura popular.

Esta tesis está desarrollada bajo una metodología de trabajo colectivo que incluye varios ejes: la Danza Contemporánea, porque posee diferentes componentes de las culturas que han estado a su alrededor a medida de su avance; a su vez, la Antropología Teatral de Eugenio Barba, porque ofrece principios que permiten un cuerpo presente en el escenario que no diferencia al actor del bailarín; además existen postulados aplicados en muchas agrupaciones que ven en la Creación Colectiva, el camino para enfatizar el trabajo creacional del actor.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

CONTENIDOS	pág.
Introducción	7
Capítulo 1 INTRODUCCIÓN A LA CULTURA SARAGURO	
1.1 La Cultura.....	11
1.1.1 Culturas Híbridas.....	14
1.1.2 La Cultura Ancestral Ecuatoriana.....	18
1.2 Saraguro.....	26
1.2.1 Pensamiento de la Cultura Indígena de Saraguro.....	31
1.2.2 Aspecto Social.....	37
1.2.3 Tradición y Costumbres en el Parto de la Mujer Indígena de Saraguro.....	41
Capítulo 2 DANZA Y TEATRO	
2.1 Danza Contemporánea.....	59
2.1.1 Pina Bausch.....	68
2.1.2 Técnica.....	70
2.1.3 Doris Humphrey.....	72
2.1.4 Técnica.....	73
2.2 Teatro Contemporáneo.....	83
2.2.1 Eugenio Barba.....	89
2.2.2 Antropología Teatral.....	90
2.2.3 El Training.....	121
2.3 Creación Colectiva.....	129
Capítulo 3 DIARIO DE TRABAJO DE TRAINING	
3.1 Preparación física básica.....	147
3.2 Training a partir de la investigación e incorporación de imágenes y elementos al training.....	178
3.3 Propuestas individuales y colectivas.....	190
3.4 Desarrollo del montaje final.....	212
Capítulo 4 PUESTA EN ESCENA	
4.1 Argumento y Libreto.....	231
4.2 Descripción de Escenografía, Vestuario, Maquillaje, Iluminación y Música.....	243
Conclusiones	257
ANEXOS	
Preguntas y resumen de las entrevistas.....	259
BIBLIOGRAFÍA	273
AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.	

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS

“DOLOR DE PARTO: WATRANANAY”

**Tesis previa a la
obtención del título de Licenciado
en Artes Escénicas -Teatro y Danza**

AUTORES

**Lourdes Briones
Johanna Vega
María Belén Pacheco
Mabel Patiño**

DIRECTOR

Lcdo. Diego Carrasco

CUENCA - ECUADOR

2010

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos principalmente a Dios por ser nuestro guía en cada paso que damos.

A la Universidad de Cuenca, por abrirnos sus puertas para formarnos académicamente.

A todos los profesores que han contribuido en nuestra educación a lo largo de nuestra carrera, de manera especial a Paúl San Martín, por habernos guiado en este bello mundo del arte escénico.

A Diego Carrasco, por habernos acompañado en esta aventura extraordinaria de creación y por haber creído en nosotras.

A los compañeros del Programa de Artes Escénicas, que estuvieron junto a nosotros en todo este proceso con su alegría y optimismo.

A la Familia Japón Gualán, por abrirnos las puertas de su hogar y privilegiarnos con un poquito de su sabiduría.

A las personas que han colaborado de una u otra forma en la creación de “Watrananay”.

Mabel

A mi Madre, por dejarme vagar por este mundo inesperado que me ha permitido conocerlo y disfrutarlo a montones. A mi familia por creer en mí. A todas las personas que a través de la danza y el teatro he conocido y me han dado las fuerzas para seguir adelante. Y a James, por ser mi inspiración.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Johanna

A Amelia, por ser la fuerza que me da para levantarme cada día y convertirme en alguien para ella. A mis padres y hermanos, por ayudarme en el proceso de ser madre para poder avanzar en mi carrera. Y a Javier, por ser el compañero fiel que no ha soltado mi mano en este camino. GRACIAS A TODOS.

Lourdes

A mis padres, hermanos y Marcelito por haber caminado de mi mano a lo largo de estos años, por estar siempre pendientes de mí, y por ser el motor que me impulsa a salir adelante como persona y profesionalmente. A mis amigos que de una u otra forma me han dado apoyo para seguir en el medio artístico. Agradezco incluso a las personas que pusieron en tela de duda el futuro de esta carrera, porque en esos momentos fue cuando más segura estaba de lo que quería. SIMPLEMENTE GRACIAS.

María Belén

A mis padres, por haber sido mi soporte a lo largo de estos años, confiando en una carrera que no muchos le daban crédito, gracias por ser mi ejemplo. A mis hermanas, por la

palabra precisa en los momentos más difíciles. A mi familia, por conformar los cimientos de lo que ahora soy. Y a tí, Juan, por estar a mi lado siempre y acompañarme en todo momento.

Un agradecimiento especial a cada una de nosotras por habernos aguantado y haber logrado el surgimiento de este bebé que ahora es “Colectivo Teatral Esk-rarriba”.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de nuestra carrera, hemos adquirido una formación actoral dentro de las artes escénicas; conocimientos dentro de los campos de la danza, teatro, expresión corporal, danzas ancestrales, etc., que nos han permitido explorar diferentes lenguajes escénicos.

La obra que vamos a montar se basa en la investigación de varios pilares fundamentales para la creación de la misma, que circundan el tema de la etapa final del embarazo en la mujer indígena de Saraguro, que incluyen el parto y el cuidado de esta mujer. El tema escogido nace de la necesidad de exponer, a través de una obra de teatro-danza, el valor y coraje de la mujer indígena al desempeñarse como madre, esposa y pilar del núcleo familiar; además de sentirnos identificadas por compartir el mismo género, estamos comprometidas a reencontrarnos con sus costumbres y tradiciones ancestrales como insignias de nuestra verdadera identidad.

Entre estos pilares se encuentran el entorno en el que se desarrolla la vivencia de esta mujer, es decir su geografía cultural; sus manifestaciones ancestrales -expresadas en los

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

ritos, costumbres y danzas- que irán dirigidos hacia una puesta en escena, mediante la utilización de técnicas de danza y teatro; y el valor de su cultura popular.

Desde nuestra posición de mujeres jóvenes mestizas y urbanas, partimos de la perspectiva de “cultura híbrida”. Es necesario precisar que debido a la globalización, la cultura y en consecuencia sus diferentes manifestaciones se han visto alteradas en su condición de conservar su significado puro¹, de tal manera que no podemos desconocer la influencia de Occidente en la forma en que vemos nuestra realidad a nivel vivencial, sin que esto separe nuestro pensamiento de hacer prevalecer la esencia de nuestra identidad como cultura andina.²

Además, las culturas populares del Ecuador poseen diferentes características que las hacen ricas en el manejo del cuerpo y en la expresión escénica con un amplio carácter simbólico, que se incluirán en el trabajo actoral.

En esta tesis desarrollaremos una metodología de trabajo colectivo que incluye varios ejes: la Danza Contemporánea,

¹ GARCIA CANCLINI, Néstor, “La Globalización: ¿Productora de culturas híbridas?”, p. 8
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

² GRILLO, Eduardo. (1993) “La Cosmovisión Andina de Siempre y la Cosmología Occidental Moderna”. En: Desarrollo o Descolonización en los Andes. PRATEC, 1° edición – p. 9

porque posee diferentes componentes de las culturas que han estado a su alrededor a medida de su avance; a su vez, la Antropología Teatral de Eugenio Barba, porque ofrece principios que permiten un cuerpo presente en el escenario que no diferencia al actor del bailarín³; además existen postulados aplicados en muchas agrupaciones que ven en la Creación Colectiva, el camino para enfatizar el trabajo creacional del actor.

Creemos que la cultura indígena ecuatoriana, puede influir también con sus componentes en estas dos expresiones artísticas, de tal manera que por medio del arte escénico se encuentre un canal de comunicación entre las manifestaciones, sus valores y el enorme aporte cultural que estos ofrecen.

En el transcurso de los capítulos se observará cómo de la investigación teórica, se enlazan elementos para aplicarlos a las técnicas escogidas. Nos basaremos en un training diario, el cual partirá de movimientos, imágenes, objetos, etc. relacionados con la investigación de la etapa final del embarazo en la mujer indígena de Saraguro. Las diferentes propuestas que surjan, serán llevadas al escenario,

³ BARBA, Eugenio. "La Canoa de Papel: Tratado de Antropología teatral", la ed. La reimp., Buenos Aires: Catálogos 2005. p. 20-21

teatralizando su vivencia para priorizar el interés en nuestras culturas ancestrales, culminando con una obra de teatro-danza.

Les invitamos a sumergirse con nosotras en esta aventura en donde poco a poco se irán descubriendo hallazgos del trabajo al que nos hemos encomendado.

Esperamos que con esta propuesta, obtengamos no una historia para contar, sino el inicio de un camino que nos invite a seguir explorando la inmensa riqueza cultural que tiene nuestro país.

Capítulo 1

INTRODUCCIÓN A LA CULTURA SARAGURO

1.1. La Cultura

La cultura son todas aquellas formas de expresión de una sociedad; tanto sus costumbres, códigos, sexo, normas, vestimenta, religión, rituales, normas de comportamiento y sistemas de creencias que forman parte del ser humano⁴.

Tomando en cuenta este concepto, en nuestro entorno se observan diferentes manifestaciones tales como los bailes, la música, la gastronomía, que son propias de nuestro país y con un lenguaje propio que nos identifica claramente como una sociedad que se ha enriquecido con los conocimientos ancestrales y las nuevas tecnologías.

Hay que considerar que es necesario comprender el proceso por el cual cambian las culturas para poder entender su presente.

Dentro de la cultura de un pueblo se pueden denotar dos rasgos importantes: cada pueblo tiene sus raíces que

⁴ “Definición conforme a las conclusiones de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales” (MONDIACULT, México, 1982), de la “Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo” (Nuestra Diversidad Creativa, 1995) y de la “Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo” (Estocolmo, 1998), p. 1

transcurren a través del tiempo y de generación en generación, volviéndolas únicas; sin olvidar que a medida que el tiempo pasa, surgen nuevas necesidades que hay que satisfacer. Los hábitos sociales se ven afectados por las costumbres del grupo en el que se desenvuelve.⁵ Es decir, ciertas prácticas no solo se heredan, sino se van adquiriendo nuevos rasgos de acuerdo al entorno en el curso de sus vidas.

El segundo rasgo se da en consecuencia al primero. Al establecerse nexos de relación entre los individuos de un grupo social y otro, la cultura sirve para integrarse y unir a los hombres.⁶

La UNESCO declaró que, “la cultura nos hace ser seres humanos, racionales, críticos y a través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones”⁷.

Por ejemplo, varias de las prácticas que se desarrollan en un grupo humano se han visto afectadas por la inmersión de nuevas tecnologías. (Cuando un bebé llora mucho, en nuestra ciudad, algunas mujeres toman la opción de llevar a

⁵ KAHN, J.S. “Una historia del concepto de cultura. El concepto de cultura: textos fundamentales”, Editorial Anagrama, Barcelona, 1975), p. 2

⁶ JAPÓN GUALÁN, Rodrigo “Los Saraguros: Cosmovisión, Salud e Identidad Andina, una mirada desde sí mismos”, Editado por Diputación de Córdoba, Of. De Cooperación Internacional, España, 2007. p. 43

⁷ ibídem

su niño para “curarle del espanto” con plantas medicinales y el “soplo” con “trago”. O también deciden llevar al bebé directamente con un médico quien tratará al niño con medicina occidental).

Esto demuestra que la cultura no son reglas rígidas que hay que seguir, sino son opciones que las podemos disponer con libertad.

Néstor García Canclini, reconocido antropólogo, señala que la cultura se ha convertido en un “ensamblado” de diversidades, que no ha sido un proceso fácil. En el camino, se ha encontrado choques culturales. Por ejemplo, el concepto universal del matrimonio ha provocado discusiones de toda índole ya que es tomado de distintas formas en cada sociedad.

Por otro lado hay que rescatar que en esta aventura de adquirir y conocer nuevas formas de expresión, nos ha llevado a ser flexibles al momento de reconocer dichas manifestaciones. Si bien, no las aprehendemos, las respetamos y valoramos su carácter cultural.

“En un sentido más amplio, cultura significa la herencia total íntegra de la humanidad”⁸. Entonces, en la diversidad cultural se caracteriza a cada hombre como poseedor y aportador de manifestaciones y es importante reconocer que es una fuente de intercambios a la vez que ayuda a conservar su herencia cultural.

1.1.1. Culturas Híbridas

En el texto “La Globalización: ¿Productora de culturas híbridas?”, Néstor García Canclini entiende por hibridación a aquellas prácticas culturales que en un tiempo se hacían de forma separada y que al unirse a otras manifestaciones se convierten en nuevas estructuras.

Esto se observa visiblemente en la sociedad urbana y rural de nuestro país. Desde la adquisición de modismos hasta la indumentaria, están influenciados por otras sociedades. Creemos que ya no existen culturas puras dentro de ningún grupo social, sin embargo la combinación de estos procesos desembocan en expresiones que se van enriqueciendo día a día, sin perder su esencia, es decir preservando lo que para nosotros es valioso en términos de herencia hacia nuestras

⁸ WARLEY, Jorge “La cultura. Versiones y Definiciones”, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003, p. 34

futuras generaciones. “Las culturas provienen de la creatividad humana que se manifiesta en formas distintas...”⁹.

En nuestro país se puede decir que a pesar del alto índice de migración, cada generación todavía aplica ciertas manifestaciones culturales, como la celebración de fiestas populares y religiosas que son vistas desde afuera como verdaderas representaciones de nuestra identidad, y que se mantienen incluso con aquellos que residen fuera del país. Por eso creemos que es muy importante preservar y transmitir nuestro patrimonio intangible, siendo prudentes al momento de dejarnos consumir por las comodidades que ofrecen las nuevas tecnologías.

¿Cómo saber cuál es el patrimonio que dejaremos en herencia a las futuras generaciones? En el texto “Evolución de las Ideas de Patrimonio”, Martine Rèmond-Gouilloud, profesora de Ley Civil y Ley Marítima en la Universidad de París, señala que “la mejor manera de salvaguardar sus intereses es mantener abierta las opciones, como dicen los

⁹ MALO GONZÁLEZ, Claudio, “Arte y Cultura Popular”, 2da. Edición revisada y aumentada. Cuenca: Cidap, Universidad del Azuay, 2006, p. 269

economistas, manteniendo la integridad de nuestro planeta y evitando los actos irreversibles”.¹⁰

¿A quién debemos transmitir nuestro patrimonio? Rémond-Gouilloud utiliza el término “custodio”, que se refiere a un individuo o un grupo humano encargado de preservar el patrimonio para un beneficiario indefinido. Con el objetivo de mantener su identidad, el custodio cede esta información, sin olvidar que se debe a un entorno al cual no puede ignorar. El patrimonio tiene diferentes formas de ser transmitido, por ejemplo gracias a la tecnología, el alcance se hace más amplio en un mundo cada vez más complejo.

No podemos hablar de hibridación sin hablar de globalización, que se entiende como un proceso de relación entre las culturas¹¹, en el cual se intercambian una serie de elementos de distintas sociedades, y que lamentablemente ha sido visto como un destructor de identidades.

Existen tres formas de hibridación de acuerdo a García Canclini: los “procesos migratorios”, con los que se incorporan nuevas tendencias a las propias de cada pueblo; “la hibridación y políticas culturales”, que se podrían

¹⁰ RÈMOND-GOUILLOUD, Martine, “Evolución de las Ideas de Patrimonio”, Claves para el Siglo XXI, Ediciones Unesco, 2000. París-Francia. P. 201

¹¹ GARCIA CANCLINI, Néstor, “Claves para el Siglo XXI”, Edición Unesco, 2000, Barcelona, España. p. 189

considerar impositivas, según las políticas de cada nación, con lo que se busca una identidad nacional homogénea; y “la hibridación y los mercados de comunicación”, el internet, la televisión, la prensa, etc. nos sirven como vínculos para una conexión más flexible entre el migrante y su país de origen.

Pensamos que cada individuo en este proceso, tiene la responsabilidad de mantener su esencia y de discernir las experiencias válidas para disfrutar de una coexistencia cultural que no deriven en confrontaciones o guerras culturales, como las que han sucedido entre musulmanes y cristianos en las cuales el hombre busca una imposición de un único pensamiento.

En la medida de que el tiempo ha pasado, se ha visto a la hibridación cultural desde diferentes perspectivas: como un hecho que ha provocado la disolución de culturas, un proceso de homogenización cultural, o un intercambio en el cual se reconoce, valora y respeta otros pensamientos. Estos puntos de vista, demuestran que a la hibridación cultural no la podemos etiquetar como un proceso positivo o negativo, pero lo que sí podemos señalar es que hay diferentes culturas, como la del pueblo Saraguro, que sin olvidar que se

encuentra en un entorno cambiante no han dejado de expresar su pensamiento basándose en sus raíces.

Si cultura es definida como una expresión del pensamiento de la sociedad y no una mera característica de la misma, nos ponemos a pensar en las diferentes culturas populares que poseen nuestro país.

1.1.2. La Cultura Popular Ecuatoriana

Para circunscribirnos en lo que respecta a la Cultura Popular Ecuatoriana, a la que también podríamos llamar cultura ancestral, para evitar malinterpretaciones, hay que destacar que el Ecuador es un país que goza de cuatro regiones diversas tanto en su clima, orografía como en su composición social. Se puede decir entonces, que nuestro país es el resultado de un largo y complejo proceso de adaptación al medio y de hibridación desde las primeras culturas como la Valdivia y Chorrera, la invasión inca y la posterior conquista española por decirlo de una forma general.

Podemos mencionar que ya desde sus inicios, en la cultura popular siempre estuvo presente el carácter simbólico, mítico y ritual en cada una de sus manifestaciones.

Todo esto provocó que exista un choque de sociedades, en el cual predominó el más fuerte. Sin embargo, el indígena luchó por mantener sus creencias y podemos decir con orgullo que algunas de éstas han podido sobrevivir al paso del tiempo. Por supuesto no podemos negar que se han visto transformadas, pero aún así su esencia se mantiene imperecedera.

Darcy Ribeiro, antropólogo brasileño, en su texto “Las Américas y la Civilización: formación y causas de desarrollo”, señala tres tipos de pueblos: los transplantados, los testimonio y los pueblos nuevos. El Ecuador forma parte del segundo grupo debido a la fuerte presencia de pueblos indígenas que dan testimonio de su pasado y patrimonio generando hibridaciones, junto con los pueblos que se han asentado en nuestro territorio contribuyendo así con sus particularidades para el desarrollo del mismo.¹²

Manejamos esta clasificación debido a que Ribeiro, distingue a los pueblos testimonio como resultado de hibridaciones culturales. Esta distinción la percibimos en el Ecuador de la siguiente manera: la Cultura Popular Ecuatoriana se desarrolló bajo un proceso lamentable en el cual los pueblos

¹² RIBEIRO, Darcy, PEREIRA, Mercio, “Las Américas y la Civilización, Proceso de Formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos”, Biblioteca Ayacucho, 1992, Impreso en Venezuela, p. 377-382

indígenas fueron esclavizados con diversos objetivos en el que el principal beneficio era el económico. Esto produjo una deculturación de los pueblos, es decir, se estranguló el proceso de desarrollo autónomo y se quiso plantear nuevas ideologías, pero quedaron pueblos netamente indígenas que guardaron con sigilo sus manifestaciones ancestrales.

De la Cultura Popular Ecuatoriana podemos decir que:

- Desde una Cultura Valdivia hasta la actualidad, siempre se ha visto marcada por un carácter simbólico manifestada en sus objetos, lengua, ceremonias, etc.
- El proceso de hibridación en todos los aspectos ha sido una constante desde los inicios de las culturas ancestrales, denotando el hecho de que no podemos hablar de una cultura pura sino de una cultura enriquecida de otras.
- Las circunstancias en las que se ha visto afectada, han provocado que ésta se llene de diferentes detalles que la enriquecen.
- Con el pasar del tiempo, seguiremos viendo cómo nuestra Cultura va evolucionando.
- Una de las mayores características que posee nuestra Cultura es su diversidad, no podemos señalar que el

Ecuador se identifica por un solo prototipo como la Chola Cuencana, porque estaríamos desechando el resto de sus riquezas.

Creemos que nuestro país está lleno de imágenes, ceremonias rituales y mitos, y todos juntos se conjugan en la identidad de nuestro pueblo.

Entre las diferentes manifestaciones que caracterizan a nuestra cultura, podemos citar a ciertas fiestas populares, que “muestran el papel económico, político, religioso, estético en el proceso de continuidad–transformación de la cultura popular”¹³, como lo dice García Canclini.

Por ejemplo, la Navidad en Saraguro se celebra el 24 y 25 de diciembre, en conmemoración al nacimiento del niño Jesús. En esta festividad los encargados son el “marcantaita” y la “marcanmama”, nombrados por la comunidad. Ellos están a cargo de llevar adelante esta celebración con diferentes actos, como el desfile donde llevan al “Niño Jesús” a la Iglesia Mayor para la celebración de la misa de Noche Buena. Al día siguiente se reúnen en la casa del prioste en donde junto a

¹³ GARCIA CANCLINI, Néstor, “Las Culturas Populares en el Capitalismo”, Edición Casa de las Américas, La Habana, Cuba, p. 142

castillos de 8 metros de alto, danzan y se deleitan de lo que cada familia trae de su comunidad.

Aquí podemos encontrar a varios personajes que participan de la fiesta, como los diablicos, el tigre, el mono o wiki, el pailero, el gigante, los ajas, entre otros. Además, dentro de esta celebración se lleva a cabo una danza llamada Sarao (conocida también como la danza de la cinta o el baile de la trenza), hecha por niños de 10 a 12 años quienes se preparan con meses de antelación. Aquí se destaca la cuidadosa elaboración de los vestuarios que lucen, con sus brillantes colores y laboriosos detalles.



Baile del Sarao

En esta celebración podemos observar cómo se conjugan elementos religiosos occidentales y otros considerados paganos. El respeto que se le da al Sacerdote de la parroquia, es el mismo que se le da al prioste de esta fiesta, llamado Marcantaita.

A más de estas manifestaciones, existen creencias que son parte del pensamiento popular, como la de “la Cura del Mal Aire” a través de la limpieza con hierbas naturales como la Santa María, Ruda, Lengua de Pájaro, Altamizo, Chil, entre otras, junto con fósforo, pedazos de hierro y ceniza. Con estas plantas se hace un atado, con el cual se “limpia” al paciente, diciendo “Llugshi, llugshi” que significa “Sale, sale”, con el objetivo de que el mal se elimine¹⁴.

Este tipo de prácticas nos dice que la Cultura Popular tiene características de una idiosincrasia basada en la creencia, sabemos que muchos de estos males, pueden ser vistos como otras dolencias y ser curados con medicina occidental, pero nuestro pueblo se mantiene prendido a estas tradiciones, en las cuales prima la fe.

¹⁴ QUISHPE, José, “La Cura del “Mal Aire” a través de la Limpieza”, trabajo recopilado dentro del libro “Ecuador: Memorias de un Pueblo”, Producción Editorial Grupo Arcoiris, Quito, Agosto 1992, p. 242-3

Los símbolos y signos son parte esencial dentro de las particularidades de la Cultura Popular Ecuatoriana. Claudio Malo González, en su libro “Arte y Cultura Popular”, considera que no se puede entender a una cultura sin conocer su parte sustancial que son los símbolos, debido a que son creados por los seres humanos y “que deben contar con el acuerdo de los miembros de la comunidad ya que, si juegan un papel fundamental en la organización colectiva, deben ser aceptados por todos”¹⁵. El sol es el mayor representante de esta característica simbólica, al ser considerado como un objeto de divinidad, sin el cual la vida no pudiera seguir su curso.

Todas estas expresiones de la cultura ancestral, van más allá de ser una mera tradición, puesto que éstas son generadas por otras causas como las creencias, la fe, el respeto a sus antepasados, y el objetivo de conservar la riqueza que envuelve dicha tradición.

Nuestra cultura ha podido sobrepasar la barrera del tiempo, a través de los símbolos, de las leyendas de diversa índole que pasan de generación en generación, o de la escritura que

¹⁵ MALO GONZÁLEZ, Claudio, “Arte y Cultura Popular”, 2da. Edición, Cuenca: Cidap; Universidad del Azuay, 2006. p. 278

cumple el papel de “custodio” de nuestras vivencias, con el afán de conservar el legado de la tradición.

Pensamos que entre todos estos recursos mencionados, no podemos olvidar al lenguaje escénico, el cual posee la capacidad de llevar sus representaciones a otro nivel, en el que el público sufre un estado de éxtasis, al entrar en una situación como participar de una fiesta o vivir el ritual del parto, donde la conciencia desaparece del mundo cotidiano y lo invita a ser parte de la tradición y no un simple espectador; de esta manera, este lenguaje consigue hacer renacer un acontecimiento de la historia, y nos permite ilustrar a la gente, desde la perspectiva de artistas-creadoras, sobre la abundante riqueza cultural que tiene el Ecuador.

Nosotras como artistas creadoras, nos sentimos como parte activa en el esfuerzo de hacer que las manifestaciones de la Cultura Popular, sigan vivas en nuestro entorno, a pesar de las nuevas adquisiciones culturales. No intentamos adjudicarnos el papel de heroínas de la cultura, ya que creemos que cada expresión cultural está presente en su lugar y en su tiempo, nuestra única pretensión es reencontrarnos con ella.

Sería tarea difícil hablar de todas y cada una de las tradiciones que posee nuestro país ya que cada una tiene un encanto que invita a la investigación. Nos llamó la atención el tema del parto en la mujer indígena y hemos tenido la enorme oportunidad de conocer de cerca cómo se maneja este proceso en la población de Saraguro.

Por lo tanto hemos elegido orientarnos en esta cultura, ya que creemos que es una de las culturas que más se puede identificar. Desde su vestimenta hasta sus manifestaciones que ahora conocemos, poseen un carácter simbólico de gran magnitud, que incitan a una investigación corporal desde el punto de vista escénico.

1.2. Saraguro.

El cantón Saraguro se encuentra ubicado al sur del Ecuador, en la provincia de Loja a 64 km. al norte de la ciudad de Loja, a una altura de 2.300 metros sobre el nivel del mar. La temperatura oscila entre los 13° y 18° centígrados, caracterizándose por tener un clima frío. Su población bordea los 35.000 habitantes.



Vista panorámica de Saraguro

Los indígenas Saraguro se encuentran localizados en los cantones de Saraguro, Loja y Yacuambi, conocidos históricamente como Chinchaisuyu del Tahuantinsuyu¹⁶ que fue lugar de los pueblos Paltas y Cañaris; también se hallan ubicados en poblaciones de la provincia de Zamora Chinchipe.

Geográficamente, la población mestiza se ha tomado el casco central de Saraguro, donde se asientan en viviendas con características urbanas. En los alrededores se han establecido distintos asentamientos de indígenas saraguros

¹⁶ BACACELA GUALÁN, María Sisapacari, “La Cultura Espiritual, una Resistencia de los Saraguros en la Actualidad: Las Ofrendas Florales”, Universidad del Azuay, maestría en Estudios de la Cultura, Cuenca, 2003, p. 7

cuyas peculiaridades se presentan en la construcción de chozas o casas hechas con paja y tierra.

La palabra “Saraguro” tiene varios significados como “tronco de maíz”, “maíz que germina”, “gusano de maíz”, etc.¹⁷ que nacen a partir de la relación del cantón con este cereal.

Existen varias hipótesis sobre la procedencia del pueblo Saraguro, entre ellas se encuentra el planteamiento de que son Mitmakuna (forasteros) que llegaron a pacificar los pueblos y que fueron traídos desde el Antiplano de Bolivia. Este suceso nos cuenta que los saraguros pueden ser reconocidos como Mitimaes que en su traducción significa “venideros”.

La historia nos cuenta que el pueblo Saraguro fue conquistado por la expansión Inca, con los ejércitos del Tupac-inca, anexándose así al Tahuantinsuyu. Se han descubierto pocas evidencias arqueológicas de este suceso, como las ruinas de “Ciudadela”, ubicadas a una hora de San Lucas, en el cantón Saraguro. “Se supone que introdujeron nuevas cosechas, animales domésticos, una nueva lengua y nuevas costumbres.”¹⁸

¹⁷ Ibídem, p. 14

¹⁸ JAPÓN GUALÁN, Rodrigo “Los Saraguros: Cosmovisión, Salud e Identidad Andina, una mirada desde sí mismos”, Editado por Diputación de Córdoba, Of. De Cooperación Internacional, España. p. 39

Con la llegada de los españoles, el pueblo Saraguro no estuvo exento de la influencia europea. Se introdujeron nuevos tipos de organización, estuvieron forzados a trabajar en las mitas, obligados a creer en un nuevo Dios, y de esta manera fueron sometidos a nuevas leyes e imposiciones.

Cabe recalcar que Saraguro es un pueblo con características ancestrales pero también tiene elementos europeos. Esto se manifiesta por ejemplo, en las fiestas religiosas donde se observa un sincretismo al momento de conjugar componentes religiosos. Esta hibridación la podemos palpar también desde el ámbito gastronómico hasta en sus rasgos físicos.

Uno de los distintivos que más llama la atención de los saraguros es su indumentaria, del cual existen varias especulaciones acerca de su origen. Se dice que el color negro es un símbolo de duelo por la muerte de Atahualpa o porque dicho color ayuda a mantener el calor en el cuerpo en un lugar de clima netamente frío.¹⁹ Sin embargo, existen otras creencias como la que expone María Sisapacari Bacacela, quien dice que el color negro se debe a que los Saraguros mantienen una conexión con la nobleza inca. En algunos detalles de su vestuario se puede comprobar una

¹⁹ JAPON GUALAN, Ángel Rodrigo, “La Pachasofía de los Saraguros” (Estudio filosófico del espacio y tiempo de los Saraguros), 2004. p.44

descendencia inca, que se evidencia en la utilización de figuras con forma de sol, y rostros de sus ancestros.

Enfocándonos en el vestuario femenino, detallamos los siguientes rasgos: un sombrero que puede ser de paja toquilla, de paño, dril o lana, utilizado para protegerse del sol, para desgranar maíz y para tomar agua; camisa blanca bordada en el pecho y en los puños, la cual es utilizada para ocasiones especiales; falda negra plisada que llega hasta un poco más debajo de la rodilla; por debajo se encuentra el anaco, hecho de lana de borrego con un bordado al final que se devela bajo la falda superior; collares multicolores, elaborados con finos mullos, son anchos y van desde el cuello hasta el borde del hombro; aretes de filigrana de plata y piedras falsas en forma de media luna, que están sujetos por detrás del cuello con una cadena que puede ser también de plata; anillos de acero dúbel o de aluminio; una bayeta hecha con lana de borrego, un rebozo que se usa sobre los hombros sujeta al pecho por un prendedor de plata llamado “tupo” o “tupu”, el que se asegura al cuello con una cadena. Llevan una extensa trenza amarrada en un “huango” con una reata generalmente de color negro. Para finalizar, las mujeres



de Saraguro propiamente indígenas, no utilizan calzado alguno.²⁰

1.2.1. Pensamiento de la Cultura Indígena de Saraguro.

Para entender el pensamiento indígena Saraguro hay que entender su cosmovisión andina o su visión del mundo. Partimos del hecho de que dicho pensamiento viene de dos fuentes: una, la filosofía Inca y la otra, el cristianismo traído

²⁰ PUNIN DE JIMÉNEZ, Dolores, “Los Saraguros, Estudio Socioeconómico y Cultural”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Editorial Gustavo A. Serrano, Loja, Enero 2007, p. 86-87

por los conquistadores. Es decir, los Saraguros han sabido relacionar lo “Uno” (lo ancestral) con lo “Otro” (lo occidental) demostrando que pueden convivir en armonía con ambas ideologías.

Los fundamentos en los que está basada la filosofía andina Saraguro, son los principios lógicos de relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad, los cuales parten de la idea central de relación. El Saraguro busca un espacio en equilibrio para que de esta forma, sus ceremonias, rituales, y demás manifestaciones se den en el marco de estos principios. Un ejemplo que evidencia esta ideología se da en “La Minga”, en la cual el indígena se reúne a realizar un trabajo de beneficio para la comunidad. La consigna es “hoy por nosotros mañana por ustedes”.²¹ Aquí se busca el bien común y satisfacer necesidades.

A través de estos principios se refleja por ejemplo la complementariedad de los opuestos, es decir, vertical-varón y horizontal-mujer, que se juntan para generar la vida; asimismo se manifiesta en algunos símbolos como el círculo, que indica la ciclicidad del tiempo, un “movimiento eterno”,

²¹ JAPÓN GUALÁN, Rodrigo “Los Saraguros: Cosmovisión, Salud e Identidad Andina, una mirada desde sí mismos”, Editado por Diputación de Córdoba, Of. De Cooperación Internacional, España. p. 32

“todo lo que doy, recibo”, esta figura es muy utilizada en las danzas tradicionales en Saraguro²².

Lo que la filosofía andina del pueblo Saraguro plantea es que “cada cultura tiene derecho a pensar y actuar de acuerdo a su manera de ver y entender el mundo”.²³ Entonces, el Saraguro, de acuerdo a su entendimiento de la sabiduría del equilibrio, vive en armonía con la naturaleza, con su comunidad que se complementa, se comunica y se corresponde recíprocamente. Un ejemplo de esta sabiduría es la búsqueda del equilibrio entre los tres mundos que son: Hanan Pacha, Kay Pacha y Uku Pacha.

El Hanan Pacha es el mundo que se encuentra arriba donde se hallan los astros, el Sol y la Luna y que para las personas mayores de Saraguro significa la perfección y lo sagrado; el Kay Pacha es el lugar en donde habita el hombre en unión con la naturaleza; el Uku Pacha es el mundo que está bajo la superficie, además de ser la región de la muerte. Señalemos que el Uku Pacha no designa al infierno en el pensamiento del Saraguro, sino más bien, es el lugar en donde se manifiesta el espíritu que equilibra las energías. Este espíritu es representado en personajes como el Aya Uma o el Wiki,

²² JAPÓN GUALÁN, Ángel Rodrigo, “La Pachasofía de los Saraguros”, Universidad de Cuenca, 2004, p. 120

²³ *Ibíd.*, p. 18

que están relacionados con lo que en el mundo cristiano se conoce como el Diablo. Sin embargo, estos personajes están para corregir y enseñar a la gente a guardar el equilibrio entre los tres mundos²⁴.

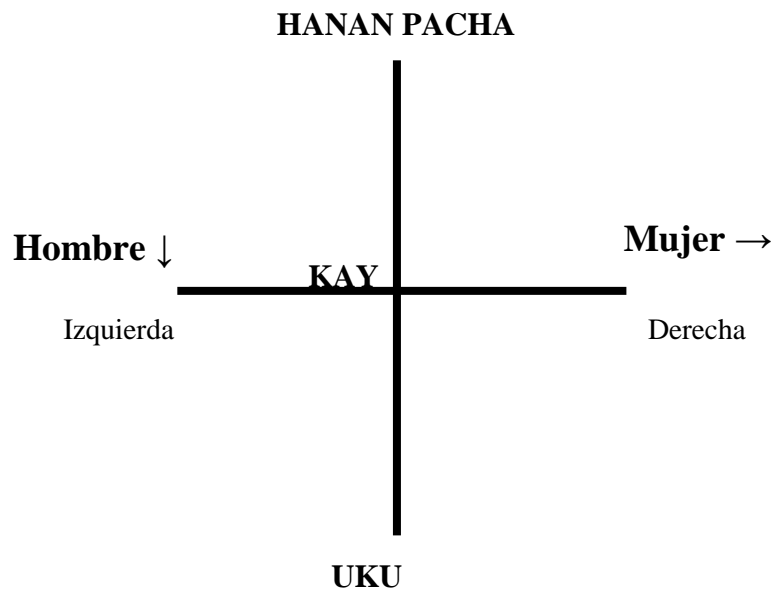
A través de estas definiciones podemos entender de mejor manera la búsqueda de equidad en el mundo saraguro. Si el indígena por ejemplo infringe o se equivoca, el Uku Pacha se encarga de volverlo a situar en armonía con su entorno. Esto nos demuestra que en el pensamiento saraguro, “lo bueno y lo malo” conviven de tal manera que se complementan el uno con el otro para que la vida cotidiana se encuentre en equilibrio.

Viviendo de acuerdo a las normas de la comunidad, se logra el equilibrio; si no se respetasen estos principios, el indígena sabe que habrá malos augurios para su casa.

Siguiendo con esta temática, pasemos a tratar la dualidad, que se manifiesta como una “fuente de energía cósmica”, es decir, son fuerzas opuestas que se presentan en toda actividad del runa saraguro en su cotidianidad. Esta dualidad permite mantener asimismo el equilibrio y se expresa en la unidad, integridad, igualdad, reciprocidad dentro de la

²⁴ Ibídem, p. 114-117

comunidad. También la podemos observar de una manera más directa en la relación hombre-mujer, especialmente cuando existen oficios o cargos dentro de la organización de una fiesta. Para cada cargo masculino hay un cargo femenino paralelo, por ejemplo, el marcantaita-marcanmama, alumbrador-alumbradora, prioste-priosta.



La manifestación de este gráfico la podemos notar de igual manera al interior de la vivienda saraguro. El indígena ve al mundo como su casa, entonces dentro de la casa como inmueble, también existe una relación con la ideología de arriba-abajo, izquierda-derecha entre el entorno familiar y la disposición de las habitaciones, objetos, etc.

Esta disposición de elementos la consideramos válida para nuestra puesta en escena en el sentido de diferenciar los lugares donde se sitúan estos niveles de energía, o en la

construcción de la escenografía, donde podríamos utilizar esta imagen para delimitar el lugar. La aplicación de este concepto se verá claramente en el desarrollo del Training y de la Puesta en Escena.

La dualidad de oposiciones que se complementan y se corresponden recíprocamente, tienen un puente de unión llamado por Josef Estermann en su texto “Filosofía Andina”, “chakana”²⁵. Uno de los principales objetivos que tienen las chakanas es comunicar a la Hanan Pacha (macrocosmos) con la Kay Pacha (microcosmos), o sea la comunicación de opuestos. Por ejemplo, la utilización del tabaco en un ritual sirve de puerta de entrada al contacto con Dios o Pachakamak.

Dentro de las ceremonias existen varios símbolos que pueden ser considerados como chakanas: el Taita, el Shamán, infusiones como la de San Pedro, y fenómenos naturales (la lluvia, el arcoíris), etc. La chakana que más nos ha llamado la atención, es el “agua”, que cae de la Hanan Pacha y fertiliza a la Pachamama.

²⁵ ESTERMANN Josef, “Filosofía Andina”, Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina, Quito Editorial Abya-Yala, 1998, p. 24

El runa Saraguro vive en un tiempo cíclico, el cual al terminar su día, cierra su ciclo de trabajo a la espera de un nuevo día que abrirá un nuevo comienzo.²⁶

1.2.2. Aspecto Social

Los Saraguros se encuentran organizados socialmente a partir de la conformación de la familia compuesta por el padre, la madre y los hijos. Generalmente las familias son numerosas y el padre es la cabeza del hogar y es quien tiene la autoridad a la hora de tomar decisiones. La conformación de este hogar parte del matrimonio civil y eclesiástico, que asimismo nace de la amistad. Posteriormente se da el enamoramiento de la pareja que se manifiesta con ciertos juegos en el que el pretendiente “molesta” a la mujer hasta ser aceptado; y al formalizar la relación, el novio entrega agrados (cuy, gallina, chicha de jora, aguardiente, queso, pan y mote) a los padres de la novia, siendo ellos los que sopesan la situación económica y deciden si el matrimonio se lleva a efecto.

La celebración del matrimonio se distingue por tener características especiales; por ejemplo, los novios van en

²⁶ JAPON GUALAN, Ángel Rodrigo, “La Pachasofía de los Saraguros” (Estudio filosófico del espacio y tiempo de los Saraguros), 2004. p. 131

caravana hacia la iglesia acompañados de músicos, la novia lleva una corona de flores en la cabeza, adornada con lentejuelas de colores, mientras que el novio usa un sombrero blanco con cinta negra, y sus dedos están llenos de anillos. Luego de la ceremonia en la iglesia, todos se van a la casa del novio donde se realiza “la velación de los novios y del crucero (cruz de madera)”. Aquí se encienden velas que se les entregan a los novios y ellos reciben consejos del padrino donde se pondera más la sumisión y la fidelidad de la mujer hacia su marido. Al terminar la velación, los novios se dirigen a la habitación. Si el padrino es de la comunidad, les acompaña hasta que se acuesten con la ropa que llevan puesta. En algunas ocasiones esta fiesta se prolonga por varios días.

Conformado el hogar, la mujer desarrolla un papel sumiso y se atiene a lo que el esposo le ordene. Generalmente se encarga de las tareas domésticas y ayuda al esposo en el trabajo de la tierra; la mujer al ser la generadora de vida, está a cargo de la crianza y cuidado de los hijos; asimismo los hijos cumplen con labores que van desde cuidar a los más pequeños hasta la cría de animales. “Ellos constituyen

elementos de cooperación y ayuda”²⁷. Cuando los hijos llegan a la adolescencia, tienen la responsabilidad de velar por la familia, ya que sus padres “todos los días y largos periodos de tiempo se encuentran en sórdidas borracheras”²⁸. Nosotras pudimos palpar personalmente esta realidad al notar que algunos hombres dormían durante el día en el parque central de Saraguro, con claros signos de embriaguez.

La relación que mantienen los Saraguros con personas fuera de la comunidad son pocas y únicamente por necesidad, ya que son tímidos y sobretodo desconfiados, porque han sido objeto de menosprecio. Mientras que con los miembros de su propia comunidad existe una mutua correspondencia de respeto e integración. Ellos se organizan a través de las Comunas que son agrupaciones familiares cuyas actividades son el trabajo comunal y la ayuda recíproca y básicamente en los trabajos agrícolas, como por ejemplo la minga.

En la actualidad el pueblo Saraguro se encuentra regido por sus respectivas autoridades como Alcalde, Gobernador, etc.

²⁷ PUNIN DE JIMÉNEZ, Dolores, “Los Saraguros, Estudio Socioeconómico y Cultural”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Editorial Gustavo A. Serrano, Loja, Enero 2007, p. 30

²⁸ Ibidem, p. 31

Por todo lo mencionado anteriormente, hemos notado que el pueblo Saraguro se destaca por sustentar aún sus creencias y tradiciones basándose en los principios de la filosofía andina. Esto lo podemos ver en cada una de sus manifestaciones, como la celebración del matrimonio, el funeral y el parto en el cual la mujer se transforma en la protagonista de este momento tan importante y lleno de simbología.

Nosotras como mujeres valoramos enormemente la labor diaria que realiza la mujer saraguro dentro de su comunidad y nos damos cuenta del gran aporte que tiene frente a las necesidades de la familia y de su entorno, al desarrollar varias actividades que demandan mucha fuerza, teniendo que realizarlas bajo una compleja sumisión proveniente de su naturaleza y que ella respeta.

Este enorme valor que resaltamos es visible al momento de parir, suceso que convierte a la mujer en creadora de vida; esta circunstancia que se vive a diario en nuestro entorno, en los hospitales de nuestra ciudad, es vivida de una manera completamente diferente en el ámbito indígena, especialmente en la Cultura Saraguro, por lo que lo narraremos desde nuestro punto de vista.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

1.2.3. Tradición y Costumbres en el Parto de la Mujer Indígena de Saraguro

Entre los momentos más importantes de la vida de la mujer de Saraguro se encuentra el parto o “*watrananay*”²⁹ (dolor de parto). Para los Saraguros nada es posible sin “dualidad”.³⁰ La chakana de la dualidad o su fuerza energética es su base, antes y después de ella se encuentra en el vacío. Por ejemplo, en el momento de parir para una mujer indígena, esta chacana está presente desde el momento del embarazo, y se expresa así: hombre fecunda – mujer gesta; y en el parto: hombre sostiene – mujer se abre; y la vida después del parto: hombre protege – mujer nutre.³¹

Para poder entender bien este suceso del parto, conozcámoslo a profundidad:

Sumergiéndonos en este proceso, tuvimos la oportunidad de conocer a personas vinculadas directamente con este hecho. En la comunidad de Ilincho Totoras, a unos tres kilómetros del centro de Saraguro, conversamos con el Señor Polibio Japón Cango, conocido partero de la comunidad y nos cuenta

²⁹ “Dolor de parto”, Definición del Diccionario Español Quechua, Katari.org · Diccionarios: Quechua Aymara

³⁰ JAPON GUALAN, Ángel Rodrigo, “La Pachasofía de los Saraguros” (Estudio filosófico del espacio y tiempo de los Saraguros), 2004. p.113

³¹ ibídem

con detalle que el cuidado de la madre antes de llegar al día del parto, se lo realiza cada mes y a partir del cuarto mes, se controla que el bebé esté en una buena posición, ya que el niño dentro del vientre se mueve y gira en círculos, por lo que hay que “irle colocando” para que la madre y el bebé no sufran, y de este modo se dé un parto normal. Él asegura que la mujer no tiene dificultad cuando se hace un seguimiento. Sin embargo nos señala que si el niño con estos masajes, no toma la posición adecuada, es recomendable dirigirla a un hospital o clínica donde la madre será atendida por un médico.

Podemos notar con esta aclaración del Sr. Japón, que ellos no están exentos de la medicina occidental y lo toman como una alternativa cuando el caso es necesario.



Entrada a la Comunidad Ilincho Totoras

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Antes del parto, habla de un saneamiento en el lugar donde se va a llevar a cabo el alumbramiento; dice que “hay que sahumar la casa”, para que haya buena energía, y para que todo esté tranquilo y se convierta en un espacio de armonía. Este saneamiento se lo realiza mediante el uso de plantas como el eucalipto, que al quemarse, emana un humo que ayuda a que el lugar se purifique.



Eucalipto para sahumar la casa

Nos cuenta también los motivos por los que a la mujer se le puede adelantar el parto, el cual se puede dar por el frío, porque “no se abriga bien”, por inflamaciones e infecciones, por la tensión, estrés, sufrimiento o por problemas con la

pareja; para cada una de estas dolencias hay medicamentos especiales y naturales.

Habla asimismo de los dolores de la mujer, algunos son rápidos y otros lentos. Comienzan cada dos horas y luego “cuando ya está para dar a luz” es cada medio minuto. El Sr. Japón nos indica que para acelerar este proceso se le da un medicamento natural que consiste en caspa de marco, la cual se hace hervir con panela, agregando una pequeña cantidad de trago y aceite de almendra. También se puede utilizar unas gotas de “tinta azul” en la preparación, esto asegura que el bebé salga rápido y no se sienta dolor.

Sobre las posiciones para dar a luz nos dice que la mejor es arrodillada con las piernas abiertas, ya que de esa manera la vagina se abre y dilata mejor. Para ayudar a la mujer, menciona que se puede colocar una soga amarrada a vigas, de la que cuelgan unos aros bien arropados de donde se agarra la mujer con fuerza; en otros casos, el esposo la sostiene de la espalda y ella arrodillada puja para que salga el niño. Por lo general las personas que pueden estar presentes son el esposo, la madre y el que atiende el parto.

Para cortar el cordón umbilical se utiliza unas tijeras bien desinfectadas con alcohol. En la niña, se le corta haciendo la

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

medición de cuatro dedos (meñique, índice, medio y anular) y en el niño midiendo una gema (la abertura del pulgar con el índice). La diferencia dice, “es para que el pene del niño sea más grande”.

Al nacer el bebé, lo primero que se hace es dar gracias a Dios y a la tierra. Esto con el objeto de que en un futuro él tenga un sentimiento de cariño y respeto con su nuevo mundo. El niño sale de un lugar oscuro, a un lugar lleno de luz, donde existe el bien y el mal, en el cual deberá adecuarse a vivir en armonía con estos opuestos. Rápidamente se lo envuelve en una manta de color rojo para evitar las malas energías o de color blanco que significa pureza.

El proceso de sacar la placenta es casi igual que en un hospital; luego de salir la criatura, la placenta es retirada después de unos minutos con un nuevo pujo; se debe sacar todo el coágulo de sangre para evitar dolores de la madre después del parto. Nos cuenta además que él suele dar masajes a la mujer en el vientre para que “la matriz vuelva a su lugar”.

Posteriormente se amarra la cintura de la mujer con una faja

a lo que se conoce como encaderar. Luego viene ya el cuidado a la madre por cuarenta y cinco días.

La placenta es enterrada en el jardín de la propia casa; esta es una costumbre que se la hace con el fin de “devolver a la tierra lo que nos ha dado”. Si no se lo hace, los saraguros creen que el niño puede salir traumatado o se sienten mal.

Otro detalle que nos pareció interesante, es el uso del agua para bañar al niño. Nos dice que el agua debe ser de una laguna, porque a más de ser pura, da buena energía y suerte. Y lo primero que se debe hacer después de limpiar al niño es entregarle a su madre, porque ese debe ser su primer contacto o su primer roce, con el cual se produce un sentimiento especial entre los dos.

Lo más importante para el Sr. Japón dice, es la fuerza que se siente cuando el niño nace y por lo que él agradece mucho a Dios, ya que un niño es una alegría y además cita una frase popular: “Casa sin jardines, Casa botada”.

Además nos entrevistamos con la Señora Delfina Gualán, moradora de la misma comunidad y esposa del Sr. Japón, ella le asiste en los partos. En su experiencia como colaboradora, mujer y madre también, nos relata más detalles

que nos han servido para entender mejor el proceso del alumbramiento en la mujer indígena de Saraguro.

Ella nos indica que cuando se presentan los dolores en la mujer, la intensidad depende de la edad, si es joven, si es primeriza, o si ya ha dado a luz antes. Según ella, cada niño es diferente. Hay ocasiones en las que la atención del parto cambia según la experiencia y el desarrollo de la mujer. Aquellas que han sido muy trabajadoras están más adaptadas, entonces la atención es diferente.

Señala además las razones por las que puede adelantarse un parto, que pueden ser por los nervios de la madre o porque el ambiente esté frío. En el primer caso, nos cuenta que se prepara un extracto que debe tomarse y que sirve para calmar los nervios; consiste en el zumo de toronjil o de pimpinela. Dice que “a veces las mujeres no saben cuándo les tocará, si es que ya está la hora”, entonces con esta preparación el dolor continúa si ha llegado el momento, o de lo contrario el dolor pasa. Por otro lado, el frío no favorece para que se dé un buen parto, entonces explica que en ese caso se elabora “una buena escoba de marco” (planta medicinal) “y con eso caliente en el fuego, le asiento en el

vientre o atrás en las nalgas, le abrigo a ella, porque siempre las mujeres cuando empiezan con el dolor es fríasísimo” (sic).



Huerta de la Sra. Delfina Gualán

Le preguntamos a la Sra. Gualán qué diferencia encuentra entre dar a luz en casa o en una clínica y nos responde que lo único que nota son las comodidades que tienen los hospitales, pero aclara que a su vez no existe una buena atención en el momento que viene el dolor, le dejan sola a la mujer, únicamente utilizando una bata. En cambio en la casa, se le arropa bien. “La diferencia en la clínica es dar a luz en esas camas, en cambio en las casas se da a luz arrodilladas”.

Añade también que las condiciones para que se dé un buen parto están a la hora de pujar, dice que “el mismo bebé tiene

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

la fuerza para salir, el pujo comienza solo, así la mujer ahorra energía y colabora, cierra la boca y no está conversando, mientras más aire tiene más se agita y hay que esperar hasta el momento”.

Dentro del cuidado de la mujer luego del parto se encuentra “el baño del cinco”, nombre que se le da a la costumbre de bañar a la mujer parturienta en el quinto día. Aquí se utiliza en el agua, una serie de plantas como la ruda, mortiño, santa maría y romero, las mismas que se incorporan al agua caliente, y se agrega además unas ramitas de flor de geranio, escancel y eucalipto, “para que no sea muy cálida la preparación”, según nos manifiesta la Sra. Gualán.

Previo al baño, se le da a oler a la mujer una preparación a base de chichira y una pequeña medida de alcanfor, se refriega en la mano para que tome calor tratando de no demorarse ya que según ella “si se hace calentar mucho en la mano, le va a quemar la mano para toda la vida”. Igualmente se le frota en las manos y en los pies. De esta manera la mujer podrá salir de su casa sin el temor de “coger viento”. . El baño se lo realiza adentro. Como vemos, el frío es un factor importantísimo en el cuidado de la mujer en el proceso

del parto y post-parto. Luego del baño, se le da de tomar chocolate caliente.

La Sra. Gualán acotó que el agua del primer baño del niño no se debe desechar de manera brusca, sino que hay que regarla en el jardín con mucho cuidado, ya que se cree que el bebé podría resultar “espantado”, es decir, podría por ejemplo llorar toda la noche.

Como un dato adicional, mencionó que al lavar la ropa del infante, ésta debe ser recogida antes del anochecer, para que “no coja el sereno”, esto se realiza asimismo para que la ropa no tenga malas energías.

Por otro lado, conocimos al Lcdo. Ángel Japón Gualán, docente del Universidad Andina “Simón Bolívar” y estudioso de la cultura Saraguro, quien contribuyó con nuevos aportes a nuestra investigación. Por ejemplo, dice que la partera o comadrona, puede ser la madre o la abuela de la mujer y que juntas se reúnen anteriormente para preparar todo para el alumbramiento.

El padre, el abuelo, la suegra y la madre de la mujer tienen su papel importante en todo el proceso, cada uno prepara los diferentes utensilios que son necesarios, como agua en una

batea, las tijeras, mantas para recibir al niño y las diferentes aguas medicinales que son precisas para el momento.

Nos cuenta que en el instante ya del parto, la mujer se coloca en posición vertical para no lastimarse la columna, el esposo se coloca atrás de ella para sujetarla. Esta posición ayuda a la mujer, debido a que la gravedad hace que el niño salga más rápido, pero también esta posición se la realiza con el fin de “recibir de la tierra la fuerza y devolver a la Pachamama el regalo del nuevo ser, para que lo cuide y lo proteja”.

Cuando nace el bebé, lo primero que se hace es llevarlo al regazo de su madre, con cara hacia el corazón. Este primer encuentro crea un vínculo inmediato con la madre, el cual será eterno.

El embarazo es visto como una enfermedad por lo que la mujer debe ser cuidada en cada momento antes y después. La mujer no debe recibir el frío antes del alumbramiento. Como se puede ver, el Lcdo. Ángel Japón coincide en que el factor frío es uno de las principales precauciones que se deben tener con una mujer embarazada.

Nos cuenta que aparte del quinto día en el que se le baña a la madre por primera vez, se espera hasta el día veintiuno para el siguiente baño y el día cuarenta para el último. En todo

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

este tiempo la mujer se alimenta de calorías y minerales como frutas, borrego y gallina. En total, la madre se habrá alimentado aproximadamente con cinco a siete gallinas y dos borregos.

Luego de haber tenido el contacto con estas personas relacionadas al pueblo de Saraguro y específicamente con el parto de la mujer indígena, pudimos recopilar diferente información y material referente al tema, los mismos que señalaremos a continuación.

Se conoce que la comadrona o partera, debe ser una mujer cercana al hogar, ya que esto genera un sentimiento de confianza y además la partera es una persona que está dispuesta a asistir a la parturienta en todo momento y además respeta sus pudores y costumbres. Entre los cuidados que ella brinda a la futura madre, podemos mencionar las revisiones previas al momento de parir. Acostada la mujer con el vientre descubierto, las piernas y los brazos extendidos alrededor del cuerpo, la partera va tocando poco a poco y con un solo dedo va buscando si algo está mal en la evolución del embarazo; si el niño está mal ubicado se lo tendrá que acomodar de la siguiente manera:

Se le acuesta a la mujer con las piernas estiradas, la partera se frota en las manos una pomada que luego aplica con los dedos juntos, formando un cuenco, de esta manera va acomodando al bebé, dando pequeños golpes “como sacudiendo” el cuerpo de la madre.

También se mueve a la mujer de un lado al otro, como meciéndola.³² Todo esto sirve además para que la mujer no sufra en el momento del parto. Entre otras indicaciones que se le da a la mujer, está la de cuidarse del frío, ya que se cree que esto hace que las caderas se endurecen y no logren una correcta dilatación en el momento de dar a luz.³³



Partera haciendo tacto

³² ACERO CORAL, Gloria y PIANALTO DE DALLE RIVE, María A., “Medicina Indígena, Ediciones Abya-yala, Cacha-Chimborazo, 1989. p. 81-82

³³ PROVENCIO GARRIGÓS, Lucía, “Ecuatorianas en España y Región de Murcia 79 Anales de Historia Contemporánea, Sendas de Identidad: Diálogos de tres generaciones de mujeres quichua Saraguro”, Universidad de Murcia, 2006, p. 86

En el momento del parto, se hace una valoración visual y luego se realizan masajes con aceite de comer sobre el vientre de la mujer para que el niño se coloque adecuadamente en el centro del vientre. Ya cerca del alumbramiento, la mujer se pone de rodillas con las piernas separadas sobre una cobija para protegerlas, sostenida de un palo o sogá.

Alrededor de la parte baja del vientre, se instala una faja, que se irá ajustando conforme vaya dilatándose la madre. Luego se realiza un tacto vaginal para sentir la cabeza del niño. A partir de aquí, se pide que la mujer puje, animándola en todo el proceso. No olvidemos que el esposo estará sosteniéndola de la cintura desde atrás.³⁴

Cuando la cabeza del niño está encajada para salir, ésta produce un estímulo uterino que ayuda a que se dilate la vagina, haciendo que el cuerpo del bebé sea empujado hacia abajo.³⁵ Esto nos demuestra cómo la gravedad contribuye a facilitar este momento. Cabe señalar que la partera tomará al

³⁴ TSAKIMP ASHANKA, Ricardo, "Investigación del parto domiciliario para determinar ventajas y desventajas en la comunidad Shuar de Yukutais", Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Programa de Licenciatura en Desarrollo Amazónico "LEDA", 2008, p. 42

³⁵ "El Parto Vertical en Primer Plano", Artículo publicado en la Revista "Familia" del Diario El Comercio, N° 271, del 28 de febrero del 2010, p. 6-7

niño una vez que su cuerpo completo esté fuera, de ninguna manera halará al bebé.



Esposo sosteniendo a la parturienta

Luego de nacido el niño, se corta el cordón umbilical cuando éste ha dejado de latir, con tijeras desinfectadas, haciendo el corte con las medidas correspondientes al sexo del niño. El ombligo del bebé es amarrado con un hilo esterilizado con trago.

Enseguida la partera se encarga de revisar los orificios nasales soplando la nariz para cerciorarse que no haya ingerido ningún líquido fetal. Asimismo examina los ojos, la boca, la lengua, los órganos genitales, asegurándose de que

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

no tenga ningún defecto. Además moldea de manera cuidadosa la cabeza del bebé para que ésta vuelva a su forma normal.

Inmediatamente viene el proceso de remover la placenta; cuando ésta ha salido, se le envuelve a la mujer entre la cintura y la boca del estómago con un “juajua”³⁶ (faja) de algodón. Esto se hace con el objeto de “amarrar el shungu”. Se cree que el shungu (corazón) de la mujer baja a buscar al bebé en el vientre de la madre y cuando no lo encuentra quiera salir; si no se le amarra, la madre puede morir.

El niño es envuelto con una venda grande, que se le ajusta alrededor de su pequeño cuerpo, a fin de que su esqueleto se desarrolle bien y fuerte. Entonces ahora sí la partera puede entregar el niño a su madre.³⁷

La placenta es enterrada de forma ceremonial, cavando un hoyo; algunos la cubren con ceniza para calentarla y otros la tapan con tierra. Se cree que así la madre no sufrirá de dolores posteriores, llamados “tuertos”, que pueden ser similares o peores al dolor del parto.

³⁶ ALMEIDA DURÁN, Napoleón, “Informe de la Investigación de la Cultura Popular en el Ecuador”, Cidap, febrero 1999, p. 108

³⁷ PROVENCIO GARRIGÓS, Lucía, “Ecuadorianas en España y Región de Murcia 79 Anales de Historia Contemporánea, Sendas de Identidad: Diálogos de tres generaciones de mujeres quichua Saraguro”, Universidad de Murcia, 2006, p. 89

Después de completado el parto, la mujer tiene que cuidarse de manera especial durante cuarenta a cuarenta y cinco días, con el fin de proteger al cuerpo que ha quedado “tiernito”³⁸. Es decir, debe alimentarse correctamente, no tocar agua helada, apartarse de lugares fríos; de esta manera y completando el período de cuidado, el cuerpo de la mujer volverá a su estado habitual.

Nosotras creemos que a medida del paso del tiempo, parir para una mujer, ha sido visto como una situación de temor, de espera, de impaciencia, de alegría y de preocupación. Es evidente que en las clínicas y hospitales la participación de la familia se ve disminuida en este suceso, dejando a la mujer sola en un momento donde necesita el apoyo de sus seres queridos. No queremos decir que estamos en contra del parto en los hospitales, porque gracias a la medicina moderna se ha podido solucionar complicaciones, sino que debemos entender que el parto es un hecho natural y humano que siempre ha estado presente en la historia del hombre y que debe comprenderse como un suceso de generación de vida que necesita de un entorno especial en el que se recibirá al nuevo ser.

³⁸ *Ibíd*em, 90

Cabe señalar también que en algunos lugares del mundo, esta tendencia del parto vertical y la participación del cónyuge, ya es utilizado. El ginecólogo Francisco López, en su libro “Puerta a la Vida”³⁹, menciona que entre los beneficios de esta posición se encuentra la ventaja de que la mujer se siente más cómoda y segura de sí misma, lo que ayuda a que el momento no se dé como un dolor traumático sino como un dolor de vida.

Para concluir con la descripción del parto en la mujer indígena de Saraguro, podemos decir que hemos llegado a entender mejor este proceso y nos hemos alimentado de mucha información que nos permite escoger varios objetos e imágenes, los cuales serán utilizados para la composición de cuadros en nuestro montaje. Además nos sentimos intelectual y emocionalmente enriquecidas con la sabiduría de la filosofía andina, sin dejar de lado nuestra ideología y el conocimiento del mundo occidental.

³⁹ “El Parto Vertical”, artículo publicado en la Revista Familia del Diario El Comercio, edición del 28 de febrero del 2010, p. 6

Capítulo 2

DANZA Y TEATRO

2.1 Danza Contemporánea

Para entender a la danza contemporánea, es necesario comprender cómo ha ido evolucionando a lo largo de la historia. Desde el inicio de los tiempos, la danza estuvo presente en la vida del ser humano; se dice incluso que el hombre aprendió a bailar antes que a hablar, como lo demuestran pinturas o dibujos rupestres encontrados que datan de hace más de 10.000 años, donde se observan figuras danzantes en actitud de caza, por ejemplo.

En este camino, el mundo ha sido testigo de extraordinarias manifestaciones danzarias interpretadas como rituales ofrecidos en honor a sus dioses, como es el caso de las lejanas civilizaciones griega, egipcia y romana, allá por el Siglo V antes de Cristo.

El establecimiento del Imperio Romano contribuyó a que el cuerpo, la sexualidad y la danza se encuentren y resulten en controversias. El tema de la sexualidad en la danza ha sido un punto muy recurrente a lo largo del tiempo, que ha causado conflictos de índole moral, social y religioso. A pesar

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

de estas restricciones, la danza ha encontrado el camino para seguir presente en la naturaleza humana.

En la Edad Media, la danza se produjo bajo el manto de ritos religiosos y con nuevos nombres.

Con la llegada del Renacimiento, la danza se convirtió en objeto de estudio y pudo encontrar un espacio apoyado por las cortes, la música y el arte en general gozando de una época de gran proliferación. Así nacieron las nuevas formas de ballet, con una reglamentación rigurosa que se adaptaba a los cambios políticos y sociales de este período.

Más tarde, por el Siglo XIX se manifestó un culto a la bailarina y a su cuerpo, y en esta época se desarrollaron obras que relatan historias fantásticas en una lucha constante entre el mundo celestial y terrenal.

Ya en el Siglo XX surgieron una serie de acontecimientos tanto políticos como sociales, que contribuyeron a que se presenten serios cuestionamientos a este arte, que se reflejó en la manera en que se ha concebido a la danza.

Así apareció la Danza Moderna que partió de la ruptura de los movimientos estilizados que dominaban la época del ballet clásico, como consecuencia de los sucesos que se

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

presentaron en la historia y que provocaron que el bailarín realice una nueva búsqueda en los principios fundamentales de la danza, como el de comunicar.⁴⁰

Es importante mencionar que el ballet clásico le ha brindado al bailarín un cuerpo estilizado, el cual puede ser utilizado en su grandeza para los diferentes movimientos, sin embargo, consideramos que el bailarín debe tener la plena conciencia corporal para poder romper esta rigidez y transformarlo en nuevos movimientos.

A comienzos del Siglo XX, en Europa se vivieron sucesos que transformaron el pensamiento del ser humano en todos los campos. En cuanto a la danza, sus exponentes cuestionaron la forma en cómo estaban llevando al escenario su expresión artística. Se dieron cuenta que la sociedad, a más de ver historias maravillosas llenas de personajes fantásticos, necesitaban conocer lo que sucedía en su entorno real, por lo que el artista expuso su reacción ante tales acontecimientos con nuevas formas de expresión danzaria.

A partir de aquí surge la danza contemporánea, cuyos principios se basan en mostrar lo bueno y lo malo de la vida;

⁴⁰ Artículo publicado en el link <http://www.members.tripod.com/moldes1/tecnica/historia.html>

la contextura corporal ya no tiene un parámetro definido, pero de igual forma debe ser un cuerpo preparado; los movimientos que se ejecutan son algunas veces, transformaciones de pasos del ballet clásico, o pueden ser exploraciones apoyadas en ideas o emociones en el cual el cuerpo rota, se dobla, se estira, salta y gira; la utilización del espacio se amplía y se descubren matices dramáticos poco usuales hasta el momento; se busca libertad en el uso del vestuario, porque se dieron cuenta que para reflejar sus ideas, dicho vestuario no era el preciso, abandonando así el tutú, la zapatilla de punta y mallas que tal vez tenían como objetivo mostrar un cuerpo estilizado del bailarín; asimismo existe una libertad en relación a la música que se convierte en colaboradora en vez de dictadora de la danza.⁴¹

Entre los principales exponentes de la danza moderna encontramos a los estadounidenses Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey y Merce Cunningham; y en la danza contemporánea a la alemana Sasha Waltz, entre otros. De estos exponentes podemos señalar varios de sus primordiales aportes dentro de la danza y que contribuyen a nuestra puesta en escena:

⁴¹ Notas tomadas de la asignatura de Historia de la Danza 1, impartidas en el Programa de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, 2005

Isadora Duncan prefirió bailar descalza y con una túnica como atuendo. Localiza el origen de sus movimientos en el chakra del plexo solar, y altera la resistencia y abandono a la ley de gravedad; Martha Graham basa su técnica en la relajación-contracción del cuerpo, incorporó el uso del suelo, rechazó las caderas quietas y equilibradas, agregando efectos escénicos de gran belleza, utilizó parlamentos unidos a la danza y así comienza la danza-teatro; Doris Humphrey basó su técnica en la caída y recuperación, de la dinámica natural de la pisada humana y de la influencia de la fuerza de gravedad, utilizó la palabra como fuente de coreografía. Merce Cunningham investigó el movimiento de la columna vertebral, ejecuta ejercicios de demi-plies apuntando el pie en distintas direcciones. Sasha Waltz por su parte, explora los límites del cuerpo y las posibilidades que se pueden desarrollar dentro de espacios determinados como museos.⁴²

Todos estos aportes han ido influyendo en nuevos exponentes de la danza contemporánea, lo que ha provocado que hasta el día de hoy, estas técnicas sean utilizadas en diferentes compañías y escuelas de baile alrededor del mundo.

⁴² Artículo publicado la página www.danzaballet.com, "Historia de la Danza Contemporánea", <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=42>

Podemos resumir a la danza contemporánea en libertad y comunicación, es decir, los paradigmas impuestos por el ballet clásico se rompen otorgando al bailarín el beneficio y a la vez la dura labor de crear movimientos en base a las exploraciones propias de sus vivencias, percepciones, sentimientos y realidades. Incluso nos atrevemos a decir que por medio de estos criterios, el creador está en libertad de proponer al espectador un mensaje o no y sin embargo, está comunicando algo.

Variando estas acciones físicas y utilizando una dinámica distinta, los seres humanos pueden crear un número ilimitado de movimientos corporales. El cuerpo puede realizar variantes en los pasos y de acuerdo a cada cultura se pueden acentuar algunos caracteres dentro de sus estilos dancísticos.⁴³

Es fundamental señalar que esta libertad que posee el bailarín al momento de crear, lo convierte en la fuente energética y emocional de sus movimientos. El escenario se transforma en un lugar que puede generar un estado en el espectador, por lo que éste ya no tiene el objetivo de ser bello

⁴³ Artículo publicado por Vivian Luz, el 10 de Junio del 2006 por Danza Ballet, "La danza y el ballet en España", hecho en Barcelona <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=300>

sino de mostrar diversas realidades, trascendiendo en el público que la vive, se conmueve y la disfruta.

En nuestro texto queremos denotar la presencia de diferentes figuras ecuatorianas que han intervenido en la danza contemporánea, quienes han sido de gran importancia en el desarrollo de la danza en nuestro país.

Es imposible no mencionar a Wilson Pico, quiteño, reconocido actor y bailarín que ha aportado a la danza ecuatoriana a través de sus estudios en la técnica de Graham, es considerado el pionero en la danza-teatro en el Ecuador. En sus puestas, no utiliza grandes coordinaciones ni posiciones danzarias, incluye a personajes de la cultura popular ecuatoriana como el Mitayo, el Caparichi, el Peón de la Hacienda, etc. Para sus movimientos utiliza fundamentalmente gestos descubiertos y renovadores y las manos y los pies están crispados y tensos, y el torso en contracción de dolor. Además estas expresiones se tejen entre niveles bajos y medios y el espacio es usado asimétricamente.⁴⁴

Mencionemos a Susana Reyes, también quiteña y reconocida exponente de la danza en el Ecuador, trabaja la danza Butoh

⁴⁴Ibidem, p. 346-350

de los Andes, que se relaciona con la expresión en el campo de la memoria y la indagación de los principios cósmicos de la cultura andina, junto con la danza Butoh. Desde 1985 viene desarrollando diferentes propuestas junto a su esposo, el músico y compositor Moti Deren.⁴⁵

Lo maravilloso de la danza contemporánea, es que ya no necesita contar una gran historia, sino puede partir de una sola acción, de una sola imagen, de una sola palabra, o de una sola emoción creando de esta manera otras expresiones danzarias.



Danza Contemporánea

A lo largo de nuestro trabajo como estudiantes, la fusión de la danza y el teatro ha sido uno de nuestros objetivos, por lo que

⁴⁵ Artículo publicado en la Revista “Memorias del 1er. Festival Nacional y Encuentro Mujeres en la Danza”, Quito, 2003, p. 33

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

hemos adquirido conocimientos en estas dos áreas. Durante este trayecto, uno de los personajes que más nos ha llamado la atención es Pina Bausch, quien ha sido una de las más grandes exponentes de la danza-teatro en el mundo, trabajando diferentes aspectos como la vulnerabilidad, la gestualidad del comportamiento cotidiano que lleva al escenario sin apartarse de la danza pero tampoco acercándose de una manera total al teatro.

Con el training, buscaremos una dramaturgia danzaria, que como dice Pina Bausch: “Presupone una serie de acontecimientos escénicos, con algún tipo de organización que transcurrirá desde un principio hasta un final en que se desarrolla una idea temática en imágenes precisas...”.⁴⁶

En trabajos anteriores, nos hemos manejado mediante la composición de coreografías, que de cierta manera limitan la creación, porque están basadas en movimientos predeterminados por una técnica.

Con el training, nosotros queremos mostrar y comunicar el sentir del actor-bailarín, descubriendo y explorando movimientos para poder crear una danza personal, que nos permita conectarnos con nuestra fuerza interna y el entorno, a

⁴⁶ “Danza y Dramaturgia”, Artículo publicado por Ramiro Guerra, en la Revista Conjunto, Revista de Teatro latinoamericano, Casa de las Américas, N° 129, julio-septiembre 2003, p. 43

través de una conciencia corporal, de la concentración, de impulsos, de improvisaciones grupales o individuales y a la vez disfrutando lo que hacemos.

2.1.1 Pina Bausch

Su verdadero nombre es Philippine Bausch, nació en Solingen, Alemania el 27 de junio de 1940. Aprendió a ver a la gente en su cotidianidad en medio de una época de guerra. Estos enfoques la marcaron en el futuro al momento de crear sus obras. Estudió en la escuela Folkwang de Essen dirigida por Kurt Joos en su país, donde ella aprendió a crear con un espíritu libre, pero también conoció el ballet en toda su extensión⁴⁷.



Pina Bausch

⁴⁷ Artículo publicado en <http://www.ciudademujeres.com/mujers/Danza/Bausch.htm>

Bausch desarrolla sus principios basándose en la primera descripción de danza teatro que da Rudolf von Laban, en la que describe la emancipación de las rutinas que normalmente se dan en el aula de ballet clásico y le entrega a la danza una total libertad de elegir su medio de expresión en el cuerpo. A lo largo de su vida, ha ido creando diferentes generaciones de conceptos de danza teatro. Su investigación se ha basado en diversos temas como la muerte, el miedo, etc.

Entre los aportes que Pina Bausch nos ha dejado están el tratamiento de temas existenciales como la vida y la muerte, donde predominan las imágenes soñadas que cuentan pequeñas historias en una sola puesta en escena; otra fuente de creación se basa en la relación compleja hombre-mujer, donde escenifica las debilidades de ambos géneros, exponiéndoles en su constante lucha de poder; sus obras también se sustentan en textos de la literatura como Macbeth de Shakespeare, o piezas musicales con ritmos como la salsa; pero principalmente sus bases de creación han estado apoyadas en la estrecha relación que ha tenido Bausch, en retratar lo que conduce al ser humano a elegir su forma de vida⁴⁸.

⁴⁸ Artículo publicado en <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=284>

La gestualidad del comportamiento cotidiano que propone Bausch, implica que el bailarín se sumerja en sus propios miedos, deseos, complejos, es decir, volverse un ser vulnerable. Al encontrarse en este estado, se dice que el bailarín genera diferentes gestos físicos propios, los cuales terminan creando composiciones de variados resultados con originalidad, ternura, ironía y un humanismo vivo.

2.1.2 Técnica

Crea el método en el cual dirige preguntas a sus bailarines, cuyas respuestas son expresadas con palabras, movimientos corporales y gestos que pueden desencadenar en varias interpretaciones. Para ella, cada persona es un mundo, por lo tanto, cada uno responderá de manera única. Pina Bausch explica así su metodología: “les pido que interpreten un deseo, un estado de ánimo, un miedo. O que imaginen y reaccionen frente a una situación inventada. Elaboro un cuestionario, tomo notas y les enseño un paso nuevo. Así se va armando mi material de construcción...”⁴⁹.

Estas indagaciones no deben ser meras improvisaciones, sino que el cuerpo debe estar sumergido a una interrogante

⁴⁹ Entrevista a Pina Bausch por María Cristina Jurado, Revista YA, Chile 2009, para la Asociación de Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid, http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Pina_Bausch.htm

exacta, envolviéndose en una atmósfera de honestidad, y en el momento que el cuerpo se descubre lleno de esperanza y nostalgia, de placeres y miedos, es entonces cuando se puede empezar a fijar movimientos.

Este método que ha trabajado Pina Bausch, le ha otorgado a cada bailarín el carácter de “ser individual”, a su vez que se conjuga con el otro, es por eso que ella prefiere trabajar con varios intérpretes, lo que hace que su obra esté llena de diferentes perspectivas.

El espacio que utiliza en sus puestas no se sujeta firmemente al teatro, sino a lugares exteriores que se adaptan de acuerdo al tema tratado, además de afectar visiblemente en el movimiento del bailarín. Condiciones como la lluvia y elementos como una silla forman parte de la composición y no son meros objetos de adorno. Incluso una pared puede ser incorporada al movimiento.

En cuanto al vestuario, Bausch ha apostado por utilizar tanto trajes elegantes como piezas absurdos, y muchos de ellos son parte de la vestimenta diaria, pero en el escenario se transforman en objetos de un mundo de sueños.

Utilizar el desarrollo que esta exponente ha conseguido en el trabajo de la danza teatro nos lleva a indagar de diferentes maneras en nuestra investigación escénica. El ser individual que se vuelve colectivo, es uno de los centros de nuestro trabajo. Cada una de nosotras tiene una visión distinta del “Watrananay”, o Dolor de Parto, por lo que en el momento de crear, las emociones afloran en interpretaciones, las cuales son escogidas con el criterio de que cada una sea la óptima para que termine siendo parte de nuestra puesta en escena.

2.1.3. Doris Humphrey



Doris Humphrey

Su nombre completo fue América Doris Humphrey, nacida el 17 de octubre de 1895 en Oakpark, Illinois.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

2.1.4 Técnica

Doris Humphrey dijo en su libro “The Art of Making Dances”:
“desde que relacioné mi danza con los valores humanos, mi técnica se basó en los movimientos naturales del cuerpo”.

Al llegar a un momento, la exploración de Humphrey necesitó un motor real y orgánico para la elaboración de sus movimientos, encontrando en la caída y recuperación el soporte para lograr una dinámica corporal diferente. En estas dos consignas ella hace una comparación con el proceso de muerte-vida-resurrección.

Es importante señalar que la exploración que ella propone, comienza desde acciones básicas como caminar, saltar, correr, caer, etc. donde observa que existe un “tomar el peso y dejarlo caer” lo que podemos entender como una acción que provoca una reacción o fuerzas que se oponen. A esta condición se le adjunta una respiración en la que se mide claramente el fenómeno de la caída y recuperación. Además, presta atención al ritmo emocional, el cual se inicia, llega a un clímax, se agota y cambia.

Podemos resumir que la técnica de Doris Humphrey “caída y recuperación”⁵⁰ está basada en tres ritmos: corporal, respiratorio y emocional. Siendo esta la reacción de un cuerpo en pérdida del equilibrio, en donde la gravedad actúa como combustible generador de energía para que el cuerpo se traslade en el espacio, pareciendo que éste trasciende las leyes de la misma.

Establece igualmente la exploración del cuerpo en diferentes niveles, el alto y el bajo. En el punto central de estos se encuentra el “arco entre dos muertes”, es decir, “cuando voy hacia arriba busco el peligro, cuando recupero el equilibrio voy hacia el control de uno mismo”. Entonces podemos decir que su indagación radica en la búsqueda y necesidad de peligro en cada uno de sus movimientos.

Humphrey cree en un régimen de entrenamiento en el cual el bailarín realiza movimientos con objetivos claros, como la búsqueda de sus habilidades; estos movimientos no llegan a ser cerrados ni repetitivos, sin embargo ella recomienda que no se debe realizar una creación coreográfica a partir de ellos

⁵⁰ HUMPHREY Doris, “The Art of Making Dances”, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, Publishres, 1987, p. 26

Junto a la técnica del movimiento, viene de la mano una técnica de la composición, de la cual podemos señalar lo siguiente:

- Considera de vital importancia que el bailarín conozca los principios del movimiento, pero que tenga la capacidad de transformarlos a su propia forma de ser.
- Es elemental también que el coreógrafo posea un carácter extrovertido, sea observador, curioso de las sensaciones de cada ser humano, sensible a la música a la vez que debe tener un total conocimiento de su herramienta de trabajo, el cuerpo del bailarín.
- Debe siempre preguntarse, qué es lo que cree y qué es lo que quiere decir.
- Debe estar encantado con las formas que tenga una ciudad, una persona, un animal, etc.
- Debe saber leer y escribir musicalmente.
- Ser un buen comunicador.

Existen cuatro elementos del movimiento que son fundamentales, los cuales son: el diseño en el espacio, la energía que fluye llamada dinámica, el ritmo y la motivación.

Dentro del diseño corporal, Humphrey indica que el cuerpo toma diferentes formas, y el bailarín las irá guardando en su

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

memoria corporal. Estos movimientos caen en dos categorías importantes: la simetría y la asimetría. La simetría apunta hacia la estabilidad en busca de un balance emocional que deriva en seguridad. La vida cotidiana del ser humano está basada en esta ideología del equilibrio, pero en el arte, el cuerpo se debe aventurar a nuevas emociones, siendo la simetría derogada por la asimetría.

La asimetría sugiere líneas opuestas, energía moviéndose en diferentes direcciones, consiguiendo así desarrollar un constante riesgo al que se enfrenta el cuerpo.

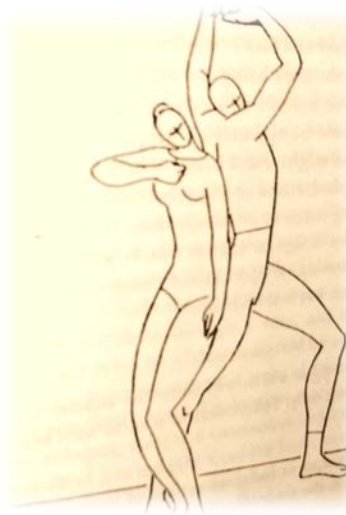


Gráfico de una asimetría, del libro “The Art of Making Dances”

En la elaboración de los movimientos que ya hablamos anteriormente, es recomendable incluir una intención, que genere acciones que desemboquen en nuevas ideas

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

corporales. Aquí la exponente nos recomienda no recargar varios movimientos en un cuadro, ya que la atención del espectador se pierde.

Otro punto importante en el diseño de una coreografía, es el “fraseo”⁵¹ que según Humphrey es una sucesión de movimientos organizados, que están influidos por diferentes aspectos como las emociones o sonidos, que tienen características como la duración, intensidad y velocidad.

Funciones vitales como la respiración y los latidos del corazón, poseen un ritmo propio de fraseo; podemos observar que estas situaciones están ligadas a la tensión y la relajación. Un ejemplo de esto es la energía aplicada en un día común, la cual es seguida del descanso de la noche. Esto nos demuestra que una frase se caracteriza por tener un principio y un fin, que aumenta y baja en su línea completa y que se puede jugar con distintas variantes.

Cada característica goza de un punto elevado que se logra con un aumento de la dinámica, una ampliación del tiempo, o una combinación de ritmos.

⁵¹ HUMPHREY Doris, “The Art of Making Dances”, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, Publishers, 1987, p. 49

Dentro del diseño en el espacio, existen diferentes aspectos a tomarse en cuenta, como por ejemplo, entre los más importantes tenemos:

1. Las diagonales que vayan desde la esquina en el proscenio hasta el fondo, permite acentuar el movimiento en áreas débiles y disminuirlos en áreas fuertes.
2. Las mayores acciones corporales deben estar dirigidas hacia el frente cuando sea posible. Aunque señalemos que, las direcciones corporales pueden variar dependiendo del significado que se quiera dar.

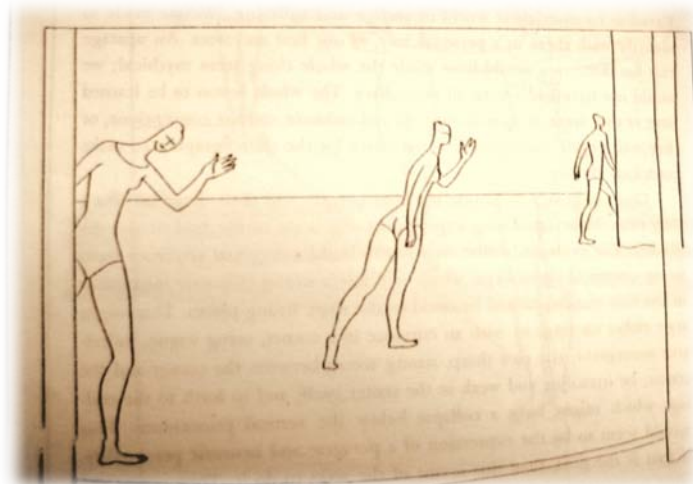


Gráfico de una diagonal del libro “The Art of Making Dances”

Existen otras recomendaciones que Humphrey describe en su técnica, pero consideramos que el cuerpo en el escenario debe encontrar su propio diseño espacial; el espacio es un elemento más con que el actor-bailarín juega, por lo que los conceptos de delimitación espacial podrían detener la creación corporal y restringir al cuerpo a realizar diferentes tipos de movimientos que nos proporcionen nuevas posibilidades en el desarrollo escénico.

El trabajo grupal, asunto de esencial importancia en nuestra tesis, también es reflejado en el pensamiento de la coreógrafa. Ella nos habla de una “democracia danzaria”⁵², en la que la interrelación de fuerzas concede a la composición un nivel de mayor dramatismo; según lo mencionado anteriormente por Pina Bausch, una coreografía creada colectivamente, posee mayor carácter escénico que una creación individual, con lo que estamos de acuerdo.

Por lo tanto, vivir una “democracia danzaria” no solo equivale a una correcta distribución en el espacio o en el uso de niveles, como lo dice Humphrey, sino también, a esto se suma una democracia de pensamiento en el que todas las creaciones de cada exponente se conjugan, de tal manera

⁵² HUMPHREY Doris, “The Art of Making Dances”, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, Publishers, 1987, p. 60

que provoquen una puesta escénica resultante de una fuerza colectiva.

Al trabajar de una forma colectiva, es primordial tomar en cuenta ciertos criterios técnicos, como por ejemplo, utilizar combinaciones para crear contrastes: uno contra tres, dos contra dos (si existen cuatro bailarines en escena), sin descuidar a aspectos ya mencionados como la dinámica, el ritmo y las frases.

Uno de los consejos que nos parece notable y que encontramos en el texto “The Art of Making Dances”, es el hecho de que cuando se elabora una coreografía con una creación grupal, es importante nombrar a un director, quien será el que tome las decisiones finales de los movimientos que serán utilizados en la composición danzaria. Este es uno de los puntos que llevaremos a cabo en nuestra creación, para que siempre exista un punto de vista externo, el cual permita fijar secuencias que vayan enriqueciendo a la obra.

En una coreografía danzaria es necesario aplicar varios contrastes en la progresión de la misma, desde su inicio hasta su fin. Estos contrastes producen diferentes dinámicas

en el desarrollo de la composición⁵³. Es aconsejable variar los ritmos que se utilizan a lo largo de la puesta y así evitaremos abrumar o cansar al espectador. Esto se aprecia mejor en la música, la cual a lo largo de su existencia ha creado ritmos como el adagio y el allegro. La dinámica puede ser manejada con diferentes matices que acentúan los momentos cruciales de la composición, conocidos como clímax (punto de máxima intensidad) y ensombrecen los más débiles.

Centrándonos en aspectos tratados anteriormente, podemos decir que el tiempo es la duración que posee la secuencia de una danza y ritmo está basado en acentuaciones en las acciones que van produciendo diferentes énfasis. Como dato adicional, el ritmo no siempre debe estar acorde a la música, estableciéndose contrapuntos entre ellos, que brindarán a la obra un ritmo propio, volviéndola interesante para el espectador.

Habiendo conocido la técnica de Doris Humphrey, podemos señalar que a pesar de las nuevas tendencias que se generan y que dan libertad a la composición en la danza contemporánea, no se pueden dejar a lado todas sus enseñanzas para la elaboración de una coreografía. Cabe

⁵³ CERVANTES RENDON, Juan, notas tomadas del texto “La Coreografía y el Coreógrafo, Dinámica y Ritmo”, Cuarto Ciclo del Programa de Artes Escénicas, 2006, p. 6

recalcar que los principios aquí relatados tienen relación cercana con conceptos del montaje de una obra de teatro.

Creemos que la libertad que poseemos los actores-bailarines debe estar seguida por una técnica común que enlace las distintas ramas para la creación escénica, colaborando de esta manera a que no se sitúen en un mar de posibilidades que no le permitan llegar a su objetivo principal.

Humphrey desarrolló su técnica en su tiempo y en su espacio, sin embargo a lo largo de los años, tanto la danza como el teatro han ido evolucionando y se han trasladado a nuevos lugares. Con esto queremos hacer notar, que el actor-bailarín contemporáneo, tiene la oportunidad de jugar con nuevos espacios, en donde el espectador interactúa con la acción, induciendo de esta manera a que éste no sea un simple observador.

Hemos citado a dos grandes exponentes de la danza. Pina Bausch nos ofrece una perspectiva abierta sobre la creación a partir de las emociones y de las vivencias propias que nacen en una pregunta que hace que el bailarín indague desde adentro, siendo las respuestas de éstas el material con el que se puede empezar a construir una obra. Doris Humphrey ha sido clara en indicar los pasos para la

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

composición de un montaje y ayudándonos de ella, deconstruyendo y construyendo sus principios, indagaremos en la búsqueda de un lenguaje propio para la creación de nuestra propuesta.

2.2 Teatro Contemporáneo.

A lo largo de la historia, el teatro ha sufrido una serie de cambios, de acuerdo a su época y el entorno en el que se han desenvuelto, desde el Teatro Griego (para celebrar los ritos en honor a “Dionisio”), pasando por el Teatro Romano (famoso por la construcción de teatros), el teatro Isabelino (combinaba la tragedia, lo cómico y lo campesino), el Romántico (en el que los principales temas trataban sobre el amor y la libertad), hasta el teatro actual, la evolución que éste ha tenido ha sido grande en aspectos como escenografía, investigación teatral, etc.

Estos cambios han sido más drásticos a comienzos del siglo XX producidos por hechos mundiales como la revolución rusa, la Guerra Fría, la aparición de nuevas potencias mundiales y la Globalización. Estos sucesos ocasionaron que en el mundo del teatro se emprenda una búsqueda donde lo importante es la interpretación de los actores.

Apareció la imagen de un director que guía al actor en su preparación. Aquí el teatro cambió totalmente, pudiéndose hacer y experimentar con él de cualquier manera. En el Teatro Contemporáneo surgieron muchos grupos, actores y directores que ayudaron y aportaron con nuevas e interesantes técnicas teatrales alrededor del mundo.

Jerzy Grotowsky fue el creador del teatro de Laboratorio, junto con la técnica de “liberación física y síquica del actor”⁵⁴ de Stanislavski, ya que a través de ésta el actor puede ayudarse para encontrar los puntos de resistencia que le impiden revelarse sinceramente y expresan su plenitud humana, a través de una serie de ejercicios físicos, plásticos y vocales que forman parte de su entrenamiento y que lo ayudan a:

- ❖ Indagar en su cuerpo e interior para descubrir y eliminar todo lo que le bloquea e impide seguir con su creación.
- ❖ Correr riesgos para encontrar nuevas formas y no quedarse con lo cotidiano.
- ❖ Crear sin pensar en un resultado final.
- ❖ Dejar todo en el escenario, entregándose totalmente.

⁵⁴ CEBALLOS, Edgar, “Principios de Dirección Escénica”, Una polémica sobre Dirección por Constantin Stanislavski, Instituto Hidalguense de la Cultura, Grupo Editorial Gaceta, S.A., México, 1992, p. 99

Grotowsky además señaló que en el teatro pueden obviarse ciertos elementos como la luz, vestuario, escenografía, etc., pero que jamás puede faltar el actor, quien debe tener un intenso trabajo, a través de la disciplina para obtener un absoluto dominio en su precisión.

A partir de estas investigaciones, apareció Eugenio Barba con su Antropología Teatral de la cual ahondaremos más adelante detenidamente, ya que esta es la técnica teatral que elegimos y utilizaremos para el montaje de nuestra obra.

Ahora bien, habiendo conocido un poco de cómo el teatro ha ido evolucionando a través del tiempo, podemos decir que es indiscutible que seguirá en un constante progreso, y que el teatro es un lugar en el que se puede crear y jugar con la imaginación, que puede ser modificado y utilizado para diferentes funciones como informar, criticar, enseñar, entretener, etc.

Nos damos cuenta como los instrumentos que nos sirven para hacer teatro se han modificado, aumentado, cambiado y lo podemos notar en:



- ❖ Los usos de métodos artísticos y literarios deliberadamente que pueden resultar absurdos e incomprensibles para el espectador.
- ❖ Los actores, ya que ahora no es necesario que exista un texto para entender sus personajes, sino que a través de su cuerpo se puede reflejar sus sentimientos, sus estados y acciones por lo que se ayuda de sus gestos, sonidos, silencios, ritmos.
- ❖ La escenografía, puede ser grandiosa o minimalista, muchas veces se puede hasta obviar y simplemente jugar con el espacio, de la misma forma que puede ocupar ciertos elementos que nos ayuden a transformar el escenario y ellos mismos tengan diferentes significados.
- ❖ El vestuario, que puede variar de acuerdo al personaje y trata de ayudar a caracterizarlo o puede utilizarse un cuerpo desnudo en el espacio.
- ❖ El Espacio también se ha transformado, trasladándose a lugares no comunes como casas, parques, calles, plazas, iglesias, incluso galleras, o donde el montaje lo amerite, teniendo siempre una justificación del ¿por qué se lo realiza ahí?

Creemos que es importante señalar a algunos exponentes del teatro contemporáneo en Latinoamérica, los cuales en algún grado han influido en la evolución del teatro como forma de expresión artística, trabajando sobre técnicas existentes como las ya expuestas, por ejemplo:

- ❖ Yuyachkani (significa "Estoy pensando, estoy recordando") de Perú, es un grupo de teatro que ha desarrollado sus obras bajo la modalidad de creación colectiva. En sus obras se destaca el carácter vanguardista y experimental, utilizando conceptos del teatro oriental, así como de directores de la talla de Brecht, Artaud y Grotowsky. Han basado su trabajo sobre una filosofía que maneja proyectos comunes. Además en sus montajes se manejan temas políticos o sociales⁵⁵. Rescatan la identidad y la autoestima femenina y la importancia que tiene el cuerpo con relación a los objetos y la metodología.⁵⁶
- ❖ Malayerba que crea un Laboratorio Teatral que investiga "técnicas innovadoras, promueve la vocación actoral y la búsqueda de la identificación del actor consigo mismo

⁵⁵ [Artículo publicado en http://www.yuyachkani.org/](http://www.yuyachkani.org/)

⁵⁶ RALLI, Teresa. "En el escenario del mundo interior", Talleres de autoestima: un manual, reflexiones sobre la experiencia conjunta con Rebeca Ralli y Ana Correa, Perú, 2003, p. 11

(auto identificación)”⁵⁷. Este grupo logró estructurar un Teatro de Movimiento que encarna sueños, memorias, olvidos y dolores, y trabajan también a través de signos y gestos.

Con todo lo anteriormente mencionado, concluimos con lo siguiente: el teatro se encuentra en un constante proceso de cambio, que se alimenta de diversas artes y tendencias, colocando al actor en un espacio de creación libre donde se puede jugar o prescindir de elementos que antes eran considerados como leyes a seguir, conservando únicamente la presencia del actor como primordial componente del hecho teatral. Además, actualmente los grupos crean sus propias técnicas de trabajo, en lo que corresponde al actor.

Entonces, ¿por qué fijarnos en Eugenio Barba para el proceso de creación de nuestro montaje? Creemos que sus principios sobre el trabajo corporal nos entregan un sinnúmero de posibilidades de investigación. Debido a los conocimientos adquiridos en nuestra instrucción universitaria dentro del Teatro y la Danza, sentimos que Barba nos provee de una técnica en la cual se puede indagar en el cuerpo para encontrar diversas maneras de expresarnos en el escenario,

⁵⁷ Notas tomadas de la asignatura de Historia del Teatro IV, impartidas en el Programa de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, 2008

a la vez que este método no se aleja del principal objetivo que tiene la Danza.

2.2.1 Eugenio Barba.



Eugenio Barba

Nación en Gallipoli, ubicado al sur de Italia en 1936. Estudió en la Escuela Teatral de Varsovia por unos meses para unirse a Jerzy Grotowski con quien se educa durante tres años. En este periodo se dirige a la India, en donde conoce el Kathakali y regresa a Polonia con una serie de conocimientos adquiridos de esta cultura para utilizarlos en la elaboración de ejercicios y técnicas que luego son incorporados en la preparación de actores del Teatro Laboratorio.

Por el año de 1964, regresa a Oslo y junto a estudiantes rechazados del Teatro Escolar del Estado, inicia lo que hoy es conocido como el Odín Teatro. Ha desarrollado teorías sobre el “tercer teatro”, y “el uso social de las artes escénicas”.

Su gran aporte resultó en la constitución del ISTA en 1979, que es un instituto para el intercambio teatral transcultural y para la investigación de la antropología teatral⁵⁸.

2.2.2 Antropología Teatral

La Antropología Teatral estudia al ser humano en su cuerpo y mente a través de principios tomados de una extra-cotidianidad del cuerpo, descubriendo su comportamiento fisiológico y cultural en una situación de representación, lo que ayuda a encontrar reglas que le sean útiles para su formación.

En cualquier forma que se utilice para hacer teatro, hay puntos esenciales que no cambian y que son:

- Los principios básicos que se utilizan para la formación de un actor.

⁵⁸ CEBALLOS, Edgar, “Principios de Dirección Escénica”, Dramaturgia Escénica, La naturaleza de la dramaturgia, por Eugenio Barba, Instituto Hidalguense de la Cultura, Grupo Editorial Gaceta, S.A., México, 1992, p. 306

- Las características de las tradiciones.
- El contexto histórico en el que vive.

Haciendo que de estas surjan en el actor su personalidad, sensibilidad y creatividad, que lo hacen único e irrepetible, a más que trascienden en un cuerpo diferente, que se ha valido de la aplicación de técnicas extra-cotidianas, que proveen de una presencia escénica y además de una energía incomparable.

Para alcanzar la presencia escénica, el intérprete debe ir conociendo su cuerpo con ejercicios que le ayuden a: controlar su peso, mejorar su equilibrio, mantener la concentración y conservar su posición. No se trata simplemente de comprender la técnica sino de ir conociendo cada uno de sus secretos para poder superarla y perfeccionarla.

Son varios los puntos de vista que debe tener el actor en su cuerpo y sobre los cuales tiene que trabajar cuidadosamente para lograr esta presencia en escena, y que detallaremos detenidamente a continuación.

Empecemos hablando de movimientos que exponen la diferencia de lo cotidiano y lo extra-cotidiano. Por cotidiano entendemos todas las acciones que conjugan el diario vivir

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

que se realizan de forma inconsciente, como por ejemplo el sentarse. Estos gestos establecidos culturalmente, generaron en Barba la búsqueda de los principios que los provocan, siendo el resultado de esta indagación el trabajo de los opuestos, los cuales convierten las acciones cotidianas en extra-cotidianas. Un ejemplo de este proceso de cambio es transformar el caminar habitual en un caminar donde la cadera esté hacia abajo, las piernas flexionadas, el torso estirado o mediante la realización de torsiones, sin olvidar la búsqueda del equilibrio constante para mantenerse de pie. Aquí observamos como el cuerpo origina también una energía extra-cotidiana.

Esta energía que se genera en el cuerpo se puede dar a través de una actividad que se logra a partir de un “training”⁵⁹ con ejercicios concretos que ayuden a la alteración del equilibrio y destrucción de movimientos relacionados a lo cotidiano para desarrollar un nuevo comportamiento, un modo distinto de actuar, moverse y reaccionar.

La energía no solo surge por grandes movimientos, diferentes fuerzas o muchas velocidades que exigen un exceso de actividad muscular y nerviosa, sino también en momentos

⁵⁹ Ibídem, p. 85

íntimos, es decir, una fuerza retenida sin difundirse en el espacio con pequeños movimientos que no requieren de grandes esfuerzos.

Para la percepción de dicha energía, el actor debe tener un dominio del training que estimule una dilatación corporal, superando cualquier aspecto técnico. A esta energía se la conoce como “*animus*” (viento y respiro). Para poder elevarla, se utiliza dos oposiciones que son: “*keras*” (duro y vigoroso) y “*manis*” (delicado y tierno) ⁶⁰. Se puede jugar y utilizar estas dos oposiciones al mismo tiempo en cualquier parte del cuerpo, para lograr una presencia escénica.

La energía transforma a nuestro cuerpo, haciéndolo más decidido, lo que se conoce como la “presencia del actor”, con la que se busca el riesgo mientras se indaga el equilibrio, o se juega con dinámicas distintas, manipulación del espacio, etc. Esto se conoce como “*koshi*” (un cuerpo en vida).

Es importante indicar que la dilatación del cuerpo físico en el manejo de la energía, tiene que ir de la mano con la dilatación mental. Cuando se consigue esta sensación incluso se puede sentir cómo el cuerpo está poseído o sale fuera de uno mismo. En posiciones de equilibrio, esto se nota claramente

⁶⁰ *Ibíd*em, p. 85

ya que la energía que se genera pareciera que inundara la sala de una luz interior que brota del cuerpo.

El actor-bailarín de diferentes culturas a lo largo de la historia, ha puesto su cuerpo en un estado de equilibrio extra-cotidiano, aplicando un esfuerzo adicional, que ha logrado a través de un entrenamiento físico, deformando la posición corporal cotidiana y jugando con el equilibrio, para alcanzar un mayor nivel en su dominio.

Mientras más audaces y complejos sean nuestros movimientos, más amenazado se verá el balance de nuestro cuerpo; nos arrojamos a un “equilibrio precario”, que induce a que se den una serie de tensiones para evitar caer. Con esto logramos una pre-expresividad, la cual detallaremos más adelante.

Nos damos cuenta que el equilibrio entrega al actor la posibilidad de tener un dominio y una energía diferentes en escena, a través de las tensiones y el esfuerzo que se aplican al momento de deformar el cuerpo, ya que un actor sin estas condiciones carece de vida.

Al realizar movimientos desplazándose por el espacio y usar diferentes posturas, mayor es el esfuerzo que requiere el cuerpo, para mantenerse en equilibrio. Este equilibrio

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

comienza a ser dinámico, es decir, se muestra vivo en la acción; además los actores-bailarines deben tener presente las sensaciones resultantes en el cuerpo conforme se vaya moviendo. Es indispensable que tengan en cuenta que sólo la dinámica transmitida al público genera expresión y significado.

Barba hace referencia a una serie de ejercicios propuestos en la biomecánica de Meyerhold, basados en el tiro con el arco, en el que trabaja una “danza del equilibrio”, con lo que el actor obtiene no solo un autocontrol físico sino que desarrolla elasticidad y equilibrio, todo esto aplicado a un espacio.

Pero, ¿Cómo lograr el equilibrio en acción? Se dice que existe un punto de fuerza, ubicado en el centro de la pelvis, a la altura del ombligo y que hay que imaginarse como si se tratara de “una bola de acero envuelta en una capa de algodón”⁶¹. Este punto acciona el movimiento, que se convierte en un lanzamiento fuerte o débil pero con la misma cantidad de energía.

Una clara distinción hay entre los movimientos animados en la vida cotidiana y los elaborados por el actor. Barba dice, que no se trata de reproducir sino de encontrar movimientos

⁶¹ Ibídem, p. 113

semejantes a aquellos vistos en la naturaleza y a través del contrapeso de estos movimientos se produce la equivalencia. Ejemplos claros se dan en la interpretación que realizan los mimos, cuando trabajan con objetos imaginarios; dan la impresión de que cargan, jalan, o empujan algo, gracias al efecto que brinda el contrapeso. En ellos, el peso se apoya en una de las piernas, mientras la otra permanece estirada hacia atrás. No se imita el movimiento, sino se otorga una equivalencia que reproduce la realidad y cuya fuerza se halla desplazada en el cuerpo, sugiriéndole al espectador la idea de que en verdad existe una acumulación de esfuerzo desplegada por el actor. La oposición de las tensiones aplicadas, pone de manifiesto que la energía se encuentra plenamente ubicada en el tronco y que los brazos cumplen con el papel de dar lectura al movimiento.

El actor se sirve de su conocimiento para estar presente en el escenario, es decir para la construcción de una presencia extra-cotidiana en situación de representación anteriormente mencionada. En el proceso que viene detrás de cada obra, existe un trabajo pre-expresivo practicado pero privado de teoría.

Se habla entonces de una danza oculta al espectador, que hace viva la presencia escénica. La danza oculta se manifiesta en los más pequeños detalles de la composición de una frase de acciones físicas, que tienen un inicio y un final fijos. Es decir, la aplicación de esta práctica requiere del manejo de una minuciosidad al descomponer segmentos de acciones, lo que permite al actor trabajar sobre dos líneas: la una que tiene que ver con la interpretación evidente para el espectador y la otra que es el lenguaje enérgico. La primera atañe a la construcción del sentido y la segunda a la construcción de la presencia. El actor no debe preocuparse en este proceso por dar sentido a la interpretación sino sólo en la eficacia de la presencia.

En la práctica, el actor diseñará un procedimiento personal, que a la vista del espectador desaparece, pero que en el interior del actor está presente. Se dará a través de partituras de movimientos que pueden conjugarse con textos o con gestos y que por consiguiente dilatarán las tensiones orgánicas, revelándose así el despliegue enérgico de las fuerzas que regulan un cuerpo en movimiento, y que se evidencia en la reconstrucción del mismo, por medio de un desequilibrio que involucra un exceso de energía. Esta danza

oculta, mantiene incluso en la inmovilidad una energía sostenida que no disminuye su calidad.

Barba se vale de la técnica desarrollada por Meyerhold que utiliza la “plástica, como el dinamismo que caracteriza la inmovilidad y el movimiento”⁶² y que además apoyan al sentido de la verdad que va más allá de las palabras. Meyerhold afirmaba que el cuerpo no debe seguir el mismo ritmo de las palabras, sino que tiene que apartarse de ésta a través de un rompimiento entre el ritmo vocal y el físico lo que deriva en un ritmo escénico. El actor debe buscar su ritmo escénico en el proceso de trabajo, utilizando niveles que pueden reunirse al final.

En un texto de Meyerhold, indica que “la esencia del ritmo escénico está en el polo opuesto del ritmo cotidiano. ¿Cuál es el camino que permite al cuerpo alcanzar el máximo de sus posibilidades? El camino de la danza. Porque la danza es movimiento del cuerpo en la esfera del ritmo...”⁶³.

Se habla entonces de una danza que se compara a una telaraña que atrapa los sentidos del espectador, provocando un reflejo emocional basado en la sensibilidad sensorial y

⁶² *Ibíd*em, p. 164

⁶³ *Ibíd*em, p. 165

cenestésica. El actor logra este efecto a partir de lo grotesco, que se produce por el uso de contrastes.

Estos contrastes se reflejan en el espectador por poseer características dinámicas, lo que permite cambiar los planos de la percepción permanentemente. Al parecer, el espectador se sentirá frustrado o confundido ante la acción cambiante del actor, lo que le obliga a volverse perspicaz para analizarlo. Así aparece la danza: en el dibujo de movimientos que realiza el actor, con una plástica.

No tratemos de entender a la danza en el sentido de baile o de ballet, sino de una consecución de movimientos encadenados abiertos al contraste.

Los ejercicios desarrollados a partir de este razonamiento forman principios básicos en la preparación del actor y se distinguen por tener cualidades de la danza. Estos principios son:

1. Ausencia de movimientos superfluos e improductivos;
2. Ritmo;
3. Una correcta posición del centro de gravedad del cuerpo;
4. Estabilidad.

Entre los ejercicios aplicados a estas condiciones se encuentran los saltos, lanzamientos, tiro con arco y flecha, manejando objetos imaginarios que se los realizan entre dos compañeros.

Estamos de acuerdo en que estos ejercicios propuestos por Meyerhold aportan “la sensación del movimiento consciente y de cómo moverse en el espacio escénico”⁶⁴, por lo que serán utilizados en nuestra puesta en escena, con objetivos específicos que serán detallados posteriormente en el diario de training.

Adicionalmente, se indican dos líneas de acción: la negación, es decir que todo movimiento parte del opuesto; y la reiteración de una secuencia dinámica de tres frases, donde la posición comienza erguida neutral, pasa por un movimiento de contracción que obliga a mantenerse apoyado en la punta de los pies y que se estira hasta apoyarse en la pierna de adelante.

Analizando ciertos ejercicios, se revelan que las posturas cambian continuamente por efecto del desplazamiento del centro de gravedad, y al “tejer la telaraña”, se observa que tanto el tema como la acción, no siempre coinciden sino más

⁶⁴ BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola, “El Arte Secreto del Actor”, Diccionario de Antropología Teatral, Librería y Editora Pórtico de la Ciudad de México; Escenología, A.C., 1990, p. 168

bien contrastan, obteniendo la cualidad similar a la de la danza.

Anteriormente citamos a la energía, el equilibrio y los principios de Meyerhold, como generadores de la deformación corporal. De la misma forma ojos, manos y pies intervienen en este proceso por lo trataremos estos aspectos seguidamente.

Los ojos son los órganos que poseen el mayor carácter de percepción de todo el cuerpo humano, inspeccionando a su alrededor sin perderse un solo detalle de todo el mundo visual. El sistema que los ojos utilizan para procesar las imágenes provoca que cada objeto observado sea guardado en la memoria y en el aprendizaje visual⁶⁵.

Este concepto científico tiene que ser entendido por el actor; los ojos deben estar en constante movimiento observando a su alrededor, de esta manera se estimula la acción de “mostrar que mira”⁶⁶ y aunque la mirada esté fija en un punto, ésta debe poseer un micro-movimiento.

La mirada le entrega al cuerpo un nuevo carácter; por ejemplo, si miramos hacia adelante pero 30 grados hacia

⁶⁵ Ibídem, p.210

⁶⁶ Ibídem p.211

arriba, nuestra nuca y el torso se tensionan, repercutiendo en el equilibrio. Cuando el actor cambia su proceso fisiológico de mirar en forma cotidiana, el cuerpo es obligado a investigar nuevas maneras de moverse (manipulación del equilibrio, traslados con deformaciones, etc.) generando acciones distintas a las diarias, a lo que se le puede llamar “vista en el cuerpo”.

El actor debe concretar su mirada hacia un horizonte, hacia el vacío, lo cual provoca que el espectador se traslade a percibir esos lugares imaginarios en los que se encuentra el intérprete y a ver personajes inexistentes que forman parte de la obra. Esta concreción debe ir acompañada de un diálogo entre las tensiones fuertes y débiles que se van concibiendo en escena.

Ahora, situándonos en la importancia que tiene la mirada en el escenario, corresponde entender a los ojos como órganos que no solo miran, sino que accionan al cuerpo cuando ven. Si fijamos nuestra vista en 180 grados, generamos que cada parte de nuestro cuerpo esté atento, pero ¿cómo vemos lo que ocurre en nuestras espaldas? El ver atrás o “mirar con el corazón”⁶⁷ (acción que se entiende como permanecer atento

⁶⁷ Ibídem p. 214

a todo lo que ocurra a mis espaldas), deriva en una conciencia corporal que dispone una tensión en la columna vertebral y las piernas, ejercicio tomado por Barba de las artes marciales. La oposición de ver al frente y atrás induce a que el actor esté alerta a cambiar de dirección. Esto nos indica cómo el cuerpo del actor se sitúa en un estado de combate y defensa.

Los ojos también poseen la capacidad de ser utilizados en el teatro dramáticamente. Mediante una deformación en ellos podemos mostrar cual es nuestra relación con los otros personajes o con las situaciones. Aunque no solo son los ojos los que poseen esta habilidad, todo nuestro rostro se trasforma cuando reflejamos alguna sensación. De esta manera el espectador observa dichas sensaciones e interpretaciones.

Continuamos hablando de las formas que utiliza Barba para transformar los movimientos y en este punto nos encontramos con la “omisión”. En el caso de que la omisión, sea de un objeto visual, éste deberá haber entregado al cuerpo toda la organicidad, acción, origen histórico y causal que produce al mismo, para que sea ejecutado sin necesidad de que el objeto esté en el escenario.

También se puede omitir las acciones que no sean de vital importancia en la puesta, pero que al ser realizadas con una menor intensidad, generan una oposición de fuerzas entre la que impulsa y la que retiene, siendo esta reacción una de las manifestaciones vitales en el actor.

La danza de las oposiciones igualmente es utilizada por Barba en su inmensa búsqueda de un cuerpo presente en el escenario. El actor chino por ejemplo, al realizar una acción, primero se dirige en dirección contraria. Si se quiere ir hacia la izquierda, se empieza yendo hacia la derecha y súbitamente se da media vuelta para ir a la izquierda⁶⁸. Esto genera el efecto de sorpresa en el espectador.

Pero si queremos situarnos en las oposiciones, no podemos olvidar las líneas curvas y torcidas que atraviesan al actor oriental, siendo el tronco, los brazos y las manos las que subrayan estas curvas.⁶⁹ El cuerpo se atraviesa con una línea curva componiendo imágenes asimétricas que inducen a condiciones diversas de equilibrio y oposiciones de fuerzas, términos también utilizados por la coreógrafa Doris Humphrey.

⁶⁸ Ibídem p. 234

⁶⁹ Ibídem p. 234

Esta es la llamada “línea de la belleza”⁷⁰ una “s” que atraviesa cabeza, tronco y piernas, donde el actor-bailarín experimenta un equilibrio precario, indagando nuevas resistencias y tensiones. Dicha posición se visualiza con un desplazamiento lateral de la cadera creado para colocar el peso del cuerpo sobre un solo pie, la cabeza va hacia un lado motivado por la torsión del torso, siendo la cadera el eje central de rotación dinámica del cuerpo.

Las oposiciones en las que el actor-bailarín se encuentra creando resistencias, exige a que cada movimiento posea mayor intensidad, energía, densidad y aumento del tono muscular. El cuerpo se dilata en el espacio y el espectador lo percibe dirigiendo su mirada hacia una acción precisa, interviniendo una dinámica diferente en los movimientos del intérprete.

En las diferentes culturas teatrales, se presentan codificaciones en el uso de las manos, como en el caso de los “mudras hindúes”, que significan literalmente palabras y ayudan a narrar historias. Recrean el dinamismo de la “mano viva”⁷¹.

⁷⁰ Ibídem p. 240

⁷¹ Ibídem, p. 172

Las manos también actúan, ya que están sujetas a cambios continuos de tensión y de posición y que tienen impacto en la percepción del espectador. Tienen una infinidad de posibilidades de movimiento y poseen cualidades comunicativas. En la vida cotidiana existe un lenguaje completo de las manos y trasladado al escenario podemos encontrar un equivalente, que permita a las manos hablar o establecer “sonidos puros”. Sus movimientos respetan igualmente principios determinados que dan forma a la expresividad.

Para lograr un movimiento propio, alejado de los conocidos en la vida cotidiana, se recurre al bosquejo de imágenes con la mano; no importa si se muestra o no una actitud. Se trata de fragmentar, de colocar a los dedos en forma dispareja para no crear monotonía. Los mudras reconstruyen los movimientos cotidianos de las manos, ya que agregan un valor semántico o puramente dinámico. Cabe recalcar que es común la participación de los brazos cuando se tensionan las manos, lo que influye también en la posición del tronco y la cabeza. En todo caso, se procura mostrar organicidad y esencialidad en la postura corporal.

Los pies también influyen en estas deformaciones corporales, que como dijimos anteriormente generan diferentes intensidades, tensiones y por ende otras maneras de manejar el equilibrio.

El movimiento debe fluir hasta la punta de los dedos del pie - cuando se trabaja con los pies descalzos- iniciativa que observamos en los bailarines contemporáneos cuando dejaron a un lado las zapatillas de puntas, el pie se libera obligándolo a auto-deformarse, permitiendo la variación del equilibrio. Aunque un ejemplo evidente es el trabajo de los pies en la danza clásica donde las puntas hacen que el bailarín estructure de una forma determinada el cuerpo, utilizando una técnica específica para mantener la posición, esto nos demuestra cómo los pies son los responsables del modo en que se traslada todo nuestro cuerpo, por lo que en cualquier tipo de teatro se debe encontrar una forma de caminar relacionándola con las acciones cotidianas, como saludar, comer, etc.

Después de haber indagado en el cómo, nos sumergimos en el por qué, cada acontecimiento por simple que sea debe suceder con un significado.

El actor-bailarín toma una actitud determinada para expresarse, forja en su propio organismo diferentes tensiones no solo físicas sino también psíquicas, sumergiéndolo en una búsqueda de “*hacer y cómo hacer*”⁷², siendo la finalidad de ésta, la que decide qué se expresa.

El espectador ve a un intérprete que muestra sentimientos, pensamientos, etc., quien además utiliza diferentes movimientos y decodifica las acciones; pero ¿cómo hacer que estas acciones posean un poder tal, que golpee la atención del espectador? La respuesta a esta pregunta es el manejo de la pre-expresividad.

El manejo del nivel de la pre-expresividad no se encuentra separado de la expresión, sino es una categoría de ley práctica que potencia la energía del actor en el escenario.⁷³ Barba nos indica que ésta posee principios básicos que generan su operación; estos principios son encontrados en las diferentes culturas de los pueblos, que nos revelan el motivo por el cual Barba y sus actores investigaron en diferentes pueblos sus tradiciones, demostrando que los principios de pre-expresividad son comunes en varios lugares del mundo.

⁷² *Ibíd*em p. 261

⁷³ *Ibíd*em p. 262

El actor-bailarín con una riqueza de variación y graduación de acciones, utiliza su espontaneidad adquirida a lo largo de su vida dentro de su entorno social y su cultura. Antropológicamente este concepto es conocido como interculturación⁷⁴, proceso también utilizado por directores como Stanislavsky con su “*si mágico*” (reanima la naturaleza de la interculturalidad del actor) y por Bertold Brecht en la técnica del “*distanciamiento*”.

El uso de técnicas corporales distintas a las que se manejan cotidianamente, se las conoce como aculturación. El actor-bailarín somete a su cuerpo a nuevas formas de caminar, estar de pie, hablar y demás acciones, imponiendo un nuevo modo de comportamiento escénico.

El intérprete aculturado transmite una calidad energética diferente, capaz de transformar la danza en teatro o el teatro en danza según la intención. Tanto la aculturación como la interculturación activa el nivel pre-expresivo con una presencia lista para representar.

Otra forma de alcanzar la pre-expresividad es la del teatro occidental moderno, donde se cree que existen dos niveles de identificación corporal: el cuerpo individual cotidiano y el

⁷⁴ Ibídem p. 264

cuerpo ficticio del personaje; la búsqueda de un intermedio entre estos dos estados es el trabajo actoral de presencia que mayor trabajo exige.

Encontrarse en el momento en el que ya no se es personaje, pero tampoco se ha llegado a ser actor en su propia realidad, incita a que él mismo busque su propia ausencia presente. El cuerpo se sitúa en una zona ficticia llama "*fictif*"⁷⁵, en donde aparenta no una determinada ficción sino una forma de transformación el cuerpo cotidiano.

El ritmo -muy importante en este proceso- es la duración de una acción mediante una línea de tensiones ya sean uniformes o diversas, es decir, que una obra no debe de empezar con cierto ritmo y terminar con el mismo, sino mas bien, en el proceso este se vaya cambiando según sea necesario, provocando de esta manera una dinámica del ritmo.

Lo primordial dentro del ritmo es que sea fluido, el mismo que puede sufrir alteraciones continuas, compuestas por variaciones, respiro, intensidad, etc.

Otra parte fundamental del ritmo es el silencio o la pausa, que forman el tejido donde se desarrolla la puesta en escena. De

⁷⁵ Ibídem p. 269

esta manera, lo que separa un ritmo del otro, no es el sonido o los movimientos sino la forma en la que se establezcan las pausas o silencios⁷⁶.

Barba nos habla de un “*ritmo-en-vida*”, que radica en las pausas, que no significa inmovilidad, sino transformaciones entre una acción y otra. De esta manera, una acción empieza y al terminar a través de la pausa, se crea un impulso para la próxima acción.

Una acción puede ser realizada con diversos ritmos, que pueden aumentar o disminuir, por ejemplo, podemos ejecutar la acción de ponernos los zapatos, planteándonos tres razones por las cuales se hace esta acción. En la primera, tenemos cinco minutos para colocarnos los zapatos, la segunda tenemos dos minutos y por último tan solo dos segundos para realizar la acción. Estas razones determinarán el ritmo en el cual desarrollemos esta acción.

Según Meyerhold una acción está compuesta por tres fases⁷⁷, las cuales son:

- La intención, que es la asimilación que el actor tiene acerca de la indicación exterior que recibe.

⁷⁶ *Ibíd*em, p. 292

⁷⁷ *Ibíd*em, p. 298



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- La realización, que son los movimientos voluntarios, imitativos o vocales que se ejecutan.
- La reacción, que es la disminución del movimiento provocando una transición a la espera de un nuevo elemento de acción.

En estas tres fases, Barba se basó en sus inicios para la creación.

Otro de los puntos que nos habla Eugenio Barba es la “técnica”. En la vida cotidiana los seres humanos utilizamos una técnica del cuerpo que está determinada por el medio que nos rodea, formada por movimientos corporales naturales de cada individuo, los mismos que se adquieren en su proceso de vida: nacimiento, infancia, adolescencia y edad adulta. En cada una de estas etapas, los seres humanos aprendemos a caminar, saltar, comer, leer, etc., lo que se conoce como una “técnica- cotidiana”⁷⁸.

En el teatro es necesario que el actor rebase esta técnica cotidiana y la transforme en una técnica extra-cotidiana, mediante una disciplina corporal que permita al actor-bailarín adquirir un cuerpo en situación de representación, además de

⁷⁸ *Ibíd*em, p. 310

fortalecer su cuerpo y su mente, consiguiendo de esta forma una energía extra-cotidiana.

“En la vida cotidiana rige el principio del menor esfuerzo, de la utilización mínima de energía para obtener un máximo rendimiento; en tanto que en la escena impera el principio del derroche de energía para un mínimo resultado.”

Eugenio Barba

Dentro de la técnica extra-cotidiana que propone Barba se encuentran “tres leyes pragmáticas” que determinan la forma de comportarse para obtener determinados estados, resultados o conexiones necesarias. “Algo sucede de cierta forma, si yo me comporto de cierta manera.”⁷⁹

Las tres leyes pragmáticas son equilibrio del cuerpo, contradicción de la dirección de los movimientos y el proceso de acción de la energía en el espacio y tiempo.

En estas tres leyes se puede recalcar la importancia del movimiento, en el cual cada acción tiene un punto de partida y a su vez un opuesto, es decir parte el impulso en sentido contrario al que se desenvuelve la acción, a esto se lo conoce

⁷⁹Ibídem, p. 310

con el término escandinavo “sats”. Al igual que la técnica no solamente es física, sino también mental, donde los movimientos no solamente están controlados por el cuerpo sino también por el cerebro.

En la creación de la puesta escénica, Barba también nos da algunas recomendaciones, las cuales tendremos en cuenta en la creación de “Watrananay”.

Nos dice que se puede utilizar cualquier relato, que cada uno de los actores irá escenificando para luego unirlo a través de acciones y con lo cual podrán guiarse entre compañeros. Barba menciona que para la creación pueden no estar presentes autores, directores o técnicos, pero quien sin duda es de mayor importancia es el actor y una persona que observe su trabajo.

“La dramaturgia es necesaria no solo para entretener las acciones y tensiones de un espectáculo sino también para dirigir la atención del espectador.”⁸⁰

Barba nos habla de tres clases de dramaturgia:

⁸⁰ Ibídem, p. 76



- Orgánica o Dinámica, que ayuda a que la obra tenga un ritmo y una dinámica que hacen que el espectador se comprometa con la obra en una forma sensorial.
- Narrativa, que entrelaza la historia y orienta a los personajes sobre lo que están viviendo.
- De los Cambios de Estado, que extrae y captura un significado escondido de la obra lo que permite tener un momento de misterio que altera radicalmente el sentido de la creación⁸¹.

Muchas veces no es necesario partir de un texto para crear una historia, ya que esta puede darse a través de acciones que se entrelazan, creando así una obra que toma vida en escena.

Asimismo, el espacio escénico puede variar de acuerdo a las exigencias de la dramaturgia, es decir que la posición de actores y espectadores está en libertad de ser situada en cualquier lugar, provocando nuevas sensaciones tanto en el actor como en el espectador.

En cuanto al montaje, éste implica varios factores: composición de palabras, imágenes, relaciones, ritmo, en el sentido de representar, o reproducir el movimiento. Es una

⁸¹ BARBA, Eugenio. "La conquista de la diferencia", Editorial San Marcos E.I.R.L, Primera edición 2008, p. 142-143

dilatación de aquellos movimientos que en el proceso de trabajo del actor se han ido desarrollando.

El montaje nace en el trabajo dramático, donde concentra la atención del espectador a través de las acciones de los actores, sus palabras, imágenes, accesorios, etc.⁸²

En el montaje el actor invierte todos los conocimientos anteriormente adquiridos como la alteración física del comportamiento, el equilibrio precario, tensiones corporales, etc., trabajando en las bases de una codificación sobre improvisaciones que las guarda en su interior.

En consecuencia, notamos que siempre el actor dispone de “un verdadero bios escénico que constituye un nuevo comportamiento y dilata su presencia escénica”⁸³.

Este material sirve incluso para trabajar nuevos espectáculos, porque el actor ha guardado patrones de movimientos para la creación de acciones, que se pueden extraer de secuencias aprendidas, como “tiras de película”, enlazarlas con movimientos de otros actores, procurando ser coherentes para poder pasar de un movimiento a otro de forma orgánica. Habrá pequeñas acciones que puedan modificarse para

⁸² BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola, “El Arte Secreto del Actor”, Diccionario de Antropología Teatral, Librería y Editora Pórtico de la Ciudad de México; Escenología, A.C., 1990, p. 189

⁸³ *Ibidem*, p. 191

adaptar a un tema nuevo y agregar un nuevo significado, teniendo en cuenta el ritmo y la intensidad. El significado original de las acciones desarrolladas en un principio se perderá pero adquirirá un contexto diferente.

Es de suma importancia tener conciencia de que lo que lleva a las acciones a pasar el nivel de su significado, es situarlas en relación a un contexto diferente, esto las vuelve dramáticas; al dramatizar una acción, se establece un “salto de tensión” que la traslada a un significado distinto del original. El trabajo de montaje es el “arte de situar las acciones en un contexto de su significado implícito”⁸⁴.

En cuanto a la escenografía, Barba indica que no es necesario desplegar una serie de aparatos que imiten la realidad del lugar donde se lleve a cabo la obra. Menos es más. El escenario se puede transformar en una diversidad infinita de posibilidades. Una silla puede ser el trono de un reino, una cruz podría señalar la fachada de una catedral, etc. Todo esto se da gracias al arte que posee el actor de proveer vida al escenario por medio de las reacciones de su propio cuerpo. Incluso el vestuario ya es escenografía, todo depende de cómo el actor a través de sus destrezas y habilidades

⁸⁴ *Ibíd*em, p. 196

ofrezca al ojo del espectador una visión magnificada de cualquier situación representada en el movimiento del actor, quien se desplaza por el espacio brindando diferentes perspectivas y sensaciones.

Ciertamente el vestuario otorga al actor un efecto de poder y de energía que estimula y convence al espectador a vivir el momento como si realmente pasara aquí y ahora, siempre y cuando se le dé la relación actor-cuerpo, actor-traje, actor-dentro. Es decir, debe procurarse que el traje se convierta en un “partner vivo”⁸⁵ y no en un simple objeto decorativo que impida la visualización de una danza de oposiciones o un equilibrio precario. Por lo tanto, hablamos de un traje al que el actor le da forma.

Ejemplos como “las mangas de agua” utilizadas en algunos vestuarios por actores de la Ópera de Pekín. Siendo generalmente extra-largas, ayuda a que los brazos eliminen esa incomodidad presente en el actor que no sabe qué hacer con ellos; se produce un esfuerzo mayor para regular el contrapeso y complementar con los movimientos creados.

Otro ejemplo de la deformación que provoca el vestuario al cuerpo es el uso de las máscaras, aunque en la actualidad

⁸⁵ Ibídem, p. 139

son vistas como elementos represivos para el desenvolvimiento del actor, lo interesante de ellas es que al ser utilizadas, nos muestran cómo el cuerpo transforma sus movimientos; siendo éstas elementos externos, estimulan un estado corporal siempre al filo del equilibrio, lo que se conoce como riesgo. Lo mismo ocurre con el uso de accesorios, a los que se puede conferir diferentes funciones.

Podemos decir entonces que, hay que proporcionar al vestuario, propiedades que apoyen a las acciones, que constituyan una extensión del cuerpo o que acentúen detalles en el movimiento, obligándonos a crear en el cuerpo, “contra-impulsos que se continúan en la espina dorsal”⁸⁶.

Dentro de una obra existe una similar importancia entre el actor y el espectador, ya que sin el uno, no existe el otro. El actor-bailarín debe tener la capacidad de transmitir al espectador lo que piensa y lo que experimenta; para esto tiene que ser consciente y sentir lo que se está haciendo.

Un actor-bailarín no debe proyectar descubrimientos, sino más bien trazar una partitura que tenga diferentes niveles de acciones y a través de su desarrollo gana la atención del espectador. Estas acciones deben crecer de forma

⁸⁶ *Ibíd*em, p. 144

imprevista, de este modo lo que se conseguirá es que el espectador profundice su mirada haciendo sus propios descubrimientos en la puesta en escena.

En la elaboración de la puesta en escena, por lo general se incorporan elementos que dependiendo de su utilización, pueden convertirse en un “signo” y por lo tanto tener o no un significado a la vista del espectador. Pero es preciso que el creador de la obra, al incorporar uno u otro elemento lo haga sin pensar en la visión que el público pueda tener de la misma. Mediante esto podemos hacer una diferencia entre la “visión de los espectadores” y la “visión de los actores”.

La “visión de los espectadores” es lo que ellos perciben con sus ojos ya sea en grandes rasgos o en detalle, interviniendo un conjunto de actividades mentales y emocionales; mientras que la “visión de los actores” no solo es el significado a sus ojos de lo que hacen, sino también la lógica y la finalidad por la que lo hacen.⁸⁷

Entre estos dos puntos de vista se encuentra la del director, ya que él cumple una “función doble”. Su visión es asimilable con la del actor, es decir de alguien que actúa directamente

⁸⁷ Ibídem, p. 349

sobre las acciones del espectáculo y por otro lado la de un espectador influyente en las acciones.

Con esto recalcamos la importancia del trabajo colectivo en el montaje de “Watrananay”, siendo cada una de nosotras parte de la obra y al mismo tiempo un espectador con opinión en las diferentes partes del montaje de la misma.

2.2.3 El Training

Un actor desde sus inicios debe pasar por un proceso de preparación física, que permite una presencia escénica total, la cual luego debe estar vigente en el momento creativo de la improvisación y posteriormente en el espectáculo.⁸⁸ A esta preparación se la conoce como “Training”, con la que se adquiere conocimientos, se descubre habilidades, disciplina corporal, etc. y cuyo fin no es enseñar a ser actores ni intérpretes, sino más bien, crear modelos tanto de dramaturgia como de composición y no en un nivel narrativo sino más bien orgánico.⁸⁹

Barba inicialmente trabajó con un training compuesto por una serie de ejercicios basados en la pantomima, la gimnasia, el ballet etc. Ejercicios que eran realizados de forma grupal,

⁸⁸ *Ibidem*, p. 327

⁸⁹ BARBA Eugenio, “Obras Escogidas”, Volumen I; Edición Alarcos, La Habana 2003 p. 270

pero en su proceso se dio cuenta que se necesitaba trabajar de forma individual, ya que cada actor tiene un ritmo y noción de sus movimientos distintos al del otro.

Estos ejercicios eran repetidos una y otra vez por el actor, buscando que el cuerpo se comporte de distintas maneras dentro del mismo. Denotándonos que el cuerpo entero tiene que actuar, pensar, reaccionar, trabajar con todos los sentidos, adaptándose constantemente a las situaciones que surgen⁹⁰; a la vez que el training sirve para creer, contar y confiar en el compañero.

Dentro del proceso de los ejercicios, no solo trabaja el cuerpo, sino también la mente, produciéndose un trabajo “cuerpo-mente”, realizando acciones reales y no realistas cuyas formas sean respetadas, tengan un inicio y un fin, etc.

Cada vez que se repite un ejercicio existe mayor precisión, surgiendo una oportunidad de obtener algo más desarrollado de lo anteriormente realizado. Cabe recalcar que el ejercicio en sus inicios puede tener dificultades que a su vez pondrá a pensar y elaborar nuevas formas de realizarlo, permitiendo que el actor a través de la constancia pueda lograr aquello que le parecía imposible de ejecutar. A partir de aquí, el actor

⁹⁰Ibídem p. 237

genera una energía que se presenta como un *cómo*: “*cómo* moverse, *cómo* permanecer inmóviles...”⁹¹. De esta manera, surgen formas y secuencias de movimientos, que llevan a un resultado final.

Barba dentro de esta preparación física incorporó los distintos principios tales como: el equilibrio, los opuestos, la energía, el ritmo, etc., anteriormente referidos. Los que sirven no como un medio ni como un fin, sino con los que el actor “da a la ficción del teatro una calidad de vida eficaz”⁹².

Partiremos de la consigna de que el training no es para nosotras una técnica, ni un método, sino un período de aprendizaje, en el cual exploraremos con nuestro cuerpo los diferentes caminos que nos llevarán a la puesta en escena.

A más de elaborar un training físico, es muy importante efectuar un training vocal, ya que la voz es una fuerza material la cual moviliza, dirige, da forma, o detiene, por lo cual podemos hablar de acciones vocales que provocan reacción a quien la recibe.

La voz compromete a todo el organismo haciendo que este se proyecte en todo el espacio. El cuerpo es la parte visible

⁹¹ BARBA, Eugenio. “La Canoa de Papel: Tratado de Antropología teatral”, la ed. La reimp., Buenos Aires: Catálogos 2005. p. 85

⁹² BARBA, Eugenio, “La Conquista de la Diferencia”, Editorial San Marcos, primera Edición: 2008, Lima, p. 103

de la voz, que se origina a través de un impulso, el cual finalmente se convierte en sonido y palabra. De la misma manera, la voz es un cuerpo visible que opera en el espacio, no existiendo una división entre voz y cuerpo. Lo que existen son acciones y reacciones que involucran a nuestro organismo en su totalidad.⁹³

Dentro del trabajo vocal se debe tomar en cuenta los “resonadores” que son los distintos tipos de voz, en los cuales intervienen los timbres, entonaciones, de igual manera variaciones de ritmos, volumen, intervalos, intensidades, etc. que deben de ser trabajados diariamente. Para esto se puede hacer varios ejercicios, como los de respiración, emitir sonidos, palabras, etc. que posteriormente pueden ser realizados de manera conjunta con un trabajo físico, evitando hacer sonidos extravagantes y extraños que resulten forzados.

Además se pueden hacer ejercicios entre compañeros donde se realizan las expresiones vocales de pedir, llamar, reclamar, rogar, etc. Interacciones en las que el uno responde según la acción vocal recibida. El cuerpo de la persona que habla tiene que estar completamente implicado. Todo el

⁹³ BARBA Eugenio, “Obras Escogidas”, Volumen I ;Edición Alarcos, La Habana 2003 p. 240

cuerpo habla teniendo claramente en cuenta hacia donde y hacia quien emite la palabra, olvidándonos de nuestra propia voz, proyectando todo el cuerpo hacia el estímulo y a reaccionar.

Existe una regla clara que se debe tomar en cuenta: “Para obtener reacciones precisas deben existir estímulos precisos, de carácter bien definido, bien situado en el espacio, los cuales provocan nuestras acciones”⁹⁴.

También hay que tomar en cuenta que cuando hablamos cotidianamente, lo hacemos de una forma espontánea, nos sentimos cómodos, seguros, sin miedo. Estas mismas sensaciones son las que debemos recrear en una situación teatral. Por lo que cualquier texto que tengamos que decir, lo tenemos que aprender perfectamente de tal modo que el actor pueda proyectarse hacia sus acciones en el espacio y olvidarse del texto aprendido ya que será emitido de forma espontánea.

El training está compuesto por tres fases cuya duración puede depender de cada actor:

- La primera fase consiste en un proceso de aculturación forzada a través de ejercicios, con los cuales se

⁹⁴ Ibídem p. 240

abandona la cultura corporal cotidiana, se aprende y aplica otros principios de comportamiento mental, corporal y vocal, cuya aceptación y motivación personal son necesarias. En este momento, existe una mirada externa, que al finalizar el trabajo diario, da indicaciones y correcciones. De igual forma en esta parte, la repetición de los ejercicios permite que el cuerpo tenga mayor resistencia, al igual que una conciencia mental completa.

- La segunda fase establece los principios a seguir para aplicarlos en los ejercicios, los cuales en esta etapa ya están marcados por secuencia que se han determinado en la primera fase. Se trabaja sobre sí mismo, dejando de lado a la mirada externa y de esta manera el actor se convierte en “mirada que decide y acción decidida”⁹⁵; resolviendo qué ejercicios realizar, su duración, grado de dificultad y afrontándolos como se crea conveniente para alcanzar sus objetivos; de la misma manera puede desechar lo que no aporta a su crecimiento; se incorporan improvisaciones a raíz de los ejercicios. Esta

⁹⁵ Ibídem p. 279

es una etapa de transición de “aquello que se sabe” a “aquello que yo sé”⁹⁶.

- La tercera y última fase consiste en seguir manteniendo el trabajo del actor sobre sí mismo, desarrollar una dramaturgia actoral que sea propia de cada individuo, que se logra a través de profundizar en la improvisaciones, interpretar textos, crear partituras en las que puede estar incorporado a más de las acciones físicas y vocales: texto, escenografía, vestuario, e iluminación.

Dentro de este proceso, es fundamental una entrega total del actor, tanto al momento de aprender, poner en práctica y finalmente al ser creador de sus propios movimientos.

En base a esto, como lo señalamos en la introducción de esta tesis, desarrollaremos una metodología de trabajo colectivo, basándonos en un training diario, que partirá de movimientos, imágenes, objetos, etc. relacionados con la investigación de la etapa final del embarazo en la mujer indígena de Saraguro. Las diferentes propuestas que surjan, serán llevadas al escenario, teatralizando su vivencia para priorizar el interés

⁹⁶ *Ibíd*em, p. 297

en nuestras culturas ancestrales, culminando con una obra de teatro-danza.

A lo largo de la escritura de este capítulo, nos hemos dado cuenta, cómo conceptos de Pina Bausch, Doris Humphrey y Eugenio Barba se entrelazan en la búsqueda de un lenguaje escénico, por lo que buscaremos una dramaturgia danzaria y actoral, que como dice Pina Bausch: “Presupone una serie de acontecimientos escénicos, con algún tipo de organización que transcurrirá desde un principio hasta un final en que se desarrolla una idea temática en imágenes precisas...”.⁹⁷

Barba nos propone sumergirnos en la búsqueda de movimientos a través de este trabajo de training, que hace que la energía corporal provoque la deformación de nuestro cuerpo. Por su parte Pina Bausch, plantea la investigación basada en una emoción o en un sentimiento, sin olvidar el trabajo diario del actor, lugar en donde su cuerpo encontrará el camino para la expresión, finalizando con Humphrey que plantea principios técnicos claros que ayudan a unificar los resultados de las exploraciones.

⁹⁷ “Danza y Dramaturgia”, Artículo publicado por Ramiro Guerra, en la Revista Conjunto, Revista de Teatro latinoamericano, Casa de las Américas, N° 129, julio-septiembre 2003, p. 43

2.3 Creación Colectiva

¿Cuál ha sido la base fundamental del teatro profesional en los últimos tiempos? Al parecer fue Stanislavski, quien inició la noción de trabajo como compañía teatral y con él, se condujo a un proceso sistemático. Antes de esto, existían “familias de actores” que se encargaban de montar espectáculos en los que el padre y la madre por ejemplo, estaban en escena mientras que el tío dirigía, el abuelo supervisaba los vestuarios y utensilios para la obra, el nieto también formaba parte del elenco, etc.⁹⁸

Comencemos con la definición básica de Teatro de Grupo, para poder diferenciar la función de este término con los de creación colectiva.

El Teatro de Grupo “es un colectivo de acción teatral que integra a personas interesadas en esta actividad artística”⁹⁹. Que tengan o no preparación actoral, es en esta congregación en la que se pueden adquirir experiencia, por su interés real en el quehacer teatral. De esta manera cada integrante inicia un trabajo sistemático con la posibilidad de

⁹⁸ CEBALLOS, Edgar, “Principios de Dirección Escénica”, El director como espectador de profesión por Jerzy Grotowski, Instituto Hidalguense de la Cultura, Grupo Editorial Gaceta, S.A., México, 1992, p. 285

⁹⁹ MERINO, Oswaldo, “Reflexiones sobre el Teatro Popular en el Ecuador”, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1992, p. 89

contar con elementos de una forma equitativa y dinámicamente valiéndose de los mismos objetivos.

Además el grupo de teatro refleja los siguientes planteamientos:

- Promocionar factores de cambio y transformación con una eficacia estética, social política e ideológica.
- Convertirse en un centro de confluencia de todas las expresiones individuales.
- Recoger todos los aportes creativos personales en función del objetivo colectivo.
- Ponderar, priorizar y seleccionar las sugerencias de los integrantes que permita la marcha del conjunto por medio de una matriz creativa.

Este colectivo teatral ya establece un punto de encuentro en el que se pondera la necesidad de reformular el edificio teatral existente¹⁰⁰, es decir, comparte la necesidad de experimentación. Nótese que se utiliza ya la expresión “colectivo” como una forma de trabajar en conjunto en todos los aspectos que corresponden al desarrollo de un teatro de grupo.

¹⁰⁰ Ibídem, p.89

Encaminándonos en la creación colectiva, que es uno de los principales componentes que determinan la concreción del teatro de grupo, analizaremos las características con las que se inició este estudio en el trabajo actoral y que servirá para nuestra puesta en escena.

La creación colectiva ha existido desde que hubo teatro; no es un invento ni relativamente moderno, ni mucho menos donde lo rescatable de este tipo de tarea es que el profesionalismo del actor consistía en que "sabe secundar a aquellos que lo acompañan en el escenario, sabe en otros términos, acoplar tan perfectamente sus palabras con sus acciones y ambas con las palabras y las acciones de sus compañeros, que logra introducirse, intempestivamente, en la línea de acción del otro, haciendo lo que el otro le solicita, con tanta precisión que todo el mundo crea que se trata de algo preparado".¹⁰¹

En nuestro largo proceso de trabajo como estudiantes y ahora como artistas creadoras, nos sentimos como una "familia de actores" en la que cada una desempeña su papel de actor, director, escenógrafo, etc., y a partir de la utilización de técnicas, nos correspondemos hacia el trabajo individual y

¹⁰¹ TAVIANI Ferdinando, "La improvisación en la Commedia dell'Arte: testimonios", artículo aparecido en La Revista Quehacer Teatral núm. 2,
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/actor.htm#10>

colectivo, en el momento de improvisar, fijar y montar finalmente cada escena. Esta ha sido la base que nos hemos planteado para poder introducirnos en una dramaturgia grupal.

Si bien la creación colectiva ha servido como un medio por el cual se puede denunciar y crear concientización sobre los conflictos sociales¹⁰², también muchas agrupaciones se han conformado por la necesidad de crear una dramaturgia propia, sin importar las individualidades que se presenten en escena, es entonces cuando “se puede crear en el otro”¹⁰³. Se dice que es a partir de la improvisación que la creación colectiva cumple con esta condición, y se puede aplicar cualquier metodología. No se trata de reemplazar ni disminuir el trabajo que realiza un director, sino como se ha mencionado anteriormente, devolver el espacio de desarrollo de un campo creacional a los actores. Se recomienda que el grupo a más de poseer una gran capacidad de improvisación, mantenga relaciones estables dentro del colectivo.

¹⁰² Fernández José Ramón, “Un acercamiento a la creación colectiva”, artículo publicado en Dramateatro Revista Digital,

http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=137:un-acercamiento-a-la-creacion-colectiva&catid=5:ensayos&Itemid=9

¹⁰³ ARENAS, Héctor José, “La Creación Colectiva II”, Artículo publicado en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=89815>

Esta forma de trabajo conjunto, es la que utilizaremos para investigar y crear nuestra puesta en escena.

El equipo de trabajo que hemos conformado mantiene un contacto permanente que se expresa al momento de crear, indagar o explorar acciones en escena; hemos venido desempeñándonos en una labor común desde las aulas universitarias, por lo que ya tenemos un antecedente de trabajo colectivo. Sin embargo, no podemos desconocer el hecho de que se puede llegar a desacuerdos de índole profesional e incluso personal y reconocemos también que en teoría, la aplicación de los elementos de la creación colectiva son relativamente factibles y fáciles de comprender, pero a su vez en la práctica se convierte en un complejo desempeño al sumergirse en una aventura arriesgada que obtendrá resultados siempre transformadores.

Para esto hemos separado un espacio que llamamos “trabajo de mesa”. Esta actividad es practicada con varios objetivos, como lo expone Leon Moussinac en su “Estudio de la puesta en escena”¹⁰⁴, entre los cuales se encuentran: el perfeccionamiento de los elementos principales de la representación, la supresión de riesgos de errores graves, la

¹⁰⁴ CEBALLOS, Edgar, “Principios de Dirección Escénica”, Estudio de la Puesta en Escena, por León Moussinac, Instituto Hidalguense de la Cultura, Grupo Editorial Gaceta, S.A., México, 1992, p. 368

autorización de correcciones útiles, evita además la pérdida de tiempo y vacilaciones perjudiciales a la calidad de trabajo y reduce la improvisación a su medida necesaria.

Con estas directrices nos hemos propuesto discutir dificultades y desavenencias en este espacio en donde se puedan ventilar los problemas que se presenten y se encuentren mecanismos para orientar nuestra propuesta común, hacia el lugar donde los diferentes puntos de vista se apliquen hacia un mismo fin.

Concordamos con lo aseverado en el artículo “La Dramaturgia de los Actores”, publicado en el Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Virtual “Luis Angel Arango” acerca de que “la creación colectiva no tiene por objeto reivindicar lo colectivo en contra de lo individual en nombre de cualquier ideología”¹⁰⁵.

Puesto que nuestra propuesta de trabajo se basa en objetivos específicos ya señalados, hemos elegido dirigirnos de esta manera, en nuestro empeño de intervenir en los procesos metodológicos para la construcción de una obra. Consideramos que es tarea del actor, participar en todos los

¹⁰⁵ Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. "Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional"

< <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/actor.htm> >

aspectos que comprenden el montaje de una obra, sin por ello menospreciar o ponerse en contra de otras formas de trabajo como las que se dan en muchas agrupaciones que mantienen la relación director-actores y cada cual se dedica a cumplir con su papel.

Decidimos trabajar con componentes de las técnicas manejadas por Eugenio Barba, Pina Bausch, Doris Humphrey y conocimientos adquiridos por otros tantos dramaturgos y actores, porque permiten y priorizan el trabajo del actor que crea colectivamente.

Autores como Santiago García, Enrique Buenaventura y Augusto Boal han forjado sus agrupaciones a partir de la necesidad de generar tanto técnicas como tácticas teatrales, y sus trabajos son el resultado de una lucha común a través de la creación colectiva. Reiteramos que lo que nos interesa de estos expositores, son los métodos aplicados en la preparación de sus obras y el trabajo de creación en escena.

Santiago García, nació en Bogotá, Colombia el 20 de diciembre de 1928, actor y dramaturgo, fue Presidente del teatro La Candelaria del cual fue el director general desde sus inicios.



Santiago García

Como fundador del Teatro de la Candelaria en Colombia, aseveró que “la función del teatro es romper la ideología del mundo o reafirmar los conceptos e ideologías”. Opinó en una entrevista dada en el Portal de internet “La Ventana”, que las grandes obras de la Historia fueron realizadas por grupos de personas.

Cuenta que en uno de sus viajes a Europa por los años 70, conoció los orígenes del teatro colectivo a través de una obra montada por la artista Joan Littlewood, quien junto a gente relegada socialmente presentó un trabajo en el que se contaban realidades del contexto social.

Santiago García partiendo de sus experiencias dijo: “El grupo puede tener un director o una figura sobresaliente, pero la
AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

forma de trabajo colectivo es más eficaz, más moderna, que la decimonónica del individuo”, por lo que al regresar a su tierra tuvo una visión más abierta al trabajo del actor en proceso de creación.

Por su parte, Enrique Buenaventura, nacido en Santiago de Cali, el 19 de febrero de 1925, y fallecido el 31 de diciembre de 2003, fue dramaturgo colombiano y fundador del Teatro Experimental de Cali (TEC) en 1963. La crítica social es el tema que caracteriza a sus obras y ha empleado varias técnicas teatrales en las que se visualiza influencias de Bertolt Brecht, y con ellas propone hacer un teatro popular¹⁰⁶.



Enrique Buenaventura

¹⁰⁶ Bibliografía de Enrique Buenaventura en <http://www.enriquebuenaventura.org/metodo.php>

Ha manejado al teatro de tal manera que busca inspirar a las personas que sufren de opresión y pobreza para cambiar el mundo, una propuesta que circunda el entorno social. Fue pionero en la sistematización de una metodología de creación colectiva y modifica esencialmente las relaciones entre dramaturgo, director y actores¹⁰⁷.

Buenaventura apoya el trabajo “que surge como un elemento clave de lucha, representado en este caso mediante la creación colectiva, el cual bien puede definirse como un sistema artístico libre, donde las ideas que emanan de su seno, son producto del sentir del individuo, en respuesta a las carencias de un régimen político-económico que se distancia de su entorno inmediato”¹⁰⁸.

Si bien nuestro objetivo no es denunciar una realidad que nos oprima social ni políticamente, tampoco buscamos reflejar un movimiento que llame a la agitación. Si quisiéramos poner en términos de denuncia a nuestra propuesta, la ubicaríamos como un llamado al reencuentro con nuestra cultura

¹⁰⁷ MERINO, Oswaldo, “Reflexiones sobre el Teatro Popular en el Ecuador”, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1992, p. 92

¹⁰⁸ Fernández José Ramón, “Un acercamiento a la creación colectiva”, artículo publicado en Dramateatro Revista Digital,
http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=137:un-acercamiento-a-la-creacion-colectiva&catid=5:ensayos&Itemid=9

ancestral, de manera que el espectador sufra una transformación gracias al poder del hecho teatral.

La creación colectiva implica trabajar un sistema que contenga un proceso de creación de una obra. “El teatro como fenómeno colectivo no es una manifestación parcial de la comunidad a la cual pertenece sino un punto convergente de los distintos aspectos de esa comunidad o de esa agrupación de seres que comparten hábitos de vida y de pensamiento, desde los prejuicios a las filosofías, en su sentido más amplio de concepción del universo”¹⁰⁹.

En nuestra propuesta existen puntos en común: queremos trasladar elementos de una vivencia cultural al campo de la dramaturgia actoral, existe la necesidad de contar nuestras experiencias de una forma que ha sido percibida individual y colectivamente, estamos interesadas en realizar una estructura propia de creación y a partir de ésta generar nuevas propuestas, y conocemos varias metodologías de trabajo que se han circundado en pos de elaborar una puesta en escena. Aquí se manifiesta la manera en que los actores

¹⁰⁹ ARLT, Mirta “El teatro como fenómeno colectivo”, Universidad Nacional del Litoral, Dep. de Ext. Universitaria. Sección Santa Fe – Argentina, 1967, p. 3

establecen la base y la matriz, de todo el teatro moderno de Occidente¹¹⁰.

Además que el grupo debe mantener una estabilidad, estamos en la capacidad de trabajar de esta manera a favor de que la muestra sea un trabajo de calidad y nutrido de las experiencias de cada una de nosotras.

“Tres requisitos definen el hacer colectivo teatral: dar forma escénica a los intereses colectivos, una organización del trabajo que excluya todo autoritarismo y abra un amplio espacio para la crítica y, finalmente, el empeño de cada participante en el logro de los objetivos expuestos”¹¹¹.

Concordando con esta posición, y teniendo claro lo que queremos contar, nuestro interés en este trabajo es sostenernos como grupo en el training, en la investigación, en la recopilación de ideas, imágenes y elementos para el trabajo de composición escénica, más no individualizar la dirección del proyecto o dispersarse en ideas sueltas.

Estamos conscientes que el trabajo será una búsqueda personal e individual que se volverá inconscientemente

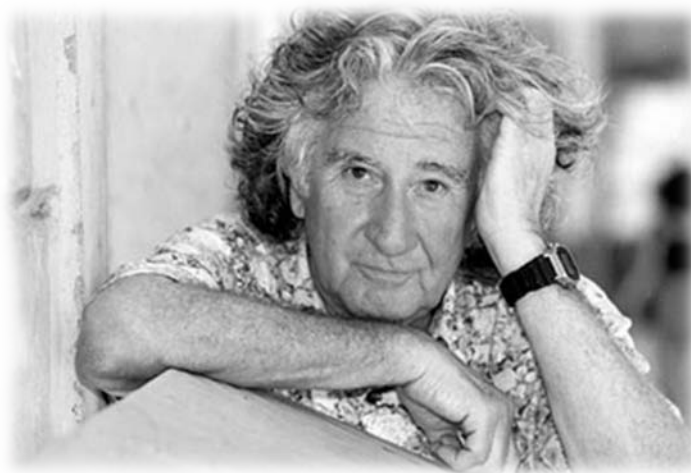
¹¹⁰ TAVIANI, Ferdinando "La improvisación en la Commedia dell'Arte: testimonios", artículo aparecido en Quehacer Teatral núm. 2

¹¹¹ GEIROLA, Gustavo / Whittier College, "Un acercamiento a la creación colectiva", artículo publicado en Dramateatro Revista Digital, http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=137:un-acercamiento-a-la-creacion-colectiva&catid=5:ensayos&Itemid=9

colectiva, como lo expone la actriz Patricia Ariza, del Grupo La Candelaria de Colombia.¹¹²

Y es por eso que hemos tomado en cuenta el enorme aporte que ofrece el dramaturgo brasileño Augusto Boal con su trabajo sobre creación colectiva, para lo cual puntualizaremos los detalles que nos parecen útiles para nuestro proceso.

Augusto Boal nació el 16 de marzo de 1931 y murió a los 78 años el 2 de mayo del 2009. En 1956, le pidieron que trabajara en el Teatro Arena de Sao Paulo, al sur de Brasil. Trabajó junto a Jose Renato, cofundador de esta agrupación¹¹³.



Augusto Boal

¹¹² ARENAS, Héctor José, "La Creación Colectiva II", Artículo publicado en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=89815>

¹¹³ Enciclopedia Itau Cultural- Teatro- Biografía de Augusto Boal's http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=703

Se inicia en la investigación de nuevas formas de hacer teatro, partiendo de su conocimiento del sistema de Stanislavsky que aprendió en la Universidad y mientras estuvo relacionado con el Actors Studio de Nueva York.

Investigador y director teatral, fue el creador del Teatro del Oprimido, cuyas primeras experiencias datan por el año 1956. Su forma de trabajo se transformó en “un conjunto de técnicas que el pueblo aprendía a dominarlas a través de un proceso de enseñanza-aprendizaje que Boal lo sintetiza en tres etapas. Primera etapa: conocimiento del cuerpo; segunda etapa: tornearse el cuerpo expresivo; tercera etapa: el teatro como lenguaje sobre la base de una dramaturgia simultánea, el teatro-imagen y el teatro-foro”¹¹⁴.

Cabe recalcar que Boal aprueba el tratamiento de temas generales dentro del teatro cultural, que vayan de acuerdo a la ideología de un pueblo y que no sean precisamente de orden político; de esta manera el tema es válido si es tomado de acuerdo a la cosmovisión de las clases desposeídas, por ejemplo¹¹⁵.

¹¹⁴ MERINO, Oswaldo, “Reflexiones sobre el Teatro Popular en el Ecuador”, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1992, p. 50

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 52

En su libro “El arco iris del Deseo”, expone una clasificación de las técnicas utilizadas en su investigación. Varias de las cuales nos han dado la pauta para incluirlas en nuestro trabajo colectivo de training y montaje.

Ha compuesto técnicas auxiliares a las que llama modos, para que sean utilizados de forma complementaria y faciliten la comprensión de una escena. Anotaremos las condiciones particulares que hemos tomado en cuenta para nuestra propuesta y que se apegan a la metodología de trabajo escénico que queremos tratar. Entre estos modos está la improvisación.

La sesión empieza con una improvisación introspectiva que parte de hechos reales que haya vivido el participante. Ésta puede ser real y a la vez surrealista, simbólica o metafórica. “una improvisación es real cuando tiene sentido, cuando produce emoción y apela a la sincera participación de todos, y no simplemente cuando se parece a la realidad”¹¹⁶. Se compone de todos los elementos de la teatralidad, y permite una mejor comprensión de la situación presentada. Estos elementos se detallan de la siguiente manera:

¹¹⁶ BOAL, Augusto, “El Arco Iris del deseo, del Teatro Experimental a la Terapia”, Alba Editorial, Primera Edición septiembre 2004, Barcelona, p. 81

El protagonista propone una escena a partir de una imagen o una situación. Elegirá entre los participantes a aquellos que puedan representar los personajes. Asimismo el protagonista cumplirá con las funciones de director de escena revelando las particularidades de cada personaje y conduciendo lo que quiere de cada uno.

En nuestras improvisaciones, se designará en cada sesión o en cada semana a una compañera que haga las veces de director y se encargará de cumplir con esta premisa, de tal manera que se conduzcan las improvisaciones y se fijen imágenes para trabajar.

El siguiente modo describe una técnica que servirá mucho para nuestro montaje. Se llama ¡Para y piensa!, en el que se indica que al producirse cientos de pensamientos por segundo en cada actor, es difícil verbalizarlos todos en un tiempo moderado. Mientras la improvisación se da, el participante que esté dirigiendo dirá ¡Stop!, cuando perciba que ha descubierto una imagen o una acción para ser guardada, entonces los actores congelarán la imagen y se analizarán pensamientos y sentimientos que ocurren pero que están ocultos por la rapidez del diálogo y las acciones.

Este modo nos ayuda a “hacer consciente, a verbalizar y transmitir; a hacer comprensible lo oculto o lo diluido”¹¹⁷.

Existen otros modos que podemos añadirlos a nuestro trabajo, los cuales tienen grandes similitudes con el trabajo propuesto de Barba, como el modo “Delicado y suave: lento y bajo”, en donde cada movimiento se ralentiza, o nuestra voz se vuelve baja y lenta, así cada gesto se magnifica y se revelan contenidos ocultos; el modo “Feria” expone la aplicación de multiplicar movimientos y sonidos colectivos por ejemplo, que favorecen la concentración en lugar de afectarla; el modo “Para los sordos” sirve como ejercicio en el cual se deja de lado las palabras para explicar una improvisación solo con la ayuda del cuerpo a través de movimientos y de los sentidos.

Boal indica que muchas de las técnicas del arco iris del deseo, han surgido a partir de las necesidades de quienes acuden a trabajar con su propuesta, y añade que hay algunas que todavía están en proceso de desarrollo y que deja a libertad de quienes la utilizan para que encuentren su propio camino¹¹⁸, por lo que hemos decidido valernos de algunos de estos detalles para que conjuntamente con los principios de

¹¹⁷ Ibídem, p. 87

¹¹⁸ Ibídem, p. 259

los autores desarrollados en el capítulo anterior, podemos crear una dramaturgia actoral propia.

Ha llegado el momento de relatar el training en el que nos encontramos trabajando, camino a la puesta en escena de “Watrananay” en el que contaremos cómo se vive el proceso de creación.

Capítulo 3

DIARIO DE TRABAJO DE TRAINING

3.1 Preparación física básica.

Una vez que hemos tomado la decisión de trasladarnos de la investigación a la aplicación de una técnica dentro de este proceso, comenzamos con la preparación física, la misma que vamos a relatar en los siguientes párrafos.

Al comienzo del mes de diciembre del 2009, en una reunión que mantuvimos entre el grupo de trabajo conformado por Johanna Vega, María Belén Pacheco, Lourdes Briones y Mabel Patiño, acordamos en retomar la preparación física de nuestro cuerpo de diferentes maneras, como por ejemplo: tomando clases en el Programa de Artes Escénicas, saliendo a caminatas diarias, ingresando a un gimnasio donde realizamos ejercicios cardiovasculares y tonificación muscular; a la vez que iniciamos el tratamiento de un training general con el que se busca recordar y elaborar ejercicios nuevos. Por otra parte, cada una ha aprovechado de su función laboral en materias como el ballet, danza andina, teatro y baile moderno para asimismo apoyarse de estos, y

de manera individual cada una de nosotras desarrolle un estado físico apto para la investigación escénica.

Durante este lapso, nos hemos dado cuenta que nuestro cuerpo requiere una constante preparación no solo física sino también mental, en el sentido de que todos los ejercicios han sido realizados sin una conciencia corporal, es decir, netamente físicos con poca relación mente-cuerpo, lo que en teatro es muy importante para la presencia del cuerpo en el escenario.

A partir del mes de febrero, tomamos las riendas de este trabajo y emprendimos el camino hacia la búsqueda de un training grupal que culmine con el montaje y puesta en escena de “Watrananay”.

El día que llegamos al aula del Programa de Artes Escénicas, lugar que nos sirvió para nuestro encuentro, nos sentamos en un círculo para debatir cuáles serán los ejercicios específicos que servirán en esta etapa. Aclaramos también que en cada sesión, una de nosotras se encargará de dirigir el trabajo, ya que se necesita de un punto de vista externo para medir el desarrollo de cada una. Entonces, empezamos con un training básico, pero ¿a qué llamamos training básico?

En el período en el que estudiamos a Eugenio Barba, tuvimos la oportunidad de seguir una serie de ejercicios, los cuales nos brindan “componentes como la relación de peso-equilibrio, oposición de movimientos, velocidades y ritmos que permiten jugar con una percepción distinta del espacio-tiempo”¹¹⁹ y además “desarrollar un nuevo comportamiento, un modo diferente de moverse, de actuar y reaccionar, una destreza determinada”.¹²⁰ Los ejercicios que realizamos y que aportan estos conocimientos serán ejecutados luego de un calentamiento, el cual constará de los siguientes ejercicios:

Calentamiento y Estiramiento:

- El Cuello: se hacen giros en diferentes direcciones, movimientos laterales, izquierda-derecha y arriba-abajo, que pasan siempre por el centro y con una mirada fija hacia al frente.



¹¹⁹ BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, “El Arte Secreto del Actor”, Diccionario de Antropología Teatral, Librería y Editora Pórtico de la Ciudad de México; Escenología, A.C., 1990 p. 326

¹²⁰ BARBA, Eugenio, “La Canoa de Papel: Tratado de Antropología teatral”, la ed. La reimp., Buenos Aires: Catálogos 2005, p. 140

- Los Hombros: realizamos movimientos circulares hacia delante y hacia atrás, hacia arriba y abajo, con alteración de tiempos y de ritmos.



- Los Brazos: estirados hacia el frente y paralelos, realizamos pequeños giros hacia afuera y hacia adentro y en sentidos opuestos. Las palmas de las manos con dirección hacia el frente. De la misma manera, con los brazos horizontales.



- Muñecas: con los puños cerrados, se hacen rotaciones de las muñecas. Con los dedos cruzados, se busca mover las manos en diferentes direcciones.



- Plexo Solar: proyectamos el pecho hacia el frente y hacia atrás en una contracción.



- Cintura: con las piernas flexionadas, realizamos movimientos circulares, sin mover el resto del cuerpo.



- Rodillas: flexionando las piernas, con las manos en las rodillas, se hacen movimientos circulares hacia fuera y hacia adentro.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.



- Tobillos: con los pies juntos hacemos relevé, planta, relevé, planta. Se repite varias veces. Luego nos quedamos en relevé y bajamos sin llegar a tocar el piso. Esto también se repite varias veces.



- Los brazos paralelos sobre la cabeza, cruzamos los dedos y proyectamos las palmas hacia arriba, mantenemos estirado el cuello, y los pies en relevé, se busca crecer. En un momento determinado, el cuerpo se suelta, como si un hilo que nos sostiene desde arriba se cortara, esto produce una relajación del cuerpo hacia abajo.



- Con las piernas en segunda posición de clásico, realizamos la siguiente secuencia: plie, relevé, estiro y bajo a planta (au-dedan). Luego relevé, plie, planta y estiro (au-dehors).



- Acostadas boca abajo, subimos el torso con la mirada proyectada hacia atrás, los brazos están semi-estirados con las palmas de las manos apoyadas en el piso, a esto lo llamamos el “saludo al sol”. Luego, nos sentamos sobre los pies, con los brazos estirados y apoyados en el piso, la columna vertebral estará alineada desde el cuello hasta el coxis. Regresamos a la posición inicial,
AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

cogemos los pies con las manos, presionando contra los glúteos y en un momento determinado, halamos los pies y subimos el torso hasta formar un arco. Al final se colocan las palmas en el piso e intentamos tocar la cabeza con la punta de los pies.



- Acostadas boca arriba, lanzamos las piernas hacia arriba, formando una “vela”, los brazos sostienen la espalda. Tratamos de bajar las piernas atrás de la cabeza, flexionando las rodillas, a lo que llamamos “oreja de burro”.



- Sentadas con las piernas estiradas y la columna recta, abrimos y cerramos las mismas, nos quedamos con las
- AUTORES:** Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

piernas abiertas y con el torso caemos hacia cada lado, intentando tocar los pies. Luego de varias repeticiones, intentamos tocar el piso con el pecho hacia delante.

*Es muy importante, recalcar que este ejercicio será realizado con la ayuda de la compañera.



- ❖ Paradas, con los pies paralelos, resbalamos hasta llegar a un split.



Habiendo terminado este calentamiento, proseguimos a realizar los ejercicios concernientes al training.

Salto de gacela:

Que inicia con una caminata por el espacio, con la mirada hacia un punto fijo que cambia de dirección, y en un momento determinado se realiza un salto con cada pierna, cuya fuerza parte de la cadera, buscando la suspensión del salto en el aire.



Caminatas en cuclillas:

Este ejercicio se realiza con piernas abiertas y cerradas, brazos detrás de la nuca y en la cintura respectivamente. Asimismo dirigiendo la mirada hacia un punto fijo, se avanza con los pies en punta y con la extensión de la columna vertebral hacia el cielo, imaginando que un hilo mágico hala nuestra corona.



Caminata con torso bajo:

En este tipo de caminata, el torso baja al nivel de los muslos y con las manos sostenemos el dedo del pie, para de este modo, levantar cada pierna con rotación de cadera, en la cual la espalda cumple un papel fundamental controlando el equilibrio.



Equilibrio sobre un pie:

Sosteniendo un pie en el aire, ayudándonos de la mano, se busca hacer diferentes formas en el espacio, combinando equilibrio, peso y asimetría.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.



Salto con cadera:

Con el torso bajo, y las piernas flexionadas, se realiza un muelleo que busca el impulso para un salto que nace de la cadera y que puede hacerse en diferentes direcciones.



Caminata del oso:

Se trata de imitar el movimiento del animal, es decir, con manos y pies pegados al piso, se avanza de una forma simultánea en la que el pie cae donde estuvo la mano anteriormente, siendo estos siempre contrarios.



Caminata del cangrejo:

Simulando el movimiento del cangrejo, nos colocamos boca arriba, con manos y pies apoyados en el piso, se eleva la cadera al cielo, tratando de que se forme una línea horizontal desde el cuello hasta la rodilla. De esta manera se traslada por el espacio.



Gato Uno:

Con rodillas y manos apoyadas en el piso, realizamos contracciones de la espalda en diferentes tiempos que se dividen en 3 niveles: alto, medio y bajo, buscando siempre el máximo estiramiento.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.



Gato Dos:

De pie, con piernas paralelas a la altura de los hombros, bajamos a tocar el piso con las manos y avanzamos hasta llegar a tabla, preparadas para una flexión de pecho. Al llegar al piso, realizamos una torsión de espalda hacia atrás, como un “saludo al sol”, tratando de no estirar totalmente los brazos. Volvemos al piso y levantamos brazos y piernas formando un arco que se sostiene con la fuerza del abdomen. Luego bajamos y volvemos por el mismo camino a estar de pie.



Danza del viento:

Este tipo de danza se asemeja a saltos laterales continuos, donde el pie se apoya en el piso, realizando un movimiento de tierra (piernas flexionadas y plantas apoyadas al piso) y un movimiento de aire (salto). Comenzamos colocadas en círculo, pero a medida que el ejercicio avanza, se puede romper esta forma, y se toman diferentes direcciones en la sala. Cuando se ha llegado a un estado en el que el cuerpo está dispuesto y ya generado una energía, ésta se lanza por el espacio. Recordemos que el cuerpo se queda inmóvil por un instante al lanzar la energía, para luego retomar el ejercicio.



Caídas sostenidas:

Caminamos por el espacio con la mirada fija hacia diferentes puntos, en un momento determinado, en un movimiento de implosión, nos dejamos caer hacia el piso, de manera que

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

cada parte de nuestro cuerpo está sostenido, por lo que este ejercicio se lo realiza en un tiempo infinito.



Abdominales:

Que pueden ser bajos, medios y altos. En los bajos y medios, acostadas en el piso, con piernas juntas y estiradas, subimos y bajamos controlando el abdomen. En los altos, igualmente en el piso, pero con las piernas flexionadas y apoyadas en la plantas de los pies, subimos y bajamos torso.



Ejercicios vocales

Gesticulación:

Se realizan movimientos gestuales que pueden ser: la pronunciación sin sonido de vocales, movimientos de la lengua dentro y fuera de la boca, la simulación de morder, masticar, llenar de aire las mejillas, movimientos de la mandíbula en diferentes direcciones y tensión y relajación de los músculos faciales.



Masajes faciales:

Con la ayuda de las manos, realizamos pequeños círculos, pellizcos, golpecitos, estiramientos en todo el rostro.



Respiración intercostal:

Respiramos por la nariz, hasta que los pulmones se llenen de aire y el abdomen suba, soltamos el aire provocando el descenso del abdomen; este ejercicio se lo puede hacer acostada o parada; los tiempos de los ejercicios de respiración pueden variar; al igual que se puede emitir diferentes sonidos como las vocales, consonantes y diversas sílabas.



Exploración:

Recalcamos el hecho de que en el transcurso del training diario, se implementarán sonidos o textos en los cuales se incluirá la investigación de cambios de ritmo, de puntuación y acentos.

Todos estos ejercicios redactados, cumplen diferentes funciones para el desarrollo de un cuerpo presente que se manifiesta en el equilibrio, las oposiciones, tensiones, ritmo, energía, pre-expresividad, extra-cotidianidad, vulnerabilidad, movimientos sostenidos y cortantes, etc. A más del desarrollo de la voz en donde la proyección, dicción y la utilización de resonadores son elementos que trabajados con los ejercicios sirven para el perfeccionamiento de los mismos.

A partir de este “training básico”, han sido varios los descubrimientos que hemos tenido. María Belén señala que el trabajo del equilibrio tiene que ser constante tanto dentro como fuera de la clase y que debe aprovecharse las situaciones cotidianas para seguir trabajando este elemento. Mabel piensa que su trabajo con la cadera demanda mayor esfuerzo y persistencia, ya que encontrar la fuerza oculta en ella, es un camino de difícil acceso. Johanna a su vez indica que para ella es difícil encontrar el impulso para elevar la

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

cadera y ponerse de pie, al momento de realizar un movimiento que parte del piso. Lourdes opina que se le dificulta ciertos movimientos debido a un problema en la parte lumbar de su columna, sin embargo recompensa en el avance de otras acciones en las que pondera la importancia del entorno y la conciencia del espacio.

Notamos que cada una tiene su exploración propia y personal de los ejercicios y de igual forma concibe su apreciación de acuerdo a sus problemas y condiciones. Esto demuestra que a pesar de realizar un trabajo grupal, cada una decide cuáles son sus objetivos y trabaja sobre ellos.

A continuación detallamos las sesiones semanales de trabajo que transcurren de la siguiente forma:

Semana del 4 al 11 de febrero del 2010. (Semana Uno)

Empezamos a trabajar el cuerpo mediante la ejecución de ejercicios básicos que fuimos retomando de las clases impartidas durante nuestro estudio en el programa de Artes Escénicas.

Habiendo realizado el calentamiento y estiramiento anteriormente explicados, pasamos a ejecutar un conjunto de

juegos interactivos para lograr un calentamiento cardiovascular. Se trata de tocar a la compañera en la espalda para congelarla, y se la libera cuando la otra compañera pasa a gatas por entre sus piernas. Este juego permite trabajar la atención y la respuesta a los estímulos.

*Cabe recalcar que se darán variaciones del calentamiento y el estiramiento según como marche las sesiones.

Luego partimos con los ejercicios del training básico, tomando en cuenta que a medida que las ejecuciones vayan siendo dominadas, cada una realizará una evolución propia, buscando nuevos desafíos.

Continuamos con la exploración personal, donde cada una elige un espacio para trabajar individualmente, en estos días hemos trabajado las siguientes sensaciones: caminata sostenida, en la cual se busca liberar el pensamiento y el peso tratando de lograr un cuerpo suspendido en el espacio; construcción y de-construcción, aquí imaginamos el hilo que sostiene nuestra corona, se rompe dejando que nuestro cuerpo se desplome como marionetas y de la misma forma se recupera.

Finalmente realizamos abdominales con dos objetivos: por cuestión física y para fortalecimiento de la zona abdominal para el trabajo de voz.

Semana del 22 al 26 de febrero del 2010. (Semana Dos)

En esta semana de preparación física, se realizaron los mismos ejercicios del training básico, desde su calentamiento hasta su exploración final. Se sintió el dolor del trabajo anterior pero de igual manera se sigue con el programa. Lo que varía es el juego, que en esta oportunidad utilizamos unas polainas para fabricar una pelota blanda. Con ella se trata de lanzar y tocar a la compañera quien tiene que desviar el tiro. Con esta actividad lúdica conseguimos que el cuerpo se despierte adaptándose a las situaciones que surgen y obligándolo a responder mediante reflejos. Notamos por ejemplo, que el cuerpo mantenía una posición en la que las rodillas están flexionadas y las plantas de los pies fijas en el piso, lo que indica que el cuerpo entero piensa y está listo para que las acciones provoquen reacciones.

Se continúa con la serie de ejercicios, comenzando con una caminata que mantiene la mirada hacia un punto fijo y que luego cambia de dirección, se utilizaron niveles y velocidades. En cada cambio de dirección, paramos y realizamos caídas

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

sostenidas. Tratamos de realizar un primer acercamiento al dolor, integrando preguntas como: ¿Cuándo hemos sentido dolor?, ¿Qué duele más, el dolor físico o el emocional?, ¿Qué situación en nuestra vida nos ha causado dolor?, etc. Buscamos con esto comenzar desde los desplazamientos a incorporar el “dolor”, sensación central en nuestro montaje. De esta manera, cada una va ejecutando diversas variaciones de caminatas.

Se trabaja también el ejercicio del animal en posición de ataque, donde se realiza un salto para quedarse en puntas de pies y manteniendo el equilibrio, luego en un movimiento sostenido, vuelve a la posición de ataque. Aquí se trabaja de manera especial la espalda, con movimientos de contracción, siendo el salto impulsado por la cadera.

En estos días hemos realizado el ejercicio en el cual nos pasamos la energía con diferentes movimientos. Esta energía que llega a nuestros cuerpos se manifiesta de diferentes formas, pueden ser movimientos extra-cotidianos del cuerpo o se vuelve un objeto flotante. Buscamos que la energía se sostenga continuamente en el grupo, es decir, se necesita la concentración y atención de todas para estar prestas a recibirla y entregarla.

Nos dimos cuenta que podemos avanzar en este proceso, ya que percibimos ciertos factores que han evolucionado y para que estos logros no se estanquen, decidimos incorporar nuevos obstáculos y fusionarlos con los ya trabajados.

Semana del 1° al 5 de Marzo del 2010. (Semana Tres)

Esta semana comenzamos diariamente con el calentamiento habitual y los ejercicios básicos del training que nos ayudan a que el cuerpo esté dispuesto para la exploración. Luego nos enmarcamos en un trabajo de danza contemporánea, con el objeto de no apartarnos de la técnica que nos servirá para utilizarla en el montaje de nuestra obra.

Ejercicios de barra: plies, grand plies, tendues, jetés, contracciones, trabajo de brazos, muelleo, balance con plexo solar proyectado, develoupes. Con esto se busca la colocación del cuerpo en un esquema corporal correcto, que parte del cuello alargado, la elongación de la columna vertebral, espalda con omóplatos extendidos, abdomen contraído, pelvis y glúteos apretados, las corvas de piernas estiradas hasta terminar en los pies.



Ejercicios de centro: combinación de tendues, grand-battement, jetés, brazos, saltos, cambio de peso, balancé, etc.

Diagonales: Giros (en plie, en quinta, au-dehors, au-dedan), grand-battement, jeté, grand-jeté, sissonnes. Saltos en primera y segunda, triples con brazos y con giros, rodadas con flexiones de pecho, con saltos y sostenidas.

Finalmente realizamos la ejecución de composiciones coreográficas con las cuales se busca incorporar todos los movimientos anteriormente mencionados, buscando un correcto desempeño del cuerpo en la elaboración de una secuencia danzaria.

Señalemos que en el futuro iremos retomando clases técnicas de danza como las realizadas esta semana, y que se ejecutarán como parte de nuestro calentamiento cuando se crea necesario.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Semana del 8 al 12 del marzo del 2010. (Semana Cuatro)

En el trabajo de esta semana se volvió a lo usual. Un calentamiento normal y luego los ejercicios propios del training. Subsiguientemente elegimos dos ejercicios que permiten trabajar la presencia y atención del cuerpo. Estos juegos son:

La Cacería

En principio estamos distribuidas por todo el espacio. Todas llevamos cuatro soguillas colgadas alrededor de la cintura. Intentamos cazar la mayor cantidad de soguillas sin tocar a la compañera. Quien consigue la mayor cantidad de soguillas es la ganadora.

El Lazarillo

Este juego lo realizamos en parejas. Una de ellas debe cubrirse los ojos con una tela. La otra cumple el papel de lazarillo y la va guiando por el espacio de diferentes formas, indicándole que avance y pronunciando su nombre para que la encuentre. La compañera con los ojos tapados coloca su mano en el hombro del Lazarillo y camina sintiendo sus movimientos. Otra variación de este ejercicio es que una se coloca en el extremo del espacio con los ojos vendados, y el

resto cumple el papel de lazarillo, ella corre de este extremo al otro en donde todas debemos estar atentas para cogerla.



Con estos juegos, se comprobó lo siguiente:

- 1) Hay que desarrollar la confianza entre compañeras.
- 2) Se genera un sentimiento de entrega total en el juego.
- 3) Se nota que las piernas flexionadas es una constante que demuestra la atención del cuerpo, postura conocida como “sats”.
- 4) Podemos observar que desde la punta del dedo del pie hasta la cabeza, nuestro cuerpo está activo y notamos que adquiere la sensación de reflejo al verse en riesgo.
- 5) La emisión de la voz fue inevitable, y surgieron sonidos como “ah”, “oh”, simulación de triunfo en el primer juego y ciertos murmullos que ayudaban a guiarse en el segundo.
- 6) En “El lazarillo” notamos que la intención de protección es una constante por lo que sería interesante reflejar en

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

la obra, un personaje que actuará como ser superior que protege o cuida a la mujer en el dolor de parto.

Posteriormente pasamos al trabajo del equilibrio con una caminata sostenida a la que llamamos “El viaje”. Este ejercicio no tiene un tiempo límite y cumple el objetivo de la concentración, de dejar afuera cualquier pensamiento extraño al momento, es el estar aquí y ahora.



Una vez realizado este viaje, compartimos la experiencia que cada una sintió, resaltando los siguientes criterios: Fue inevitable que en nuestro cuerpo creciera aquella sensación antes trabajada del dolor, con el principal objetivo de dejarlo atrás; encontramos un modo de pensar semejante en todas, que el dolor de parto es una experiencia cruda, pero la llegada del niño opaca esta sensación, a lo que podríamos llamar entonces un “dolor de vida”. Individualmente, Johanna logró momentos en el que su cuerpo se sintió libre de pensamiento, sin peso, como si volara, gracias a la entrega

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

que dio al ejercicio. De acuerdo a Lourdes, la concentración hace que se olvide del tiempo transcurrido durante este viaje y el cuerpo no se cansa. Por su parte, Belén indica que se dio cuenta que cada parte de su cuerpo toma conciencia, desde cómo va colocado un dedo hasta cómo está su columna vertebral, manteniendo el control de sus movimientos. Además dice que esta conciencia no es meramente mental, sino que surge por la energía de la conciencia corporal. A su vez, Mabel aportó que además de algunas sensaciones ya dichas, existieron momentos en los que “salirse del ejercicio” resultaba fácil ya que pensamientos de afuera invadían su concentración.

Notamos que este ejercicio ha llegado a un nivel en el cual creemos que puede ser utilizado y nutrir nuestra puesta en escena. Una de las cosas que rescatamos de este ejercicio, es el caminar o el traslado, sensación que podrá utilizarse en el trabajo de las chakanas o puentes que sirven como camino hacia el rito de parir.

Semana del 15 al 19 de marzo del 2010. (Semana Cinco)

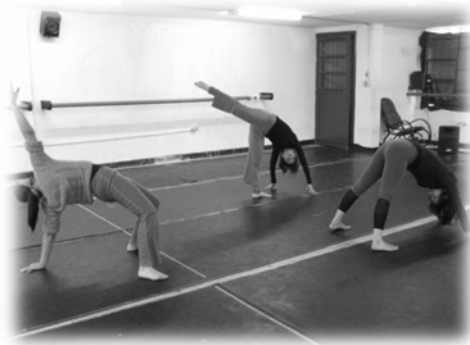
Esta semana cada sesión comienza con su calentamiento respectivo y training básico, en el cual se realizaron algunas variaciones, por ejemplo: el salto de cadera evoluciona en

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

velocidades y giros y con un desprendimiento del cuerpo hacia el piso, las piernas llegan hasta donde la caída las lleve y este impulso ayuda a subir el cuerpo hasta alcanzar el equilibrio en punta de pies. En este equilibrio precario, se incorporó un texto pequeño que se repetía varias veces: “luna viene, luna va, dolor viene, dolor va”, evolucionando según la energía del cuerpo.

En este punto el salto de gacela también sufre una evolución, en la que se va tomando diferentes direcciones que llegan a formarse en giros completos y además adquiere varias velocidades.

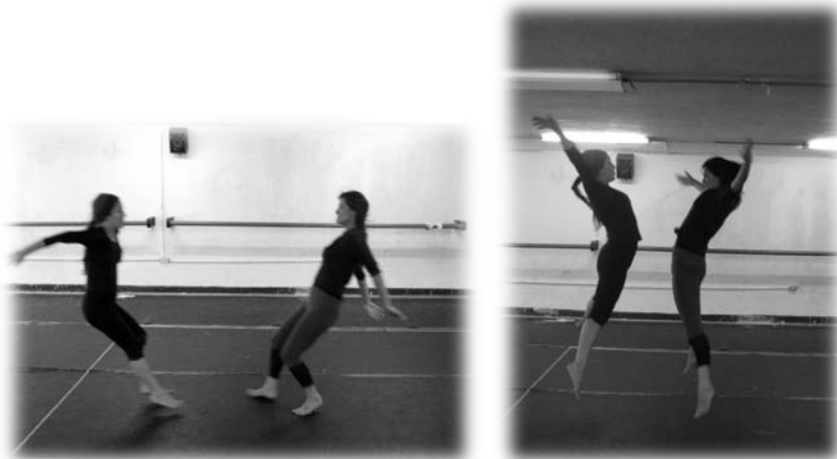
Las caminatas de osos y cangrejos, también varían en velocidades, se vuelven interactivos, se utiliza las paredes como punto de apoyo, etc.



Recordemos que seguimos trabajando estos ejercicios, no para lograr un cuerpo de atleta, sino para que aporten un

camino hacia una relación de energía grupal, de generación de una atmósfera de trabajo que cree una disciplina cotidiana propia, una personalización de los ejercicios y una autocrítica de los mismos.

Inmediatamente empezamos a trabajar un ejercicio en el cual buscamos el reflejo de un cuerpo atento. Se trabaja entre dos personas, cada una se coloca en un extremo de la sala manteniéndose de frente a su compañera; en un momento de libre elección, se corre para ganar espacio, pero en el momento que los dos cuerpos se encuentran debe haber una reacción de salto y equilibrio.



Después comenzamos con las exploraciones personales. Esta semana la exploración fue:

Movimiento de oposiciones, en equilibrio. Con movimientos sostenidos y cortantes, buscamos la mayor concentración

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

posible en cada uno de ellos, dejando de lado los pensamientos exteriores y estando conscientes de lo que nos rodea. Estos movimientos los hemos realizado individualmente, entre dos personas y las cuatro juntas.

Con respecto a los principios de la obra, en esta semana en el trabajo de mesa, ha surgido el siguiente pensamiento: nuestro cuerpo ha llegado a percibir el dolor físico que provoca el trabajo diario de training; ahora nos situamos en el dilema de cómo utilizar este dolor físico para trasladarlo a un dolor emocional, el cual deberá ser reflejado en el desenvolvimiento de nuestro cuerpo en escena.

3.2 Training a partir de la investigación e incorporación de imágenes y elementos

Sin dejar de lado el training básico, que será una constante en nuestro proceso hasta el día de la presentación de la obra, consideramos que llegó el tiempo de adentrarnos al tema investigado de diferentes maneras. Hemos acordado trabajar los cuatro principios de la filosofía andina del pueblo Saraguro, y además indagar sobre sensaciones como: preparación para la ceremonia ritual del parto, el dolor al parir y sus contracciones, sostener para el pujo, abrirse dando paso a una nueva vida, agradecimiento y celebración;

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

también imágenes como “amarrar el shungu”, “encaderar”, “enterrar la placenta”. Todas estas situaciones serán trabajadas con el fin de que produzcan imágenes que den como resultado partituras que serán utilizadas en la puesta en escena.

Semana del 22 al 26 de marzo de 2010 (Semana Seis)

En esta semana se registró lo siguiente:

Una vez realizado el calentamiento, estiramiento y training básico, procedimos a trabajar la investigación de los principios de la filosofía andina, en un ejercicio que parte de pasar un objeto imaginario, -transformado en energía- de un lugar a otro, sin dejarlo caer.



En nuestra investigación, conocimos que los cuatro principios de la Filosofía Andina se funden en el momento que una comunidad de Saraguro tiene un propósito en común, por lo que en esta exploración buscamos que los principios de

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

reciprocidad, complementariedad, relacionalidad y correspondencia se vean reflejados en una acción conjunta, en la que cada una de nosotras tiene un objetivo: no dejar que el objeto caiga al piso. Al mismo tiempo sabemos que cada una tiene que entregarlo de tal manera que la otra no lo deje caer, pero sin olvidar que la intención común es llevar el objeto de un lugar a otro.

A medida de que esta exploración se va desarrollando, se han dado varias ideas de cómo podemos implementar objetos que ayuden al manejo del cuerpo en este coger, entregar, sostener y pasar. Mabel propone el trabajo con cestas elaboradas de duda, las cuales son utilizadas en el momento de desgranar el maíz. De aquí, Lourdes aporta la idea de utilizar mazorcas dentro de la cesta para crear un peso que ayude a que el cuerpo esté más atento a no dejar caer los objetos. Por su parte, Belén dice que sería muy interesante usar diferentes formas y ritmos de lanzar el objeto de una a otra. Finalmente Johanna aporta con imágenes atractivas que pueden ser utilizadas en la puesta en escena.

Al finalizar la sesión, nos sentamos a conversar acerca de esta exploración y llegamos a las siguientes conclusiones:

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.



- ❖ Llega a nuestra mente, aquella imagen que observamos en Saraguro, en la que las mujeres recolectaban el maíz en grandes canastos, lo desgranaban y los soplaban para limpiarlos, por lo que consideramos que queremos trabajar la acción de recolectar este cereal, para exponer los cuatro principios de la filosofía andina.
- ❖ Notamos que en el sostener la cesta, las piernas deben estar flexionadas y bien adheridas al piso, por lo que implementaremos en el training, algunos movimientos en los cuales se trabaje más la flexión de piernas y la suma de un peso al cuerpo.
- ❖ El cuerpo debe estar listo y atento a recibir el objeto de manera imprevista, es decir, no saber de quién viene o en qué momento lo recibimos. Por esta razón, trabajaremos también la atención del cuerpo.
- ❖ Encontramos que la posición que se maneja tanto del objeto como de las piernas flexionadas, requiere que el vestuario que se vaya a utilizar, empiece a ser delimitado, para que no afecte a los movimientos que vayamos escogiendo.
- ❖ Dicha posición genera en el cuerpo una incomodidad que presenta cierto dolor que nos permite estar conscientes del momento, que como lo dijimos

anteriormente, a partir de este dolor físico, indagaremos en la búsqueda de un dolor de parto.

- ❖ Acordamos que para la próxima sesión se vaya incluyendo elementos que se aportaron de las ideas surgidas, como maíz, la cesta de duda, saquillos y demás elementos utilizados en la recolección.

Semana del 29 de marzo al 1° de abril de 2010. (Semana Siete)

En esta semana, el trabajo del training tuvo una transformación, en el sentido de que se involucra más hacia los objetivos que tenemos dentro de la investigación escénica. Ejercicios como la caminata en cuclillas, o equilibrio con la pierna elevada, se seguirán realizando de una manera continua, ya que cumplen con los diferentes principios que Barba propone y que consideramos que son los apropiados para nuestro trabajo en escena ya que ayudan a mantener un cuerpo preparado. Sin embargo, ejercicios como la caminata del oso, cangrejo o los saltos con cadera son los que han servido para explorar movimientos que derivaron en imágenes que pueden o no ser utilizadas en nuestra propuesta.

Notamos que hemos adquirido agilidad en la ejecución de los ejercicios. Cada una tiene una facilidad innata para acciones específicas y que se van guardando en la memoria corporal de cada una, ya que estas condiciones podrán ser aprovechadas. También es importante señalar que sentimos que ninguna está estancada en el trabajo; todas tenemos el incentivo de superarnos y beneficiarnos de las habilidades de la otra, sin apartarnos del hecho de que somos seres individuales que tenemos nuestras vivencias, anécdotas, problemas y experiencias, los cuales también contribuyen en el proceso en el que estamos involucradas.

Continuando con el trabajo, esta semana incluimos la cesta de duda, que es un elemento muy utilizado en la vida cotidiana de la mujer indígena, al que agregaremos nuevos valores en la experimentación. Elegimos traer cestas de varios tamaños para ir experimentando el peso, textura y volumen ya que estos tres aspectos se reflejan en los diferentes movimientos que produce nuestro cuerpo. El mismo ejercicio que realizamos la semana anterior con un objeto imaginario, lo hicimos ahora con las cestas y con los mismos objetivos. A esta acción agregamos principios del trabajo de composición del que nos habla Doris Humphrey en su texto “The Art of Making Dances”, en donde el equilibrio

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

del espacio, está basado en el lugar donde están ubicados los ejecutantes. Esto lo utilizamos de la siguiente manera: cada una con su cesta se coloca en los distintos extremos del salón; en un momento determinado nos lanzamos las cestas y realizamos el ejercicio anteriormente mencionado. Otro principio de Humphrey, es la distribución de los cuerpos en el espacio, es decir, cada una toma una dirección siendo consciente de no dejar espacios vacíos, ni de acumularnos en una sola zona. De esta manera, también se realizó el ejercicio de lanzarnos la cesta.



Niveles, velocidades y formas de lanzar y coger la cesta, también fueron indagados con resultados que se derivan en las siguientes conclusiones:

- ❖ El tamaño y la forma de la cesta, es un factor determinante en la cantidad de fuerza entregada al movimiento y de igual manera en cómo se ejecuta el

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

mismo, por lo que seguiremos investigando cuál será el tamaño adecuado de las cestas.

- ❖ La atención del cuerpo en este ejercicio es de suma importancia, por lo que es necesario seguir trabajando ejercicios en los que los sentidos se despierten, estén alertas y los movimientos lleguen a sincronizarse.
- ❖ Notamos que ciertos tipos de lanzamientos estaban influidos por aspectos externos como el viento que corría en la sala, lo que no fue favorable para que la cesta pase de una compañera a la otra, por lo que cada cesta debe tener su propia forma de lanzar.
- ❖ Advertimos que la distribución del cuerpo en el espacio se perdía debido a que en ciertos momentos, se dio mayor importancia a recibir y lanzar la cesta. Esto indica que debemos tener una mirada abierta (180 grados).
- ❖ La presencia del cansancio en los lanzamientos, derivaron en dolores en los brazos y las piernas, por lo que no hay que olvidar que el dolor es una parte fundamental de este trabajo.

Semana del 5 al 9 de abril del 2010 (Semana Ocho)

En esta semana como en cada sesión, realizamos nuestro training, al cual hemos ido incorporando nuevas

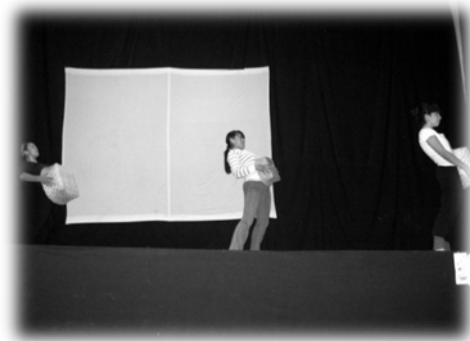
exploraciones que van surgiendo de cada uno de los ejercicios que se aplican. Uno de ellos se desarrolló a partir del salto con cadera. En lugar de caer hacia atrás, el impulso permitía una caída hacia adelante que termina en rol. Hay que tener especial atención en la forma en que se apoya la cabeza en el piso para de esta manera continuar con el rol y conseguir una recuperación con equilibrio. En esta variación se nota que el impulso y la fuerza nacen y terminan en la cadera, proyectando la pelvis hacia delante y tratando de equilibrar el peso del torso y las rodillas que se encuentran en oposición.

En cuanto al avance de las improvisaciones para añadirlas al montaje, intentamos fijar algunas formas, desechado e incorporando movimientos que nos parecen importantes y apropiados para nuestra puesta en escena. Cada una investigó el peso y la fuerza del lanzamiento de la cesta de diferentes maneras: formando un círculo entre las cuatro, luego entre dos compañeras, utilizando niveles y buscando otras maneras de pasarnos las cestas. De todos estos movimientos surgieron imágenes e ideas que fueron enfocadas hacia la aplicación de nuestro tema que en este caso se ha centrado en el “despertar a la Pachamama”, es

decir preparar a la tierra para fecundarla, para trabajarla y que nos dé su fruto.



La primera imagen en la que nos ocupamos fue la que se generó a partir de utilizar la cesta colocada boca abajo en nuestro abdomen, como simulando la barriga de una mujer embarazada. Experimentamos individualmente con la cesta, creando cada una movimientos con diferentes direcciones, girándola, arrastrándola, lanzándola, etc. de tal manera que el cuerpo esté siempre en riesgo, lo que nos permite reparar en el dolor constante al que estamos expuestas y que nos sirve como combustible accionante.



AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Una segunda imagen surgió al ubicar la cesta en el piso en contacto con la tierra, para poder escucharla, y nos preguntamos: ¿Qué es lo que quiere ésta? Los movimientos aparecen por sí solos y sentimos que estamos identificadas entre nosotras y con el elemento. De esta manera hemos conseguido un sinnúmero de posibilidades, pero hemos decidido también que es importante mantener un contacto permanente al momento de elegir las imágenes con las cuales queremos quedarnos para poder memorizarlas corporalmente y obtener un dominio total de principio a fin.

Una nueva imagen brotó a partir de dar golpes al suelo con las cestas y los pies. Nos trasladamos en diferentes direcciones procurando guardar el equilibrio en el espacio, y agregamos un ritmo corporal.

La siguiente imagen consistía en unir los frutos que la tierra nos provee. En este caso, el maíz es el fruto principal. A través de varios movimientos llenamos las cestas con el maíz. Luego buscamos formas en las que podamos recolectar todo lo que tenemos en una sola cesta. Aquí nos colocamos en una diagonal que permitió una distribución en el espacio con la cual se provee un diseño de trabajo en conjunto.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.



Semana del 12 al 16 de Abril del 2010 (Semana Nueve)

Esta semana, después de haber realizado el training, elegimos desarrollar diferentes composiciones coreográficas basadas en la danza andina.

Aquí utilizamos los pasos básicos de la danza popular de la zona, con música en ritmo de Sanjuanito. Buscamos integrarlos a diferentes movimientos contemporáneos, como las contracciones y muelleos.

Además esta semana incluimos un objeto a la exploración personal, cada una utilizó una soga de dos metros de largo. Partimos de la idea de que este instrumento es utilizado por la mujer para sostenerse al momento de parir, pero nos hemos dado cuenta que podemos utilizarla de otras maneras, como reatas para el cabello, para la cintura, o en la construcción de chakanas.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.



Cabe señalar que el uso del objeto merece una exploración más extensa por lo que se continuará trabajando en las siguientes sesiones.

3.3. Propuestas individuales y colectivas

Semana del 19 al 23 de Abril del 2010 (Semana Diez)

Iniciamos el training diario con un trabajo de resistencia (trote) y además con ejercicios de danza contemporánea.

En la exploración de nuestro tema, hemos tratado de dar un paso más. Comenzamos ya con la primera parte de la obra que se basa en los ya mencionados cuatro principios de la filosofía andina. Hemos incluido la dinámica y el ritmo. Se manifiestan en tres niveles: rápido, lento y normal y la combinación de estos para dar una alternancia en los movimientos que realiza nuestro cuerpo. Asimismo la exploración de niveles alto, medio y bajo por el espacio, ocupando las diferentes partes del escenario como

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

diagonales, líneas horizontales y verticales, esquinas, círculos al centro, la parte delantera y posterior del escenario.

Estos movimientos se enfocaron en trabajar elementos como el aire que ocupa el nivel alto, el de tierra que hace referencia al lanzamiento del peso de la cadera al suelo, y el de fuego que se relaciona con todo lo que son contracciones de cadera. Trabajando diferentes posiciones se genera energía entre nosotras, lo que a su vez permite trabajar la comunicación. En cada sesión, tratamos de mantener la constante del dolor para todos los ejercicios, no con el objetivo de lastimarnos, sino de sentirnos vivas aquí y ahora; además de que esta sensación es fundamental en nuestra obra.

En la parte coreográfica empezamos individualmente a realizar una serie de movimientos o frases, con un criterio basado en llamar a la Pachamama para que nos brinde una buena cosecha, este criterio viene del objetivo de mostrar a la comunidad unida en la minga, donde escenificaremos los cuatro principios de la filosofía andina. Cada una va guardando lo que le parece más significativo, mostrándolo al final de la sesión. Aquí se realiza una selección de los

movimientos que a criterio grupal formamos una coreografía con los movimientos seleccionados.

Destaquemos que el trabajo de esta semana se hizo en forma colectiva; todas aportamos imágenes de nuestra creación individual, que se van ensamblando hacia una imagen colectiva. Este primer intento de montaje lo interpretamos Mabel, Belén y Johanna. Lourdes por su parte tiene una exploración propia e individual, ya como uno de los personajes que se han ido desarrollando. En la generación de frases, aparecieron ciertos movimientos que le han permitido visualizarse como la Pachamama, de tal manera que ya figura como la guía y la proveedora de vida.



Semana del 26 al 30 de Abril del 2010 (Semana Once)

Seguimos añadiendo a nuestro training ejercicios que se van encontrando a través del acercamiento de nuestros
AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

movimientos al tema de la obra, por ejemplo: sometiendo al cuerpo a un equilibrio precario en el que los pies se apoyan únicamente en los dedos. Aquí aplicamos la técnica de Doris Humphrey de caída y recuperación del cuerpo, tratando de que los movimientos sean precisos para dar presencia y a la vez mantener la energía de éste.

Además en esta semana, se realizó un trabajo de mesa en el cual fijamos el tiempo que vamos a darle a la exploración de objetos. Igualmente definimos sesiones para que cada una de nosotras se encargue de figurar como “vista externa” y trabaje los temas que crea conveniente, con el objetivo de que se pueda tener un punto de vista paralelo al de la investigación, que fije y destaque el trabajo individual y colectivo.

En cuanto a la exploración con las cestas, continuamos trabajando la atención y por ende la agilidad y precisión para lanzarnos las cestas en diferentes tiempos y direcciones utilizando el espacio. Es importante señalar que el objetivo de este ejercicio es generar comunicación entre nosotras sin la necesidad de utilizar la palabra, lo que a su vez contribuye al trabajo de la presencia del cuerpo por todas las tensiones que se requieren. Nuestras piernas se encontraban en una

posición flexionada, con talones pegados al piso y nuestra mirada y atención a 180° para recibir y lanzar la cesta.

A más de realizar lanzamientos con la cesta, se han explorado formas de moverse con la misma, caminar, entregarle un carácter dramático, etc. Esta investigación se la realizó de forma individual, finalizando con una muestra de los movimientos que a juicio de cada una son los más interesantes para el montaje.



También se ejecutó una improvisación en la cual se le entregó a cada una, un ritmo diferente; comenzó siendo una exploración individual, que luego se fue sumergiendo en su ritmo propio, generando así una propuesta de movimientos personalizados para su objetivo. En un momento determinado, Mabel propuso que todas comiencen a comunicarse a través de sus movimientos y sin dejar de lado la atención en la mirada. Aquí se produce un avance significativo, cada una originó un esbozo de personajes.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Johanna con movimientos en niveles bajos, lentos, en los que escenificaba a una mujer con intenciones mezquinas, quería sustraer los productos de la cosecha, pero vigilando fielmente lo suyo. Mientras Mabel se caracterizaba por situarse en el nivel medio – alto, ritmo rápido, observándola como la vigía de la cosecha, anecdóticamente podemos señalar que Mabel demostraba sumisión con respecto al desplazamiento de Lourdes, debido a que ella miraba a Lourdes como Pachamama, siendo que éste no era un punto marcado en el desarrollo de la investigación. Belén se fijaba en puntos intermedios, ni apoya el control de Mabel, pero tampoco ayudaba en el “robo” de Johanna, más bien se encajaba en los movimientos de las demás, enmarcándose en una relación de mayor intensidad con Johanna, donde se percibían como madre e hija. Lourdes sumergida en los tres niveles y en los tres ritmos, continuó viéndosela como la protectora y mediadora de la situación que se producía.

Además en esta semana realizamos el trabajo de exploración con implosiones que dan la sensación de tensión, desesperación, centrando el dolor en el abdomen y el cuerpo en general con el objetivo de fundir aquel dolor de cansancio experimentado en el training, con las exploraciones individuales. Esto se hace de forma lenta y termina con el

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

caer del cuerpo. Estas sensaciones requieren de mayor exploración por lo cual serán retomadas posteriormente.

Concluimos con el objetivo de profundizar la exploración con la cesta, integrar estos esbozos de personajes en las próximas investigaciones, que provoquen sensaciones que deformen nuestro cuerpo.

Semana del 3 al 7 de Mayo del 2010 (Semana Doce)

Comenzamos a realizar una improvisación grupal en el que mantenemos contacto entre nosotras. Lourdes propone trabajar el “sostener”; de este ejercicio brotaron algunas imágenes y formas que se fueron dando mientras jugábamos con nuestro peso corporal y el equilibrio. Nos enredamos y nos ayudamos a sostenernos a través de las manos o cualquier parte del cuerpo que pueda hacerlo

A esta parte del sostener, agregamos la soga, con la que trabajamos movimientos individuales y posteriormente grupales. Lourdes siguiere sentir que nos sostenemos no solo con la cadera sino que indaguemos con el resto de nuestro cuerpo, ya sean dedos, manos, codos, hombros, torso, rodillas, pies; en niveles alto, medio, bajo; paradas, apoyadas en un solo pie, hincadas, sentadas, acostadas; de igual manera, propone trabajar la sensación del dolor desde una

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

perspectiva propia, ya sea en el abdomen, al sostenernos en la soga o donde cada una lo sintiera; de esta forma el ejercicio a más de ser corporal, está guiado por nuestro sentir interno, como lo hacía Pina Bausch en sus trabajos coreográficos.

Al finalizar estas exploraciones escogimos algunas de las figuras que nacieron de la misma para posteriormente tratar de incorporarlas en el montaje.

En cada una de nuestras sesiones se producen nuevas ideas e imágenes que vamos guardando y que nos servirán para nuevos momentos en la obra. Por ejemplo, en esta semana se descubrió una imagen que nos podría servir para el momento de “sahumar la casa”, con la cesta y la soga. Hay que tomar en consideración que ciertas imágenes visualmente son muy ricas pero no son precisamente adecuadas para incluirlas en el montaje.

Con esto, nos hemos dado cuenta que el proceso de trabajo nunca termina y que una obra puede no ser el resultado final de una investigación, sino como planteamos al inicio de esta tesis, es uno de los caminos que se pueden tomar para acercarnos a nuestro objetivo.

Hasta este momento, hemos trabajado una suerte de movimientos que han surgido del training y de imágenes que nos han provocado, sin embargo, hemos considerado que necesitamos profundizar muchísimo más en ciertos aspectos como son:

- ❖ El ritmo, que debe lograr un dinamismo en las secuencias de movimientos, lo que ayuda a mantener la atención tanto en el actor como en el espectador.
- ❖ La mirada, para poder percibirnos y sentirnos a través de ésta, sin la participación de la palabra.
- ❖ El contacto que puede ser físico o no, para poder sentir nuestra energía.
- ❖ El texto, que nos va a ayudar a que nuestro trabajo no sea meramente un entrenamiento físico sino también un entrenamiento dramático.

A partir de estos aspectos, seguimos trabajando en la relación visual entre nosotras; esta investigación ha generado que los movimientos físicos se transformen en movimientos dramáticos, los cuales nos han dilucidado en un nuevo campo de investigación que hemos estado dejando de lado. Es importante señalar que este proceso continúa forjando la delimitación de personajes.

En esta etapa, hemos visto conveniente hacer un trabajo de mesa en el cual, según el resultado obtenido anteriormente de la investigación basaba en el ritmo, definimos los siguientes personajes:

- ❖ La Pachamama: Lourdes posee una fuerza corporal superior al resto, por lo que en las improvisaciones, ella siempre se mantiene en una posición que soporta nuestro peso. Esta clara condición física, debe ser llevada a una condición emocional y de acuerdo a las particularidades de la Pachamama, la investigación corporal de Lourdes se dirige hacia la emanación de estas energías, siendo la proveedora de la energía corporal del grupo.
- ❖ La Partera: este personaje sería representado por Mabel, ya que su energía y expresión corporal se encuentran dirigidos a aspectos como la mediación entre las fuerzas superiores de la naturaleza y las manifestaciones de los seres humanos; y además la evidencia de su poderío. El estado corporal demanda una energía superior exteriorizada en movimientos que sostienen y controlan el desenvolvimiento del resto de personajes.



- ❖ La Madre: representa a la persona común, que está dispuesta a estar ahí, para pedir ayuda, para cumplir obligaciones de la vida cotidiana. Los movimientos lentos, precisos y llenos de misterio que Johanna ejecuta en las improvisaciones, nos llevaron a fijarle este personaje.
- ❖ La Parturienta: tiene características que se manifiestan en movimientos frágiles e ingenuos que se dejan llevar por las circunstancias que se presentan en su estado y que se nutre de las experiencias y las fuerzas energéticas que le proveen quienes están a su alrededor. Belén se ha mantenido inmersa en los ejercicios grupales de tal manera que busca la protección y el apoyo en las demás participantes y ha desarrollado una energía contenida que en un momento puede explotar.

Concluimos esta semana sumándole a la exploración con la cesta mayor riesgo, trabajando en diferentes posiciones: con las piernas separadas, en cuarta posición, tratando siempre de utilizar el equilibrio precario, para que podamos involucrar en nuestro cuerpo, la sensación de tensión continua. Esto demanda mucha concentración tanto física como mental en el lanzamiento de las cestas y en la manipulación de la misma.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Semana del 10 al 14 de Mayo del 2010 (Semana Trece)

Realizando el training de una forma seguida, calentado el cuerpo y disponiéndolo para nuestra creación corporal, comenzamos con exploraciones, las cuales fueron propuestas por Belén, ella se encargó de llevar adelante este trabajo, partiendo de las siguientes bases: contactos de cuerpos y miradas en los que se añadieron determinados ritmos y tiempos, la búsqueda de la relación del cuerpo con un ser superior.

En la primera exploración trabajamos el manejo de energía en el cuerpo; una de las participantes enfoca su energía en la mano y la coloca en cualquier parte del cuerpo de su compañera sin llegar a tocarla, la mueve hacia diferentes partes como la cabeza, hombros, pies, brazos, etc. Se busca a través de esto, generar diferentes reacciones en la compañera, haciendo accionar partes del cuerpo que están olvidadas por nuestro cerebro y además provocar que su atención cambie constantemente, unas veces lento, otras muy rápidas, cambiando de direcciones, niveles, utilizando el espacio con movimientos fijos y desplazados. Este ejercicio nos ayudó a profundizar la exploración de personajes, caracterizándoles de mejor manera y encontrando actitudes,

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

con relaciones de superioridad, inferioridad o igualdad entre ellos. Por ejemplo, Belén comentó que al momento del ejercicio sintió a Johanna como su madre, que la sofocaba, siempre estaba sobre ella, vigilándola en todo momento. En cambio, Johanna dijo que Belén hacía todo lo que ella le ordenaba, ya que en sus movimientos se comportó sumisa y seguía con cuidado lo que ella le dirigía. Cada una tuvo reacciones de acuerdo a su personaje, consiguiendo un mayor contacto.

El siguiente ejercicio fue realizado con el objetivo de “sentirnos”, buscando eliminar la vista directa entre nosotras para percibir los movimientos de la compañera. “El espejo” es un ejercicio en el que se trata de imitar los movimientos de la otra persona. Los diferentes movimientos que realiza la que guía, deben ser imitados lo más exacto posible por la guiada. Una tiene que sentir la presencia de la otra, generando atención en su cuerpo para moverse al tiempo y ritmo de la compañera, de manera que en un momento determinado no se pueda distinguir quien guía los movimientos. Además a este ejercicio incluimos sonidos que resultaron espontáneos, según evolucionaba la indagación.

Existieron ciertos momentos en los que la comunicación corporal era fluida y se experimentó sensaciones de acción y reacción. Una imagen que nos atrajo de esta investigación, fue observar a Lourdes al frente y nosotras tratando de seguirla. Esto nos visualizó una propuesta que puede ser utilizada en la obra, como es el momento de convocar a las fuerzas de la naturaleza para que ésta les brinde protección en el suceso de parir. El trabajo de las manos también fue un resultado fructífero de la investigación. Las manos simulaban un llamado como bocas que gritan y suplican. Belén, encargada de esta parte, propone que esta indagación, sea utilizada en el “ritual de preparación”, por lo que estará a cargo de dirigir este momento.

Semana del 17 al 21 de Mayo del 2010. (Semana Catorce)

Partiendo de los aspectos de indagación que nos planteamos en la semana de propuestas individuales, se encuentra puntos que creemos importantes y que deben ser investigados, y estos son: “las contracciones y el abrirse dando paso a una vida”.

Johanna propuso trabajar el dolor a partir de las contracciones, pero desde un movimiento que sea hacia afuera, con el objetivo de buscar nuevas formas de contraer,

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

es decir partiendo desde su opuesto. Asimismo aplicamos el uso de imágenes y sensaciones que sean cercanas o familiares a cada una, de nuestras propias experiencias.

Cada una realizó movimientos que se unían en una secuencia, los cuales fueron expuestos al finalizar la sesión, donde se observaron que existían diferentes tipos de ritmo, dinámica y contraste. Mabel mostró un cuerpo en tensión continua, reflejada con mayor intensidad en las manos, con movimientos sostenidos que cambiaban súbitamente hacia el siguiente. Lourdes expuso movimientos que se asimilaban a latidos, provenientes de su torso, lo que hacía que de los brazos y pies desencadenen nuevas figuras. Por su parte, Belén trabajó un dolor contenido, que se reflejó en respiraciones profundas y agitadas y su cuerpo se situó en un aparente estado de relajación dolorosa. Finalmente Johanna indagó con las contracciones fuertes y relajaciones, a más del hecho de trabajar la evolución de contracciones continuas.

De aquí, Johanna propuso que sería conveniente realizar la “danza de la contracción”, partiendo de preceptos de composición aprendidos en nuestra experiencia universitaria, como por ejemplo, el trabajo de canon, utilizando el espacio y la secuencia de movimientos que comienzan donde termina

el del otro. Aquí podemos notar que Johanna fundamenta su indagación en lo que expone Pina Bausch, acerca de transmitir una sensación en movimiento, en exploraciones que nacen en la sala de trabajo, donde el bailarín indaga en un mar de posibilidades, previo a presentar una propuesta al grupo, todo esto con el objetivo de que la coreografía contenga las sensaciones de los integrantes sobre un mismo tema.

Con respecto a abrirse se pide a las compañeras que empiecen a buscar distintas formas de abrir la cadera como por ejemplo estar en cuclillas para disminuir el peso, balanceando la cadera, paradas abiertas las piernas tocar el piso con las manos, sentadas abriendo las piernas, etc.

Se pide que tengan una sensación de que sus caderas se abren como cuando intentan descuartizarse e imagine el dolor que se puede sentir abriendo paso para que salga un niño.

Aquí se trabaja un ejercicio basado en formar, distintas figuras partiendo de las letras del abecedario que pueden dibujarse con el cuerpo y vean en su imaginación que algunas de estas están abiertas y no se cierran en un círculo.

Para ayudarnos también con la sensación se introdujeron unas sogas que ayudaban a que Belén encontrara a través de estas un impulso que le permite y le ayuden a encontrar nuevas formas de abrirse siempre apoyándose en la fuerza de las demás.

A partir de este abrirse surgen pujos que ayuden a intensificar el dolor de un parto, trabajamos también con imágenes de ayudarle a soportar su dolor entre todas, limpiar su sudor, acariciarla para que se sienta alentada, apretar la parte superior de su abdomen con el afán de ayudar a que su pujo sea menos difícil, imaginando y ayudando con experiencias propias a que ellas logren sentir el dolor contándoles que con este dolor una se olvida de todo, que el cuerpo con este dolor se transforma por la desesperación

Subrayemos que cada una de las investigaciones que se han producido en las semanas anteriores se han ido guardando, conscientes de que en un futuro, iniciaremos la elección de secuencias que serán utilizadas en nuestra propuesta escénica.

Semana del 24 al 28 de Mayo del 2010. (Semana Quince)

En esta semana, en el trabajo de mesa decidimos que desde la próxima semana comenzaremos la Puesta en Escena.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Recalquemos que esta investigación es tan rica en contenidos que puede tomar un tiempo indefinido de exploración, pero según nuestros objetivos, consideramos que es el momento indicado de parar y dirigirnos hacia el montaje final, por lo que incluimos un elemento del vestuario, con diferentes finalidades entre las cuales se encuentran la relación con el objeto, su incomodidad y la búsqueda de formas para que ésta se adhiera a nuestro cuerpo.

Dicho elemento en el que indagaremos es la falda de la mujer indígena de Saraguro, los detalles del por qué utilizamos esta prenda, estarán en el Capítulo de Puesta en Escena.



El primer día, nos encontramos con algunas dificultades en el trabajo de training, por ejemplo, los movimientos de nuestro cuerpo se vieron afectados por el peso de la falda, los cuales en ciertos momentos, perdieron ligereza; sin embargo, esto nos llevó a indagar nuevas posibilidades en tanto a ritmo. La longitud de la falda, también transformó la calidad del

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

movimiento, por ejemplo, al explorar en ejercicios como el “oso” y el “cangrejo”, se observó que tanto el cuerpo como el objeto se deformaban en función de la ejecución. De esta manera se vislumbraron nuevas imágenes. Mabel deformó la falda, tomando las puntas de estas y las introdujo en la cintura para realizar sus movimientos, aquí nos dimos cuenta cómo la falda tomaba nuevas formas que se transformaron en figuras.



Para esto utilizamos música contemporánea que ofrecía una serie de ritmos de acuerdo a su género, lo que confería varios cambios a la ejecución de movimientos. Así empezamos con improvisaciones individuales, cada una utilizando un espacio diferente. A partir de aquí Mabel se puso a cargo de las sesiones de esta semana, proponiendo trabajar sensaciones de los personajes con situaciones propias de cada compañera. Belén trabajó una forma concreta de moverse, al

igual que Johanna y Lourdes. Así, pudimos explorar nuevas maneras de trasladarse por el espacio.

También exploramos la relación entre nosotras, tratando de iniciar una especie de juego que luego se transformó en imitación para posteriormente convertirse en una comunicación de cuerpos. Con todo lo examinado, procedimos a retomar la investigación del Dolor de Parto para trabajar nuevas imágenes que aporten a este momento.

Belén colocada en el centro, realizó movimientos a nivel bajo jugando con la cesta. Exploró modos de relacionarse con ella, como si dentro se encontrara su hijo. Trabajó también el cansancio y la relajación y en ello se distinguió la imagen del baño del bebé. Johanna se incorporó en esta parte y fue investigando asimismo movimientos con su cesta, buscando modos de cargarla. Indagó sobre ritmos, direcciones y niveles. Con ello logró un interesante despliegue de fuerza y energía reflejadas en su rostro y espalda. Entre las dos se forma una secuencia donde se aplican principios de oposición y equilibrio, para generar movimientos extra-cotidianos que den un significado equivalente a la acción. A través de ellos se pudo vislumbrar una forma diferente y personal de relación entre personajes. Lourdes en cambio, mantuvo la línea de

trabajo en la que busca su carácter protector y se relaciona continuamente con la parturienta.

Todas participamos en esta parte con movimientos que para cada una tienen un significado particular: cuidar a la nueva madre. Nos ocupamos en indagar maneras en las que podamos “encaderar” a la parturienta por medio del uso de las sogas. Con Belén acostada en el suelo, buscamos diferentes formas de sujetar las sogas alrededor de su cuerpo. Así aparecieron interesantes movimientos que se armonizaban para todas.

Guardamos las sensaciones que nos quedaron de este segmento del trabajo y nos dispusimos a indagar la fase de Agradecimiento y Festejo. Iniciamos esta parte con una clase de danza andina a cargo de Mabel, para examinar el paso básico del sanjuanito. Con ello buscamos acercarnos a lo que será la composición de la “danza del Agradecimiento”.

Luego pasamos a elaborar secuencias de movimientos en los que se incluye nuevamente el uso de la cesta, como elemento para colocar las ofrendas a la Pachamama. Aquí, Belén trabaja movimientos que nacen a partir del tono de voz que utiliza Lourdes como medio de comunicación. Mientras que Johanna y Mabel exploran el manejo de las cestas en el

centro del escenario, que representan las ofrendas y la comida para el agradecimiento y la celebración.

Continuando con el proceso, en esta semana se produjeron los siguientes resultados:

- ❖ En vista de que la falda se sujeta a la cintura con una reata, ésta provoca una tensión en la zona de la cintura. Los músculos se ven limitados en su expansión, lo que nos obliga a trabajar con esta tensión de forma constante.
- ❖ La longitud de la falda, nos ha generado una nueva forma de desplazarnos; la poca visibilidad de las piernas, muestra en nuestros traslados por el espacio, una caminata suspendida en el aire.
- ❖ Asimismo, se ha concebido diversas acciones en cada personaje, por ejemplo, la Pachamama usa la falda como una extensión de su cuerpo con la que relata y protege.
- ❖ Como punto anecdótico, señalemos que la falda requiere un cuidado especial, ya que sus pliegues deben ser conservados. Diariamente debemos llevar la falda envuelta en una media nylon; al finalizar la sesión, debemos envolverla escrupulosamente para guardarla.

Finalizamos esta semana siendo conscientes de que la falda será el principal elemento en nuestro vestuario, debido a que ha enriquecido la exploración de “Watrananay” en el sentido de que su forma, contextura y su uso como prenda nos brindan posibilidades para trabajar a nivel creacional.

Todas y cada una de las riquezas en movimientos, en sensaciones, composición, manejo del espacio y demás elementos que hemos descubierto a lo largo de estas quince semanas, nos han regalado un bagaje enorme de posibilidades para trabajar, por lo que a continuación relataremos la forma en la que se han ligado estas exploraciones en pos de fijar el montaje final.

3.4. Desarrollo del montaje final

Semana del 31 de Mayo al 6 de Junio del 2010. (Semana Dieciséis)

Reiteramos que la ejecución diaria del training será una constante hasta el día del estreno de la obra.

En esta semana empezamos a trabajar la definición del montaje final y hemos decidido que la obra será dividida en cuatro cuadros. A continuación relatamos el primer cuadro.

❖ Cuadro N° 1. La Minga

El primer cuadro titulado “**La Minga**”, ha sido basado en los cuatro principios de la Filosofía Andina que son: la reciprocidad, complementariedad, correspondencia y relacionalidad. Hemos decidido, como lo relatamos en el Diario de Training, que escenificar la minga indígena, es una de las mejores formas de comprender visualmente estos principios. La recolección del maíz es un suceso habitual en determinadas épocas del año, donde cada uno de los participantes cumple con una función específica, como recoger, limpiar, desgranar, etc.

La deformación de dicha costumbre indígena se ha manejado de la siguiente manera:

La Pachamama es un ser supremo al que se debe pedir permiso para aprovecharnos de lo que nos provee. Habiendo definido que Lourdes cumplirá el papel de la Pachamama, hemos decidido que ella será la que entrega el maíz a los miembros de la comunidad, con acciones ejecutadas a partir de movimientos que ella ha elaborado, en los que rememora la investigación de los ritmos con las cestas y en donde se pudo percibir su carácter proveedor y de sostén.

Las mujeres, Mabel como la Partera, Johanna como la Madre y Belén como la Parturienta, se ubican en una diagonal; la Pachamama ingresará al escenario realizando movimientos que hacen reaccionar a las mujeres para colocarse de frente, ella se dirigirá al extremo delantero izquierdo del escenario, donde ejecutará una serie de movimientos casi imperceptibles, mientras las mujeres realizan una secuencia a la que hemos llamado “despertar a la Madre Tierra”.

Estos movimientos han sido realizados también a partir de las indagaciones con la cesta, en las que fundamentos habituales como el cargar, recoger, recolectar, son ejecutados de una forma extra-cotidiana, utilizando oposiciones, caída y recuperación, movimientos sostenidos, donde intensificamos ritmos, creando contrastes. En este momento una imagen concerniente al tema será utilizada, en la cual la cesta se transforma en la barriga de la madre debido a que creemos que este utensilio sirve como medio de ayuda para cargar algo. Nos enfrentamos con diversas lecturas que se le pueden dar a dicho objeto, por lo que los movimientos a ejecutarse serán delicados y tiernos, para destruir ciertos estereotipos, como por ejemplo que la cesta se identifica como elemento de compra y venta en un mercado.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

En este momento también existen frases vinculadas al llamado a la tierra, escenificadas en golpes rítmicos a los que la Pachamama responderá, uniéndose a las mujeres. Habiendo concluido esta secuencia, las tres mujeres junto a la Pachamama se sitúan en el centro del escenario, formando una figura donde realizarán un juego de cestas representando la correspondencia en el trabajo de la minga.

La Pachamama, trasladándose alrededor de ellas estregará la cosecha del maíz, elemento a ser utilizado en la puesta, decidido a partir del hecho de que este cereal es el principal alimento del pueblo Saraguro. Esta parte irá acompañada de un pequeño texto. En un momento determinado, se rompe esta figura y cada una se divide en el espacio formando una media luna. Aquí, se ejecuta una secuencia de movimientos y se relatará un texto con los cuales se dará a conocer los personajes. Al finalizar los textos de todas se realizará un movimiento de cestas donde se escucha el sonido del maíz. Habiendo terminado este segmento, es típico que en el trabajo indígena se incluya la celebración, la cual escenificaremos con un juego de cestas, donde se aplica la atención del cuerpo, la mirada, acción-reacción.

Inmediatamente surge un rompimiento de este estado, el cual representa el primer aviso de que el parto se acerca. Las tres mujeres dirigen su atención a la Parturienta y se sumergen en este primer nivel de dolor con una deconstrucción corporal y contracciones generales que terminan en el piso, manteniendo la tensión, buscando mostrar que en este momento, se perciba un dolor general que va creciendo, ya que cuando la mujer indígena da a luz, todos los allegados comparten el sufrimiento por el que está pasando la parturienta.

Aquí finaliza el primer cuadro, teniendo como primera opción técnica un oscuro escénico.

Semana del 7 al 13 de Junio del 2010. (Semana Diecisiete)

Esta semana empezamos el repaso de lo ya montado, produciéndose las siguientes modificaciones:

- ✓ Hemos decidido omitir el elemento maíz, ya que creemos que podemos trabajar con este elemento a partir de su omisión, y que el sonido que emana dicho cereal, puede ser transmitido a través de sonidos propios, como las onomatopeyas “paj”, “shac”, “chác-chác”.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.



- ✓ Introducimos una mayor utilización de ritmos en el llamado a la tierra, evitando que ésta sea lineal.
- ✓ También dentro de la danza de llamado a la tierra, incluimos movimientos que profundicen el carácter de cada personaje.

Sin más cambios que ameriten ser expuestos, continuamos relatando cómo está compuesto el segundo cuadro.

❖ Cuadro N° 2. El Ritual de Preparación

El cuadro “**Ritual de Preparación**”, está basado en la indispensable preparación previa al parto tanto del espacio y el estado emocional de todas las personas que participan en dicho momento.

Como lo mencionamos en el subcapítulo “Tradición y Costumbres en el Parto de la Mujer Indígena de Saraguro”, el señor Polibio Japón nos relataba en una entrevista que era indispensable “sahumar” junto con rezos cristianos el lugar donde la mujer iba a parir, debido a que este espacio debe estar lleno de una buena energía. También indicamos anteriormente dentro del Pensamiento de la Cultura Indígena de Saraguro a las “chakanas”, que son puentes que sirven para pasar de un estado corporal habitual (Kay Pacha) a un

contacto cercano con el estado superior (Hannan Pacha), por lo que en el parto tanto la Parturienta, la Partera, la Madre y demás miembros que participen del acto, deben haber trascendido espiritualmente para poder formar parte de dicho momento. Es importante señalar que la Partera es quien debe llegar a un nivel superior. Los rituales son imprescindibles en cualquier actividad del mundo indígena por lo que este camino de transición lo hemos escenificado de la siguiente manera:

Habiéndose encendido una luz cenital en la parte delantera izquierda del escenario, se vislumbrará a la Pachamama ejecutando una secuencia de movimientos, los cuales han partido de la indagación sobre el carácter de protección que posee el personaje, relatando un texto donde se la observa como punto de unión entre los espectadores y la obra; dicho texto posee un carácter de juego con el público, cuestionándoles sobre la relación que tienen con los seres superiores; también cumple con el deber de contar al público lo que sucedió y lo que está a punto de suceder. En la parte posterior derecha del escenario se ubican de espaldas, la Partera, la Madre y la Parturienta. Aquí ejecutan acciones suplicando a la Pachamama y al Padre del Cielo conceder la fuerza necesaria para el momento que se viene, escenificado

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

en movimientos de las manos; conjuntamente se dirá un texto escrito en base a los rezos católicos y los relatos de ruego indígena.

En un momento determinado las mujeres se acercan a la Pachamama y con un contacto visual, comenzarán a imitar los movimientos que ella ejecuta. De esta manera se representará cómo los personajes desean adquirir aunque en un menor nivel, la fuerza y sabiduría que este ser posee. La Pachamama escuchará el llamado de dichas mujeres y acudirá a su auxilio. Es importante señalar que esta secuencia nace a partir de la indagación relatada en el Diario de Training donde exploramos el espejo grupal, aquí todas tratamos de imitar a la otra para conseguir llegar a su estado corporal y sensorial.



Trasladándonos de un extremo del escenario al otro junto con la exclamación de rezos, será la forma en la que representaremos la transición o chakana, para llegar al

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

estado corporal preciso que requieren dichas mujeres en este momento crucial: el Parto.

De aquí los personajes se colocarán en diversos lugares, la Pachamama y la Parturienta se ubicarán en el centro donde realizan una secuencia en la que la Pachamama ayuda pero también provoca el dolor sentido en contracciones que van aumentando, mientras que la Partera y la Madre se dividen a los dos extremos posteriores donde preparan todo lo necesario para “sahumar” el espacio. Aquí hemos decidido quemar romero y eucalipto porque queremos transmitir de forma real el olor de estas especies, las cuales provocarán una reacción al público y se ejecutarán movimientos con las sogas representando la limpieza, momento crucial que forma parte dentro del “sahumar”. Habiendo terminado, las dos acudirán hacia la Parturienta para apoyarla en el dolor al parir. Con un texto, la Madre consuela y reza a la Pachamama, pidiendo fuerza para ella y por el bienestar de la Parturienta, mientras que la Partera con un cántico, da masajes a la parturienta en la barriga, preparándola para traer al mundo a un nuevo ser. La Madre y la Parturienta quedarán en el centro del escenario esperando que llegue el momento, de esta manera concluye el segundo cuadro.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Semana del 14 al 20 de Junio del 2010. (Semana Diecisiete)

Esta semana empezamos con un ensayo de los cuadros uno y dos. Encontramos los siguientes puntos que deben de ser revisados.

- ❖ La mirada en la ejecución de los movimientos debe estar fija en un punto, provocando de este modo que los espectadores se trasporten al lugar ficticio en el que estamos trabajando.
- ❖ Los movimientos deben estar fijos, sin imprecisiones o dudas, para que en el momento de incluir los textos, las secuencias estén aprendidas en nuestro cuerpo y le podamos dar importancia al manejo de las emociones que contienen el texto.
- ❖ Hemos considerado importante definir el resto del vestuario a ser utilizado. Sabiendo que las faldas ya están fijadas, en el trabajo de mesa surgieron varias alternativas a ser manejadas como: vestir una malla en vez de blusa, utilizar el collar Saraguro pero con algunas deformaciones y no poner ningún tipo de figura en la falda superior.



Borrador modificado en mesa de trabajo.

❖ Cuadro N° 3. El Parto

El tercer cuadro titulado “el Parto” está compuesto de varias etapas que son: las contracciones, el sostener, el abrir, el recibimiento del bebé y posteriormente el cuidado del recién nacido y de la Parturienta. Estas etapas han surgido a partir de varias exploraciones dadas en el training, basadas en la investigación de la etapa final del parto en la mujer indígena de Saraguro.

No intentamos mostrar de forma fidedigna el proceso en el que la mujer de Saraguro tiene su alumbramiento, sino que a partir de la misma buscamos representarla mediante una forma artística. Una constante dentro de este cuadro será la

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

sensación del dolor, que ha sido trabajada en la exploración, en cada una de las etapas anteriormente mencionadas.

Este cuadro está formado de la siguiente manera:

Existe un cambio de luz general del cuadro anterior a luces de calle. Las cuatro mujeres se colocarán en la parte central del escenario en una línea horizontal: la Partera, la Madre, la Parturienta y finalmente la Pachamama. A partir de este momento dejamos a un lado a los personajes y nos convertimos en mujeres que viven el mismo dolor. Ejecutando la acción de respirar profundamente y abriendo el pecho, se simula una respiración para aguantar y sobrellevar el dolor. Estas mujeres inician una pequeña secuencia una después de la otra, terminando todas en una posición de $\frac{3}{4}$ hacia el público.

Terminada esta frase, se produce una nueva secuencia de movimientos en la que conjuntamente se manejan contrapesos, equilibrio, asimetría, ritmos y niveles, y se ocupa el nivel bajo con rodadas, contracciones, posiciones sostenidas y en tensión.

Vuelven a un nivel alto a través de un impulso de cadera, logrando recuperarse con la ayuda de los brazos y estirando todo su cuerpo. Se muestra una tensión y una relajación

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

llevada por el dolor, quedándose colgadas por un brazo, donde se muestra el agotamiento a causa del esfuerzo por mantener la calma. De aquí partirán movimientos distintos e individuales con los que se retoma a sus personajes, realizando una secuencia en el siguiente orden: la Pachamama, la Partera, la Madre y finalmente la Parturienta. La coreografía termina con las mujeres dirigiéndose al centro del escenario con lo que se rompe la imagen anterior.

Por otra parte, la danza de las contracciones se ha producido a partir de indagaciones que se realizaron en el training, en donde se encontraron movimientos desatados por impulsos que nacen en la cadera y que se manifiestan cortantes y sostenidos por la energía provocada a través de la incomodidad de cada movimiento. Las contracciones son parte del proceso que muchas mujeres -no solo la mujer indígena de Saraguro- pasan al momento de parir, donde el dolor puede llegar a ser considerablemente intenso. Por esta razón, buscamos establecer una equivalencia de este dolor que surge de cada una de estas mujeres volviéndolas extra-cotidianas.

Ya ubicadas en el proscenio, realizan tres figuras diferentes en las cuales tanto la Madre, la Pachamama como la Partera

cumplen con la labor de sostener a la Parturienta, buscando la manera correcta en la que ella debe colocarse para el momento del parto. Encontrada la posición adecuada, la Parturienta queda de rodillas en el piso y las tres restantes proceden a sostenerla con las sogas que llevan en la cintura. Se realiza una secuencia de movimientos en las que la Pachamama sostiene desde atrás a la Parturienta, al tiempo que la Partera y la Madre se ubican a cada lado. En un momento, las sogas se entrelazan en la barriga de la Parturienta y a la vez se la pone de pie.

Esta parte se ha basado en dos exploraciones realizadas gracias a las imágenes investigadas de la posición que utilizan en Saraguro para atender un parto vertical. Se observa el uso de vigas de donde cuelgan sogas para que la parturienta se sujete de ellas y pueda sostenerse. En nuestras exploraciones se indagaron: el sostenernos las unas a las otras corporalmente y el sostenerse mediante la soga.

En seguida la Parturienta ejecuta movimientos de contracciones provocadas por el dolor; busca distintas formas de abrirse para recibir a su hijo que van aumentando de ritmo hasta que llega el momento del alumbramiento.

Las formas de abrirse mostradas en este cuadro han sido tomadas de la investigación realizada sobre este suceso donde la mujer apoya sus rodillas en el piso y abre las piernas.

En este momento, las mujeres emiten sonidos de inhalación y exhalación que evolucionan simultáneamente con el ritmo corporal, que serán la representación del pujo. Debido a que este es el punto clímax de la obra, existirá cambios de luz, para enfatizar el momento de mayor fuerza. La secuencia concluye con el nacimiento del bebé, que será representado con la caída de pétalos de rosas blancas y rojas sobre la Parturienta. Mientras esto sucede las cuatro mujeres quedan inmóviles manteniendo el cuerpo en tensión para recibir al nuevo ser.

Una vez nacido el bebé, la Parturienta queda sola en el centro del escenario, con una luz cenital; forma una secuencia de movimientos que va acompañada de un texto, que demuestra el afecto al recién nacido, mientras que la Pachamama se sitúa en la parte delantera izquierda del escenario inmóvil, presenciando las acciones de la Parturienta; la Madre y la Partera se dirigen a la parte posterior derecha del escenario a preparar lo necesario para

el cuidado del recién nacido y de su madre; terminada esta secuencia, la Madre se acerca hacia ella y mantienen un pequeño diálogo en el que le pide a su Madre que le enseñe cómo cuidar a su hijo y la Madre responde con movimientos que serán correspondidos por su hija.

Finalizado esto, la Parturienta le entrega el niño a la Pachamama, se dirige al centro realizando movimientos que indican un camino a través del cansancio y la relajación para expresar su satisfacción de que el dolor ya ha pasado y que está feliz por su nuevo hijo. Inmediatamente, la Partera y la Madre se acercan hacia ella y con las sogas proceden a encaderarla mediante movimientos donde interactúan las tres. Esta acción está acompañada de textos dichos por la Partera y la Madre, en los que le dan indicaciones para su cuidado.

La Parturienta se acerca a recoger a su niño y lo ubica para cargarlo en la espalda, siendo ayudada por la Madre y la Partera.

Esta última etapa del cuadro se basó en exploraciones que partieron de imágenes, donde se trabajó la relación madre-hijo, y donde se utilizaron recursos de la danza de las

oposiciones, ritmos, voz, energía sostenida y equilibrio precario.

Semana del 21 al 27 de Junio del 2010. (Semana Dieciocho)

En esta semana se han dado pequeños ajustes en cada cuadro que no implican un cambio significativo al espíritu de la obra, pero sí contribuyen a la fijación exacta y precisa de las acciones trabajadas.

❖ Cuadro N° 4. Agradecimiento y Celebración

A este último cuadro lo hemos llamado “**Agradecimiento y Celebración**”. En las comunidades de Saraguro, al celebrar grandes acontecimientos como lo es el nacimiento de un nuevo ser, la familia y gente cercana a ella, se reúnen en la casa de la Parturienta, donde comen y se ofrecen regalos a la familia y se agradece a la Madre Tierra y a Dios con ofrendas florales, velas y rezos para que el futuro del recién nacido sea bueno.

La composición escénica de esta costumbre la hemos construido así:

La Parturienta se encuentra con la Pachamama y se comunica con ella, quien a su vez, por medio de su voz le
AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

expresa que está de su lado y que ha cumplido con su compromiso de proveer vida si son recíprocas con ella.

Mientras tanto la Madre y la Partera preparan las ofrendas y la comida para agradecer y celebrar este suceso. Para esto, colocan y acomodan las cestas llenas de comida y flores para la Pachamama en el centro del escenario, donde utilizarán movimientos que involucran a los brazos y la espalda en un nivel bajo. De esta manera, se ejecuta una secuencia coreográfica en donde las cestas toman la forma de recipientes, para representar los quehaceres que corresponden a actividades estrictamente conferidas a la mujer en las comunidades indígenas: la preparación de la comida y los arreglos florales. Estas acciones irán acompañadas de textos que fluctúan entre la una y la otra.

En esta parte, hemos incluido igualmente el trabajo de la omisión de elementos para trabajar la sensación de un peso omitido que se presenta en un cuerpo tensionado. Además hemos trabajado los opuestos y la mirada para expresar relación entre nosotras y permitir así una atención en el espectador sobre una acción precisa.

Inmediatamente se formará una algarabía alimentada de pequeños aplausos que convocan a todos a participar de la

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

fiesta, que se expresará en una composición coreográfica de danza que constituye la alegría de este momento y cuyos movimientos hacen alusión a cada etapa vivida en este proceso, como es la unión de la comunidad en las manifestaciones cotidianas, la preparación para recibir al nuevo ser, las plegarias hechas para comunicarse con la Pachamama, el dolor presente, la generación de vida y la celebración perpetua que indica que todo el proceso se vuelve a repetir.

En esta danza hemos utilizado principios de composición ofrecidos por Humphrey, en cuanto al manejo del espacio, la dinámica y el ritmo. Además que hemos recurrido a recursos de la danza andina para otorgar al baile un aire de fiesta.

Al final se observa el retiro de todas las mujeres con las cestas, y se dirigen hacia el fondo del escenario en una especie de camino donde todo el grupo, en un solo cuerpo se van alejando con sus ofrendas, mientras la luz se va desvaneciendo hasta terminar en un oscuro.

Capítulo 4

PUESTA EN ESCENA

4.1 Argumento y Libreto.

Argumento

El ciclo de la vida en el mundo indígena se manifiesta en lo cotidiano, basado en los principios de la filosofía andina. Las manifestaciones diarias de cada individuo se encuentran sumergidas en un pensamiento donde el vivir el uno sin el otro, no es una opción. La complementariedad, la reciprocidad, la correspondencia y la relacionalidad son las bases de su ideología de vida.

Watrananay es una obra de teatro y danza que escenifica el parto vertical de la mujer indígena de Saraguro, momento crucial en la vida de cualquier mujer, y mucho más dentro del mundo andino, donde este suceso cobra un significado que trasciende el estado habitual del ser humano.

Pachamama, Parturienta, Madre y Partera, son los personajes que narran en cuatro cuadros, las circunstancias en las que se da este alumbramiento. Parten de una situación común “La Minga”, donde se manifiesta la festividad de este

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

suceso, con juegos de cestas y deformaciones de movimientos cotidianos.

En un momento se rompe este estado lúdico con la llegada del dolor de la Parturienta que indica que hay que preparar todo lo necesario para el nacimiento. Con rezos, sahumadas, limpias y cuidados se alista a la Parturienta para que se abra y deje salir al nuevo ser.

Dentro de estos momentos se entrelaza una danza que escenifica las contracciones del útero, dando lugar al momento crucial de la obra que es el Parto y llegada del bebé.

Finaliza con una danza donde las mujeres agradecen a Dios y a la Pachamama por permitir que perpetúe el ciclo de la vida, donde se refleja la continuidad de la fiesta.

Libreto

Los textos que hemos incluido en la obra Watrananay, nacieron en el proceso de construcción de personajes. Poco a poco se fueron generando desde palabras sueltas hasta llegar a formarse frases que se convirtieron en una historia, buscando reflejar no solo con el cuerpo lo que somos, sino

también sumar a las acciones, palabras que le añadan vida y características particulares a cada personaje.

CUADRO UNO “La Minga”

En el escenario aparecen cuatro mujeres, tres están ubicadas en una diagonal y representan a La Parturienta, la Madre y la Partera; y al extremo delantero izquierdo se ubica la otra que representa la Pachamama. Todas manejan cestas. Las tres realizan una secuencia danzaria que termina en el centro sentadas dándose las espaldas.

Pachamama: *(realizando una secuencia de movimientos en los que gira alrededor de las tres mujeres)* La unidad es como la mazorca: si se va el grano, se va la fila, si se va la fila se acaba la mazorca¹²¹.

Se descompone la figura y las cuatro mujeres se sitúan en una media luna.

Parturienta: *(realizando una partitura de movimientos)* Cuéntame una historia acerca de quién eres, y mira quién soy en la historia que estoy viviendo ahora, y así juntos recordaremos que cada uno de nosotros siempre estará prendido del otro. No me digas cuán maravilloso serás, que

¹²¹ RODAS, Raquel, “Tránsito Amaguaña, su testimonio”, Editorial Trama Ediciones, Quito, Mayo 2009, p. 76

ya veo mi vientre abriéndose para que llegues a zurcir con tu sonrisa mi callada agonía, naciendo vestido desnudo entre la tenue neblina. Ya he escuchado suficientes historias de mujeres guerreras que pujan con el alma para que salgan guaguas de sus adentros, pero yo con esta feliz soledad, tengo tiempo para contar las estrellas, tiempo para poner mis sueños al día, tiempo para danzar con los pájaros, y así esperar con paciencia el dolor del alma que te traiga aquí. El dolor del alma que te traiga aquí.

Madre: *(realizando una partitura de movimientos)* Soy una mujer de la tierra y el sol, fuerte como el árbol que resiste al viento, firme como la montaña más alta. Convivo con la lluvia, el viento, el cielo, el frío y el calor. Y hablo en silencio con los animales, con las plantas y con los espíritus. Soy una mujer como la madre tierra, fértil, callada, protectora y fuerte. Y quiero seguir viviendo así, simplemente con la tierra...

Partera: *(realizando una partitura de movimientos)* Si me llaman desde el pueblo, seguro que un niño está por nacer, allá acudo al galope, con la luna que se aquieta para darme paso. ¡Dale, caballito, que el niño ya viene! Con pañuelo al viento iré repitiendo, oración de antaño. Soy Partera y traigo agüita de luna, para mecer el llanto con manos de cuna.

Apuro el paso en busca de vida, y con dedos de pinzas ya cierro heridas, y anudo cordones, frotando barrigas.

Pachamama: *(realizando una partitura de movimientos)*

Existo desde el inicio de los tiempos, de mí nacen los hombres, las plantas y los animales, porque soy tierra fértil, proveedora y protectora. Aunque no me pueden ver, siempre estoy vigilante de lo que sucede, vivo aquí y vivo allá y sea a donde sea que me llamen, yo acudiré, solo tienen que pedírmelo. Cada mañana los acaricio con la brisa, los alimento con los frutos de mi ser y los cobijo con la dulzura de mi alma. Mi obligación es cuidar de ustedes y mi demanda es que sean cautos en lo que hacen.

Paso de cestas en los que la Pachamama va recogiendo el maíz. Las mujeres sacuden y golpean las cestas. Se ponen de pie, colocándose en el centro del escenario, donde realizan un juego de cestas. Cantando.

ón

Todas: Cuerditas de acero
Clavijero, diapasón,
Está noche quiero dedicarte una canción,
Ya cungashcaipi, este tonito brota,
Desde una cajita, este tonito sale,
Vibrando las cuerdas, este tonito suena

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Ya cungashcaipi, hoy se ha vuelto mañana, dormilón.
Las canastas caen al suelo súbitamente, provocando que el juego se termine y las mujeres se van hacia el suelo en una deconstrucción corporal. Oscuro.

CUADRO DOS “Ritual de Preparación”

La Pachamama se encuentra en la parte delantera izquierda, se enciende una luz cenital.

Pachamama: La tierra se ha fecundado, los días, los meses han transcurrido sin cesar. Ha llegado el momento, el guagua ya quiere salir del vientre cálido y seguro de su madre hacia este mundo frío e incierto, ansía estar cobijado bajo el manto tibio de su protectora, sentir las caricias dulces y alimentarse del amor más profundo que pueda entregar una madre. Las mujeres se han reunido una vez más a invocar mi ayuda. Ya las estoy escuchando.....

Se enciende luz. La Parturienta, la Madre y la Partera ubicadas de espaldas formando un triángulo, en la parte posterior derecha del escenario realizan movimientos de ruego a la Pachamama y al Dios del Cielo.

Parturienta, Madre y Partera: (*secuencia de movimientos conjuntos y susurrando*) Padre Nuestro que estás en el cielo, te pedimos ahora que esta chacra produzca bien, y a ti también buena Pachamama, no te olvides de nosotras. Eternamente, estén junto con nosotras Dios del Cielo y Pachamama. Acá te cumplimos con el ofrecimiento, según tu deseo bendita Pachamama. Taita diosito, santificado sea tu nombre, abre el sendero para que el guagua salga buenito, sanito o según tu voluntad.

Pachamama: Ustedes también invocaran mi ayuda , sí, ustedes, no pongan esas caras, tarde o temprano necesitarán de mí. Hoy mañana o quizás después, pero lo harán.... Tengo que acudir a su llamado.

Las mujeres se acercan a la Pachamama y repiten.

Parturienta, Madre y Partera: Padre Nuestro que estás en el cielo, te pedimos ahora que esta chacra produzca bien, y a ti también buena Pachamama, no te olvides de nosotras. Eternamente, estén junto con nosotras Dios del Cielo y Pachamama. Acá te cumplimos con el ofrecimiento, según tu deseo bendita Pachamama. Taita diosito, santificado sea tu

nombre, abre el sendero para que el guagua salga buenito, sanito o según tu voluntad.

Se realizan movimientos tratando de imitarla. En un momento determinado, se produce un corte, donde las mujeres se desplazan. Cambio de luz.

CUADRO TRES “El Parto”

La Madre y la Partera se abren a los extremos en busca de lo necesario para el sahumado, mientras la Pachamama y la Parturienta realizan movimientos de protección.

Parturienta: Enséñame a colarme en la tibieza de este dolor que nace en mi vientre, va por mis pies y llega hasta mi nuca. Ahora sí, cuenta cómo me parto en dos para que llegue mi guagua. Pídele al Dios bendito y a la Pacha que esta espiral de sufrimiento y aflicción me hagan estirarme hacia adentro y abrirme hacia afuera.

En el sahumado Madre y Partera hacen sonidos espantando malas energías.

Madre y Partera: Llugshi, Llugshi.

Se acercan a la Parturienta y la Pachamama se retira.

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Partera: Y hasta mí llegó, entonces, una voz clara y fina de mujer que cantaba. Cantaba. Era su canto una lenta... muy lenta... melodía: algo como un suspiro que se alarga y se alarga y se alarga... y no termina. Este canto prepara a este vientre para que de vida... (*a la Madre*) Prepara el agua.

Madre: Hay que abrocharse a la vida para ser madre y abuela con manos benditas se cierran heridas, frotando la barriga y anudando cordones.....

Todas las mujeres se colocan en una línea cerca del proscenio, donde realizan la Danza de las Contracciones. Luego, se colocan en la parte central del proscenio, ilustrando las diversas posiciones para parir. El dolor irá creciendo hasta llegar al punto en que se intensifican.

Todas: (*respiraciones profundas*) Sssssss, fuuu.

Llega el momento del nacimiento, reflejado en la caída de pétalos de rosas blancas y rojas sobre la Parturienta y la cesta colocada cerca de ella. Se retiran la Pachamama, la Madre y la Partera.

Sola la Parturienta, hace movimientos que asemejan caricias al bebé.

Parturienta: Te soñé vestido de sonrisa y blanco luna, cobijado con la dulce neblina de la mañana, me inundabas con rayo de luz, mi vientre se había envuelto en tu melodía. Fuiste hecho en las nubes de octubre, rozaste mi barriga entre maíz a punto de hacerse mote, nunca quise mancharte con mi tristeza. ¡Pachamama.....! Que no me quiten la tarde, que no me quiten el medio día ni la noche, para poder guardarte dentro de mi cestita de duda.

La Madre se acerca y juntas bañan al recién nacido.

Parturienta: ¿Cómo se hace, cómo se baña a mi guagua, cómo se toca el agua, cómo se ciñe el cordón?

Madre: Se lava las manos, se hierve el agua, se toca con el ante brazo, y se tapa el cordón.

Parturienta: *(al bebé)* ¿Se hacen tres cruces? Se te besa la frente, bienvenido chiquito, ve con tu abuela, mi amiga en el dolor.

Madre: Ya se tostaron las verdes hojas de la pradera, con tu aroma ayudaste a que gire un poco más el círculo de la vida, ahora te toca abrir los ojos para ver al Taita Inti que te espera ansioso.

La Madre se retira, mientras la Parturienta se desplaza con su bebé en el espacio. Le muestra al bebé a la Pachamama. Regresan la Madre y la Partera con el objetivo de encaderar a la mujer.

Madre: Cuidaraste hija de que te dé el aire fresco...

Partera: Verás la dieta de los cuarenta días...

Madre: Con caldo de gallinita gorda...

Partera: Agua caliente de hinojo...

Madre: Para que tengas leche de noche y de día...

Partera: El baño del quinto día...

Madre: Con agüita de montes...

Partera: higo, chilchil, sauco y ortiga...

Habiendo terminado esta acción, Madre y Partera colocan al bebé en la espalda de la Parturienta y se dirigen a preparar las ofrendas y comida para el festejo.

CUADRO CUATRO “Agradecimiento y Celebración”

En el escenario se observa a la Pachamama y a la Parturienta realizando acciones de agradecimiento

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Parturienta: Llega tempranito el dolor que te inunda, te ata las manos, pero te lleva el corazón a la boca, las mejillas se llenan de sangre, los ojos saltan como queriendo escaparse, la venas saludan implorando que el dolor acabe. Pero las piernas se abren y de adentro tuyo nace la luna que alumbra tus noches, le das un beso y mira hacia arriba porque hay que agradecer a la Pacha por el don de la vida.

Las mujeres cantan al bebé

Todas: Aquí, tú estás, aquí
te esperábamos sí, a ti, a ti
duerme ya, shhhhhh

Te cuidaremos, a ti, a ti
grande y fuerte crecerás, sí
duerme ya, shhhhhh

La Madre y la Partera con aplausos llaman la atención de la Pachamama y la Parturienta. Todas se juntan formando una figura geométrica para iniciar la Danza del Agradecimiento.

4.2 Descripción de Escenografía, Vestuario, Maquillaje, Iluminación y Música.

La **Escenografía** estará basada en la utilización de ciertos elementos que hemos fijado en el transcurso del trabajo de preparación e indagación de cada uno de nuestros personajes y que se explicaron debidamente en el Diario de Training.

Hemos decidido percibir a la escenografía desde un punto de vista minimalista, con el objetivo de priorizar el trabajo corporal, de tal forma que sea el cuerpo del actor la principal herramienta de trabajo en el escenario.

En el transcurso del Training y el Montaje se han ido presentado una serie de propuestas en cuanto a utilización de objetos, que se han ido perfilando con el fin de emplear en la Puesta en Escena lo que sea estrictamente básico para la obra.

Definiendo la escenografía, ésta consta de los siguientes elementos:

Cuatro cestas de madera de diferentes tamaños, las cuales se integraron a las exploraciones por ser elementos de uso cotidiano en la vida de la mujer indígena de Saraguro. A lo

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

largo del trabajo de indagación y exploración, se ha tratado de dar diferentes usos como se explicó debidamente en el Diario de Training.



Tres sogas de color rojo de tres metros de largo cada una, que son asimismo objetos de múltiples usos en la comunidad de Saraguro y en cualquier otra población. Sin embargo, nos pareció esencial el uso de la soga como punto de unión para demostrar la dualidad, el equilibrio, el sostén y las chakanas. El color rojo lo elegimos porque contiene significados referentes al momento que queremos contar, que es el dolor de parto y la fuerza que este representa. Además está relacionado con la sangre emanada al momento de dar vida, o con la limpieza del espacio para que se alejen las malas energías.

Dos platos y plantas orgánicas como el eucalipto, romero y palo santo para sahumar; claramente explicado en el capítulo

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

referente a las tradiciones y costumbres de Saraguro, pretendemos darle nuestra visión de “limpieza” al espacio en el que vamos a vivir un evento tan importante como es el parto.

Cabe señalar que las faldas de Saraguro se pueden considerar parte de la escenografía, puesto que se les ha dado un uso y un significado que va más allá de la identificación de los personajes, como se lo ha expuesto anteriormente.

Estos objetos en un principio, estarán dispuestos en el escenario, de la siguiente manera:

Las cestas y los platos para sahumar ocuparán el espacio posterior derecho.

Las soguillas irán sujetadas alrededor de nuestras cinturas y conforme transcurra la obra, se utilizarán en distintos espacios del escenario.

Vestuario



Según los parlamentos citados en el capítulo “Antropología Teatral”, Eugenio Barba centra el hecho de que la utilización de un vestuario determinado debe influir también en la deconstrucción del cuerpo en busca de la presencia escénica, por lo que habiendo descrito el vestuario de la mujer indígena de Saraguro, hemos decidido que el objeto central en el cual basamos la investigación del vestuario es la falda de Saraguro. Fabricada de paño prensado, es el elemento dentro del vestuario femenino

Vestuario final que posee mayor carácter simbólico en el sentido de “ser mujer”; a más de este significado usual, en nuestro viaje a Saraguro observamos a la mujer indígena y nos dimos cuenta que sus movimientos están influenciados por esta prenda de vestir. Esto lo observamos en las siguientes manifestaciones: la forma en la que se desplaza es diferente, sus pasos son cortos y parece que camina dentro de un cilindro. Partiendo de este punto, observamos con

mayor detenimiento las diferentes obligaciones que cumple la mujer indígena de Saraguro, como las labores diarias. El cuerpo de la mujer se encuentra en un estado diferente, lo que nos lleva a pensar que muchas de las actividades diarias serían más sencillas de realizar con un pantalón, pero también vemos cómo cada uno de sus movimientos se ejecutan, partiendo de sus obligaciones pero también por las facilidades o problemas que genera dicho elemento del vestuario. Somos conscientes que la tela rígida con la que son construidas, cumplen con la finalidad de protegerlas del frío, y no de limitar su movilidad o restringir su desenvolvimiento. Otro punto interesante es que la cintura se encuentra plenamente delimitada con la reata, por lo que los movimientos que la mujer realiza parecen divididos en dos secciones, los que realiza la parte superior (cabeza, tronco y brazos) y los de la parte inferior (cadera, piernas y pies), delimitando de cierta forma a los unos de los otros. Las labores que la mujer realiza tanto en el campo como en la casa, se encuentran integradas con el vestuario, esto nos demuestra como el elemento se transforma para complementar los movimientos corporales, y de igual manera el cuerpo se transforma debido a las posibilidades y

dificultades que éste presenta, produciéndose un trabajo conjunto.

Este elemento le ha entregado a nuestra investigación un punto importante en la ejecución de los movimientos, como lo citamos en el “Diario de Training”, pero lo principal es que gracias a todo lo que este objeto ha producido, formará parte del vestuario de la obra “Watrananay”, siendo no solo un elemento de utilería, sino al que podemos llamar -aunque en menor escala- uno de los elementos de indagación que ha generado el montaje de nuestra obra.

Señalamos a continuación las escenificaciones más representativas que la falda ha concebido en cada una de nosotras:

- ❖ Mabel ha adecuado la prenda para que vaya de acuerdo con sus labores como partera, las que han transformado su cuerpo, pero también han cambiado la estética de la falda en su forma normal.
- ❖ Lourdes la ha utilizado como una extensión de su cuerpo, con la que ha reflejado el carácter de su personaje y las situaciones en las que se desenvuelve.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- ❖ Johanna ha dejado a la falda en su estado habitual, pero sus movimientos principalmente de cadera se han encajado en ella.
- ❖ Belén por su parte ha sabido utilizar a la falda como objeto que le ayuda en su labor de parto. Ha escenificado en ella el cuerpo y alma donde se reflejan su dolor.

Para concluir, señalamos que solo utilizaremos la falda. El anaco ha sido eliminado por motivos funcionales.

Utilizaremos una malla que cubrirá todo nuestro cuerpo desde el torso, brazos hasta las piernas. Queremos basarnos en un vestuario contemporáneo, sin pretender presentarnos vestidas tal cual una mujer indígena de Saraguro, lo que podría ser interpretado como puesta en escena naturalista o tal vez como una danza folklórica. Nuestro objetivo como lo relatamos anteriormente, es utilizar de forma digna y respetuosa los diferentes conceptos indígenas, tanto de creencias como de vestuario, por lo que al escenificarlos, queremos manejar una variación del mismo basado en una propuesta propia.

La malla será de color piel, primero porque queremos que el cuerpo represente desnudez; segundo porque buscamos que

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

todos los movimientos sean observados en su plenitud, por ejemplo: las contracciones del torso que realizamos en determinado momento podrían ser cubiertas con una blusa; tercero la malla permite que el cuerpo se encuentre en la plena libertad de moverse, brindándole al mismo soltura, agilidad y ligereza, sabiendo que la falda es pesada no queremos generar otro objeto que provoque mayor peso al cuerpo.

Cada una llevará un collar de mullos grandes que simula el collar multicolor que utiliza la mujer indígena de Saraguro.

Ahora, queremos en este objeto diferenciar a los personajes, valiéndonos de una perspectiva personal, cada mujer utilizará un número determinado de fila de mullos, que de acuerdo a su personaje irá disminuyendo: la Pachamama llevará el collar más grande, luego la Partera, la Madre y la Parturienta llevará el más pequeño. Queremos representar en el collar la sabiduría y experiencia que cada mujer posee.

Los colores que utilizaremos son rojo, amarillo, azul, verde, y fucsia, que son comunes en la elaboración de los collares de Saraguro.

Maquillaje

En cuanto a la utilización de maquillaje, hemos tomado en cuenta la iluminación y la distancia que tendrán los espectadores del escenario.

Pudimos observar que las mujeres indígenas de Saraguro no utilizan maquillaje alguno, mostrándose tal y cual son, sin máscara alguna. Es así que dentro de “Watrananay” manejaremos un maquillaje lo más natural posible, tomando en cuenta aspectos técnicos como la iluminación, será de vital importancia eliminar el brillo de nuestro rostro con la utilización de base y translúcido, resaltar los pómulos, ojos delineados y labios con colores rosados para que de esta manera, nuestras facciones sean más representativas.

La importancia no está en llamar la atención, sino en realzar la expresión de nuestro rostro.

El maquillaje por lo general es tomado como parte de la caracterización de los personajes, pero con nuestro maquillaje mostraremos uniformidad, dándonos a conocer como mujeres que viven los mismos acontecimientos.

De igual forma se busca que todos los elementos utilizados en nuestro montaje, se conjuguen unos con otros, de tal manera que la obra guarde armonía.

ILUMINACION

La iluminación cumple un papel importante en el montaje de una obra ya que ésta nos ayuda con la visibilidad, permitiendo al espectador disfrutar de los momentos que una puesta ofrece. Proporciona naturalidad a los cuadros de la obra dando la impresión de un tiempo y lugar determinados en el espacio; además crea una atmósfera que genera distintas emociones en los espectadores.

Otra de las cosas primordiales dentro de la iluminación es saber jugar con los colores y la intensidad de éstos en el espacio, para crear así las situaciones que requiere la obra.

Definidos ya cada uno de los espacios escénicos en nuestra obra y partiendo de los elementos que se utilizan en la iluminación, hablaremos de las atmósferas que se manejan en los cuadros y posteriormente detallaremos la planta de luces que se utilizarán en el desarrollo de la obra.

CUADRO UNO “La Minga”

A este cuadro le corresponde un ambiente de color ámbar, debido a que se trata de simular un día despejado y claro, “un día de cosecha” en el que las mujeres ocupan el espacio de diferentes maneras por lo que el cambio de las luces se producirá dependiendo de sus movimientos. Al final la luz bajará al mismo tiempo que las mujeres se deconstruyen, quedando el escenario oscuro.

CUADRO DOS “Ritual de Preparación”

Lo manejamos en un ambiente de color azul, ya que se trata de simular un espacio distinto, lleno de misterio, en donde se tratará de alejar las energías y los espíritus malos, limpiando el espacio para la llegada de la nueva vida, por lo que se jugará con el cambio de luces para crear diferentes sensaciones en el público.

CUADRO TRES “El Parto”

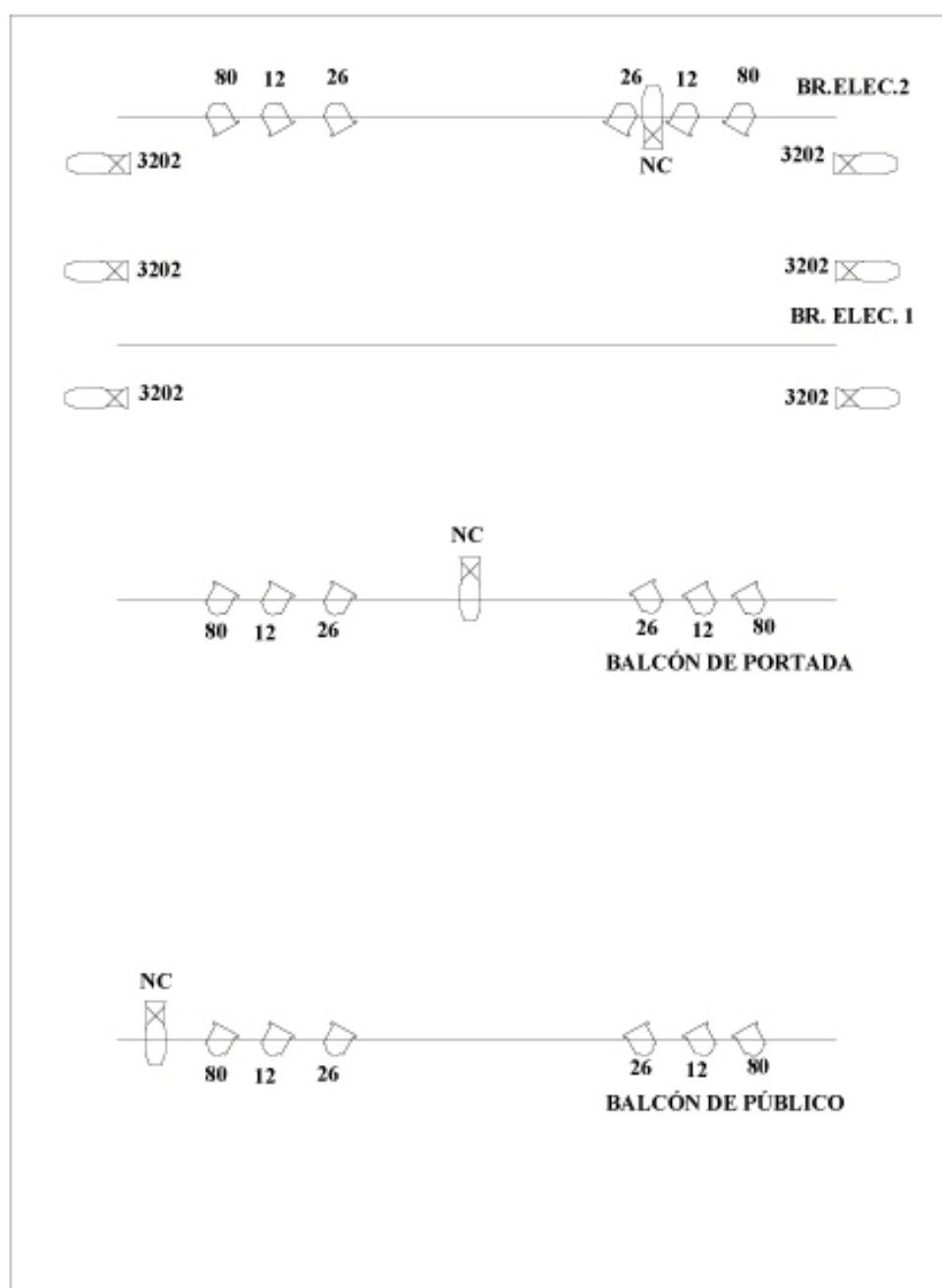
Su ambiente cambia por el color rojo, debido a que tratamos con el sufrimiento y el dolor de la mujer al momento de parir. En este cuadro vamos a jugar mucho con la luz, como en una especie de flashes continuos, para que el espectador sienta la tensión del momento, en el transcurso de las

contracciones, llegando a un punto en el que la luz vuelve a ser normal y se cambie por un ambiente color rosa, que representará la llegada del niño en un ambiente de ternura, delicadeza y alegría.

CUADRO CUATRO “Agradecimiento y Celebración”

Aquí demostramos gratitud a la tierra y a Dios por la nueva vida. Se aplica un ambiente ámbar para demostrar la alegría y la fiesta que se vive después de todo el proceso. El espacio estará totalmente iluminado debido a que en el festejo, las mujeres ocupan todo el escenario. Para finalizar la obra, las mujeres caminan hacia el fondo del escenario y mientras ellas se alejan, la luz disminuirá hasta llegar a un oscuro.

PLANTA DE LUCES



SIMBOLOGIA

PLANO DE MONTAJE

 	<p>Elipsoidal de 36°</p> <p>Fresnel 8"</p>	<p>LAMINA: 1</p> <p>FILTROS</p> <p># 12 Straw / # 25 Light Red</p> <p># 80 Primary Blue/ 3202 Full Blue</p> <p><small>Nota: Se recomienda utilizar filtros ROSCOLUX o de lo contrario su equivalente en otra marca</small></p>
--	--	---

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

Música

La música que hemos elegido para nuestra puesta en escena, se basará en la utilización de sonidos naturales, y composiciones etno-contemporáneas. Cada una de ellas, les dará carácter a las diferentes situaciones que se viven en los cuadros. Nos hemos basado en ciertos compositores ecuatorianos que han trabajado con instrumentos netamente andinos. Sin embargo, hemos concebido a la obra de tal manera que se puedan conjugar elementos contemporáneos y ancestrales, sin pretender volvernos puristas o alejarnos demasiado del espíritu de la obra.

Autores:

Enrique Males, Trencito de los Andes, Andrei Pacheco, sonidos naturales y otros autores desconocidos.

CONCLUSIÓN

Luego de este intenso trabajo que partió de una pequeña idea podemos decir -como ya lo mencionamos en el transcurso de esta tesis- que el proceso de creación nunca termina y que nuestra obra puede no ser el resultado final de nuestra investigación, sino como planteamos al inicio, ha sido uno de los caminos que se ha tomado para acercarnos a nuestro objetivo. Como actrices y bailarinas nos basamos en varios cimientos que poco a poco fueron tomando forma y se integraron de manera natural a lo largo de la obra.

Los conocimientos adquiridos académica y empíricamente nos han servido para empezar esta labor, que se fue profundizando con la suma de elementos de la investigación y recursos de la danza y el teatro utilizados en exploraciones, sin pretender lograr un cuerpo de atleta, sino abriendo un camino hacia una relación de energía grupal y de generación de una atmósfera de trabajo que crearon una disciplina cotidiana propia, una personalización de los movimientos y una autocrítica de los mismos, de donde surgieron las bases para nuestra creación. Debemos resaltar que hubo días en los que nos sentimos débiles y a veces hasta faltas de energía, pero aparecieron pequeños destellos que nos dieron

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

luz, mostrándonos el camino a seguir para continuar y sacar a flote esta responsabilidad en la que nos comprometimos.

El dolor es una constante en la obra, por lo que desde el inicio de este proceso buscamos un acercamiento con esta sensación a partir de cuestionamientos propios que fueron llevados a una indagación personal y profunda en nuestro cuerpo, que finalmente llegaron a ser expresados emocional y físicamente en el escenario. Watrananay escenifica la valiosa labor que realiza la mujer al parir y lo importante de mantener la armonía en su entorno, contando con imágenes y textos este maravilloso, natural y sobretodo humano momento de generar vida.

Todo lo que hemos vivido desde el primer momento de este compromiso, ha sido una experiencia y un aprendizaje únicos, porque nos permitieron conocernos y compartir un pensamiento desde distintos puntos de vista como personas individuales que somos, y que han logrado entrelazarse para que la obra se consolide.

ANEXOS

PREGUNTAS Y RESUMEN DE LAS ENTREVISTAS

PREGUNTAS AL PARTERO – PARTERA

- ¿Al momento del parto, es el partero o partera, quien va a la casa de la mujer **embarazada, o es ella quien va a la casa del partero/a?**
- ¿Cómo se prepara el lugar para el momento del parto?
- ¿Cuál debe ser el ambiente y las energías de la gente apropiadas en el momento del parto?
- ¿Los niveles de dolor al momento del parto dependen de cada mujer?
- ¿Quiénes intervienen al momento del parto y cuáles son sus funciones?
- ¿Cuáles son las posiciones que pueden utilizarse al momento del parto?
- ¿Por qué se considera a la posición vertical como la más conveniente al momento del parto?
- ¿Qué hierbas se utilizan?
- ¿Cuáles son los elementos fundamentales que se utilizan al momento del parto?



- ¿Quién es más importante al momento del parto: la madre o el hijo?
- ¿Cómo debe estar la mujer física y emocionalmente al momento del parto?
- ¿Cómo hay que tratar a la mujer al momento del parto?
- ¿Existe alguna oración (plegaria) o rito en especial que se realice en el momento del parto?
- ¿Cómo se coge al bebé cuando está naciendo y en qué se lo recibe?
- ¿De qué color es el manto en el que se le recibe al bebé?
- ¿Con qué y cómo se corta el ombligo del bebé?
- ¿Cuáles son los cuidados luego del nacimiento del bebé?
- ¿El contacto del niño con la mamá es inmediato?
- ¿Cómo es el primer baño del bebé?
- ¿De qué forma se saca la placenta del vientre de la mujer?
- ¿Qué se hace con la placenta?
- ¿Se hace algún tipo de rito o rezo cuando se entierra la placenta?
- ¿Cuáles son los cuidados que debe tener la mujer luego de dar a luz?



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- ¿Cómo se encadara a la mujer luego de dar a luz?
- ¿En qué consiste el baño del 5?
- ¿Cree que los parteros han sido influenciados por la medicina occidental?
- ¿Hay alguna diferencia en el hecho de que el bebé sea niño o niña?
- ¿Qué es lo que más le ha impresionado a Usted al momento del parto?

PREGUNTAS A LA MADRE

- ¿Qué diferencias hay entre dar a luz en la casa y dar a luz en un hospital o clínica?
- ¿Qué es lo que a usted se le pasa por la mente al momento exacto de dar a luz?

DATOS DE UBICACIÓN**PROVINCIA:** Azuay**CIUDAD:** Cuenca**DATOS DE IDENTIFICACION****LOCALIDAD:** Universidad Andina “Simón Bolívar”**LENGUA:** Español**TEMA:** El parto en la mujer indígena de Saraguro (Proceso).**Reseña del Tema**

La comadrona es quien cumple el papel fundamental en todo el proceso. Ésta puede ser la madre de la mujer o puede ser la abuela. Se reúnen anteriormente para preparar todo para el alumbramiento.

El padre, el abuelo, la suegra y la madre de la mujer tienen su papel importante en todo el proceso; cada uno prepara los diferentes utensilios que son necesarios, ya sea el agua en una batea, las tijeras, mantas para recibir al niño y las diferentes aguas medicinales que son necesarios en todo el proceso.

La mujer se coloca en posición vertical para no lastimarse la columna, mientras que el hombre se ubica atrás de ella para sujetarla. Esta posición ayuda a la mujer debido a la gravedad, para que el niño salga más rápido, pero también el hecho de recibir de la tierra la fuerza para el momento, y de agradecer a la Pacha el regalo del nuevo ser, para que lo cuide y lo proteja.

En el momento que nace el bebé, se lo limpia y se lo lleva inmediatamente al regazo de su madre, con la cara hacia el corazón. Este primer contacto crea un vínculo con la madre

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

que será eterno.

El embarazo es visto como una enfermedad, por lo que la mujer debe ser cuidada en cada momento, es decir antes y después del parto. La mujer no debe recibir el frío antes del alumbramiento, y es después cuando los cuidados deben ser mayores. Es muy importante tomar en cuenta las diferentes tradiciones que se llevan en todo el proceso, como por ejemplo los 45 días posteriores al parto.

Al quinto día, se baña a la madre por primera vez con agua de plantas medicinales. En este momento se reúne toda la familia, para ayudar a la mujer a fajarla. En el día 21 luego del parto, viene el siguiente baño y en el último, en el día 40. En todo ese tiempo, la mujer se alimenta de calorías y minerales como fruta, borrego y gallina. Como dato importante, se destaca que la mujer en este período come alrededor de 5 a 7 gallinas y 2 borregos.

Informantes

NOMBRE Y APELLIDO: Ángel Rodrigo Japón Gualán	EDAD: 36 años
DIRECCION: Universidad Andina "Simon Bolívar"	TELEFONO: 090244830
SEXO: Masculino	

Anexos

La información proporcionada aquí se encuentra registrada también en video y fotografías de nuestra visita a Saraguro.

Registro

FECHA: 26 de enero del 2010 **HORA:** 8h00am

ENTREVISTADOR: Lourdes Briones, Mabel Patiño, Belén Pacheco, Johanna Vega.

Observaciones

Referencia bibliográfica: Ángel Rodrigo Japón Gualán, “La Pachasofía de los Saraguros” (Estudio filosófico del espacio y tiempo de los Saraguros).

DATOS DE UBICACIÓN**PROVINCIA:** Loja**CANTON:** Saraguro**COMUNIDAD:** Ilincho Totoras**DATOS DE IDENTIFICACION****LOCALIDAD:** Casa del Sr. Polibio**LENGUA:**

Japón

Español

TEMA: El parto en la mujer indígena de Saraguro (Proceso).**Reseña del Tema**

La entrevista se la realiza al Sr. Polibio Japón quien es oriundo de Saraguro, de 56 años de edad. Él cuenta que ha asistido a muchos partos, que además atiende a las mujeres en el embarazo, dando masajes para ubicar bien al bebé en el vientre y es curandero.

Comenzamos la entrevista hablando sobre el cuidado a la madre antes de llegar al día de parto. Se lo realiza cada mes y desde el cuarto se controla que el bebé este en una buena posición, ya que el niño dentro del vientre se mueve y gira en círculos, por lo que hay ubicarlo de tal manera, que ni la madre ni el bebé sufran, y sea normal el momento del parto. Él asegura que la mujer no presenta dificultad cuando se hace el debido seguimiento.

Nos cuenta algunos de los motivos por los que a la mujer se le puede adelantar el parto: por el frío, porque no se abriga bien, por inflamaciones e infecciones y por la tensión, estrés, sufrimiento o problemas que exista con su pareja. Agrega

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

que para cada una de estos inconvenientes, hay medicamentos especiales y naturales.

Habla también de los dolores de la mujer; algunos son rápidos y otros lentos. Comienzan cada dos horas y luego cuando ya está cerca para dar a luz, son cada medio minuto. Para acelerar este proceso y la mujer no sufra mucho, se le da un medicamento natural (caspa de marco, al que se hace hervir con panela, un traguito y para que esto pase rápido se le pone aceite de almendra; otra preparación consiste en la tinta azul de teñir ropa) y asegura el que el bebé sale rápido y no se siente mayor dolor. Sobre las posiciones para dar a luz nos dice que la mejor es arrodillada abriendo las piernas ya que ahí la vagina se abre y dilata más.

Al nacer el niño, lo primero que se hace es dar las gracias a Dios y a la tierra para que reciban al niño y el tenga ese sentimiento de cariño con su nuevo mundo, ya que sale de un mundo oscuro a un mundo donde existe el bien y el mal. Al niño se lo recibe en una manta de un color específico que puede ser roja (para evitar las malas cosas) o blanca (es pureza).

Algunos de los elementos que menciona para el momento son: una soga, de donde cuelgan unos aros bien arropados y de ahí se agarra la mujer con fuerza; en otros casos es el esposo quien le sujeta por la espalda mientras que ella está arrodillada; además se utilizan unas tijeras para cortar el cordón umbilical. Una de las cosas que no debe faltar para ellos es el alcohol que es utilizado para desinfectar y purificar el ambiente.

El proceso de sacar la placenta, es igual que en un hospital. Cuando sale el niño, luego de unos cinco minutos se saca la

placenta que debe sacarse con todo el coágulo de sangre que sale después de la placenta para evitar dolores de la madre después del parto. Cuenta que él va arreglando todo para que la matriz vuelva a su nivel, entonces se amarra la cintura para que todo vuelva a su lugar.

El corte del cordón umbilical es importante porque si es niña se le corta midiendo cuatro dedos de mano (índice, medio, anular y meñique) y si es varón, pues se corta una cuarta (es decir la abertura que hay entre el dedo pulgar y el índice). La diferencia radica en que si es niño, su pene será más grande.

Entre otros detalles interesantes, está el cuidado a la madre durante cuarenta y cinco días está el agua utilizada para bañar al niño. Indica que debe provenir de una laguna, ya que es más pura, da buena energía y suerte. Lo primero que se debe hacer después de limpiar al niño es darle a su madre, porque debe ser su primer contacto, su primer roce y se produce un sentimiento especial entre los dos. Antes del parto habla de un saneamiento en la casa, de sahumarla para que haya buena energía y para que todo esté tranquilo y sea una sala especial.

Lo más importante para el Sr. Polibio Japón, es la fuerza que dice que se siente cuando el niño nace y por lo que el agradece mucho a Dios, ya que un niño es una alegría y nos brinda una frase especial: “Casa sin jardines, casa volada”.

Informantes

NOMBRE: Polibio Japón

EDAD: 56 años

TELEFONO: 090244830

DIRECCION: Comunidad Ilincho

Totoras

SEXO: Masculino

Anexos

La información proporcionada aquí se encuentra registrada en video y fotografías.

Registro

FECHA: 30 de enero del 2010

HORA: 8h00am

ENTREVISTADOR: Lourdes Briones, Mabel Patiño, Belén Pacheco, Johanna Vega.

DATOS DE UBICACIÓN**PROVINCIA:** Loja**CANTON:** Saraguro**COMUNIDAD:** Illincho Totoras**DATOS DE IDENTIFICACION****LOCALIDAD:** Casa del Sr. Polibio**LENGUA:**

Japón

Español

TEMA: El parto en la mujer indígena de Saraguro (Proceso).**Reseña del Tema**

En la entrevista dada por la Señora Gualán en su domicilio, manifiesta que la atención a la parturienta depende de la mujer, si es joven, si es primeriza, o si ya ha dado a luz antes. Cada niño es diferente. Hay mujeres que se desarrollan más, son muy trabajadoras, entonces ya están adaptadas y la atención es diferente. A veces se adelanta el parto, por los nervios o por el frío. Entonces se prepara agüitas para los nervios, como el zumo de toronjil o de pimpinela, que es esencial para las mujeres en parto. Si la mujer no sabe cuándo le llega el momento, este zumo ayuda. Además, se puede elaborar una escoba de marco que se calienta en el fuego, para pasarle por el vientre o atrás en las nalgas. Esto abriga a la mujer.

Indica además que dar a luz en la casa, es más cómodo por la privacidad y la atención que se le da a la parturienta, manteniéndola arropada bien, en lugar de las batas que se usan en los hospitales, y también se diferencia por la

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

posición de dar a luz, que se la hace arrodilladas. Para esto, la mujer se sujeta de unos cordeles que cuelgan de unas vigas.

Comenta que no todas las parteras atienden de la misma manera. Existen algunas que no son tan experimentadas e incluso nos ilustró una experiencia que tuvo, cuando tuvo a su hijo. Dice que le colocaron una cobija y cada vez que le venía una contracción, le hacían rodar, como en una hamaca, lo que no le ayudó.

Señala que el mismo bebé tiene la fuerza para salir. A las mujeres les indica que no hagan fuerza hasta que no empiece el pujo. Al momento que empieza el pujo, debe colaborar, tratando de que no se agite. Cuenta que al revisar a la parturienta, se nota que el bebé está cruzado, entonces se le indica que vaya al hospital.

Entre las personas que pueden estar presentes en el momento del parto está el esposo, si la mujer es casada o en su defecto la madre. Cuando la mujer está sola, sufre mucho, añade. Cuando el bebé ya nace la partera le arranca el ombligo en la medida de una cuarta, cortando con unas tijeras debidamente desinfectadas.

Enseguida hay que amarrar la parte del ombligo con un torzal que se le sujeta al pie, para que no se pierda. Y después, sale la placenta con otro pujo. En caso de que la placenta no salga, se prepara una bebida con ataco, unos cuantos trocitos de ruda, una hoja de higo en dos vasitos de agua hervida, endulzada con miel de abeja. Al tomar esta preparación, la placenta sale enseguida al igual que toda la sangre que queda dentro, para que no le produzcan lo que llaman “tuertos” que son como cólicos.

En cuanto al baño del bebé, se lo deja para el día siguiente; en este momento, simplemente se lo limpia al recién nacido. Mientras que a la mujer se le procede a “encaderar” (fajar) por unos cinco días. Cuenta que antes, la encaderada duraba un mes, ahora, con las nuevas generaciones, este proceso es más corto. En cambio el cuidado de la nueva mamá, es por cuarenta días, en donde se da el “baño del cinco”, que incluye montes como la ruda, mortiño, santa maría, romero, flor de geranio, eucalipto, ramitas de escarcel. Antes de baño se hace la siguiente preparación: con chichira -que es una planta pequeña-, y un poquito de alcanfor, se refriega en la mano para calentarla, de esta manera se abriga a la mujer, antes de salir para el baño. De acuerdo a la Sra. Gualán, el cuerpo está “entiernecido” y delicado. Al oler esta preparación y frotársela en las manos y en los pies, la mujer está lista para el baño, que se lo realiza adentro. Después del baño tiene se le da de tomar chocolate caliente.

Como dato adicional, agrega que a la placenta se la entierra en el jardín de su casa, haciendo un hueco bien hondo. Se reza pidiendo a la tierra que reciba a la placenta. Existe la creencia de que los niños “salen traumatados”, si no se entierra la placenta debidamente.

Luego de dar a luz, indica que empieza a doler el vientre, por lo que hay que tomar bastantes aguas. El agua de ataque con hoja de higo por ejemplo, es desinfectante. El agua de albahaca se la toma sola.

Entre otras indicaciones está la del agua del baño del bebé, que se la tira con cuidado. Su ropa no hay que

dejarla afuera, porque el bebé se mal, ya que según los antiguos, dicen que esa ropa “está con aire”. Expresa que hay que pasarle por sahúmas, de romero, en la llama.

Informantes

NOMBRE Y APELLIDO Sra. Delfina Gualán	EDAD: 54 años
DIRECCION: Comunidad Illincho Totoras	TELEFONO: 090244830
SEXO: Femenino	

Anexos

La información proporcionada aquí se encuentra registrada asimismo en video y fotografías.

Registro

FECHA: 30 de enero del 2010	HORA: 8h00am
ENTREVISTADOR: Lourdes Briones, Mabel Patiño, Belén Pacheco, Johanna Vega.	

BIBLIOGRAFÍA:

ACERO, Gloria, PIANALTO DE DALLE RIVE, María,
“Medicina Indígena”, Abaya-Yala, 1989, Cacha, Ecuador.

ALMEIDA DURÁN, Napoleón, “Informe de la Investigación de
la Cultura Popular en el Ecuador”, Cidap, febrero 1999

ARENAS, Héctor José, “La Creación Colectiva II”, Artículo
publicado en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=89815>

ARLT, Mirta “El teatro como fenómeno colectivo”, Universidad
Nacional del Litoral, Dep. de Ext. Universitaria. Sección Santa
Fe – Argentina, 1967, p. 3

Artículo publicado en Arte y Cultura, “Expresión y Movimiento,
Danza Contemporánea”, Mipunto.com
<http://www.mipunto.com/temas/01/danza.html>

Artículo publicado en el link
<http://www.members.tripod.com/moldes1/tecnica/historia.html>

Artículo publicado en la página <http://www.yuyachkani.org/>

Artículo publicado en la Revista “Memorias del 1er. Festival
Nacional y Encuentro Mujeres en la Danza”, Quito, 2003

Artículo publicado en la página www.danzaballet.com,
“Historia de la Danza Contemporánea”,
<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=42>

Artículo publicado por Ramiro Guerra, “Danza y Dramaturgia”, en la Revista Conjunto, Revista de Teatro latinoamericano, Casa de las Américas, N° 129, julio-septiembre 2003.

Artículo publicado por Vivian Luz, el 10 de Junio del 2006 por Danza Ballet,” La danza y el ballet en España”, hecho en Barcelona

<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=300>

Artículo publicado, “El Parto Vertical en Primer Plano”, en la Revista “Familia” del Diario El Comercio, N° 271, del 28 de febrero del 2010

ATTINGER, Gustave, "L'esprit de la Cominedia dell'Arte dans le théâtre français", París, 1930,

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/actor.htm#7>

BACACELA GUALÁN, María Sisapacari, “La Cultura Espiritual, una Resistencia de los Saraguros en la Actualidad: Las Ofrendas Florales”, Universidad del Azuay, maestría en Estudios de la Cultura, Cuenca, 2003

BARBA, Eugenio “Obras Escogidas, Volumen 1”, Edición Alarcos, La Habana, 2003

BARBA, Eugenio, “La Conquista de la Diferencia”, Editorial San Marcos, primera Edición: 2008, Lima.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, “El Arte Secreto del Actor”, Diccionario de Antropología Teatral, Librería y Editora Pórtico de la Ciudad de México; Escenología, A.C., 1990

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

BARBA, Eugenio. “La Canoa de Papel: Tratado de Antropología teatral”, la ed. La reimp., Buenos Aires: Catálogos 2005.

BARBA, Eugenio; “Más allá de las islas flotantes”, Bs As, Firpo & Dobal, 1987

BENÍTEZ, Lilyan, GARCÉS, Alicia, “Culturas Ecuatorianas Ayer y Hoy”, Ediciones Abya-Yala, 1990

Bibliografía de Enrique Buenaventura en <http://www.enriquebuenaventura.org/metodo.php>

BOAL, Augusto, “El arco iris del deseo, del Teatro Experimental a la Terapia”, Alba Editorial, Primera Edición septiembre 2004, Barcelona

CANAVESE, Carlos, “Historial – Evolución del Teatro Universal”, Teatro Técnico para Actores, Grupos y Salas (R) 1999, <http://www.teatro.meti2.com.ar/historiauniversal/cronologias/definiciondeteatro/definiciondeteatro.htm>

CEBALLOS, Edgar, “Principios de Dirección Escénica”, Dramaturgia Escénica, La naturaleza de la dramaturgia, por Eugenio Barba, Instituto Hidalguense de la Cultura, Grupo Editorial Gaceta, S.A., México, 1992

CERDA, Mariano, GUAMÁN, Andrés, YÁNEZ, Fernando, “Un buen comienzo para la vida”, DINEIB, 2006, Quito, Ecuador.

Definición de Cultura conforme a las conclusiones de la “Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales”

(MONDIACULT, México, 1982), de la “Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo” (Nuestra Diversidad Creativa, 1995) y de la “Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo” (Estocolmo, 1998)

Definición del Diccionario Español Quechua, “Dolor de parto”
Katari.org · [Diccionarios: Quechua Aymara](#)

ECO, Umberto, “Cómo se hace una tesis”, Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura, Editorial Gedisa Mexicana, S.A., 1987.

ENCALADA VÁSQUEZ, Oswaldo, “La Fiesta Popular en el Ecuador”, Cuenca: Cidap, 2005

Enciclopedia Itau Cultural- Teatro- Biografía de Augusto Boal's

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=703

ESTERMANN Josef, “Filosofía Andina”, Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina, Quito Editorial Abya-Yala, 1998

FALCONI R., Gerardo “Música y Danzas Folklóricas”, Capítulo Sociología de la Música y la Danza, pp 191-221

FERNÁNDEZ, José Ramón, “Un acercamiento a la creación colectiva”, artículo publicado en Dramateatro Revista Digital, http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=137:un-acercamiento-a-la-creacion-colectiva&catid=5:ensayos&Itemid=9

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

GARCIA CANCLINI Néstor, “La Globalización: ¿Productora de culturas híbridas?”,
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

GARCIA CANCLINI, Néstor, “Las Culturas Populares en el Capitalismo”, Edición Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

GEIROLA, Gustavo / Whittier College, “Un acercamiento a la creación colectiva”, artículo publicado en Dramateatro Revista Digital,
http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=137:un-acercamiento-a-la-creacion-colectiva&catid=5:ensayos&Itemid=9

GRILLO, Eduardo. (1993) “La Cosmovisión Andina de Siempre y la Cosmología Occidental Moderna”. En: Desarrollo o Descolonización en los Andes. PRATEC, 1º edición – pp. 9-61

IRVIN, Polly, “Directores”, Editorial Océano, S.L., 2003.

JAPON GUALAN, Ángel Rodrigo, “La Pachasofía de los Saraguros” (Estudio filosófico del espacio y tiempo de los Saraguros), 2004.

JAPÓN GUALÁN, Rodrigo “Los Saraguros: Cosmovisión, Salud e Identidad Andina, una mirada desde sí mismos”, Editado por Diputación de Córdoba, Of. De Cooperación Internacional, España, 2007

KAHN, J.S. “Una historia del concepto de cultura. El concepto de cultura: textos fundamentales”, Editorial Anagrama, Barcelona, 1975)

La Ventana, Portal Informativo de las Casas de las Américas, Entrevista “Santiago García, inventor y dramaturgo”, <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4235>

MALO GONZÁLEZ, Claudio, “Arte y Cultura Popular”, 2da. Edición revisada y aumentada. Cuenca: Cidap, Universidad del Azuay, 2006, p. 269

MARIÑO Susana, AGUIRRE Mayra, “Danzahistoria”, Impreso por el SINAB, Quito, 1994

MERINO, Oswaldo, “Reflexiones sobre el Teatro Popular en el Ecuador”, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1992

MILLA VILLENA, Carlos (1992) “Génesis de la Cultura Andina”, Editorial Amaru Amáutica, Lima 3° Edición.

Notas tomadas de la asignatura de Historia de la Danza 1, impartidas en el Programa de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, 2005

PROVENCIO GARRIGÓS, Lucía, “Ecuadorianas en España y Región de Murcia 79 Anales de Historia Contemporánea, Sendas de Identidad: Diálogos de tres generaciones de mujeres quichua Saraguro”, Universidad de Murcia, 2006

Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. "Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional"

<

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/actor.htm>>

PUNIN DE JIMENEZ, Dolores (2007) "Los Saraguros : Estudio Socio–Económico y Cultural", pp. 53

QUISHPE, José, "La Cura del "Mal Aire" a través de la Limpieza", trabajo recopilado dentro del libro "Ecuador: Memorias de un Pueblo", Producción Editorial Grupo Arcoiris, Quito, Agosto 1992

RALLI, Teresa. "En el escenario del mundo interior", Talleres de autoestima: un manual, reflexiones sobre la experiencia conjunta con Rebeca Ralli y Ana Correa, Perú, 2003, p. 11

RÈMOND-GOUILLOUD, Martine, "Evolución de las Ideas de Patrimonio", Claves para el Siglo XXI, Ediciones Unesco, 2000. París-Francia

RIBEIRO, Darcy, PEREIRA, Mercio, "Las Américas y la Civilización, Proceso de Formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos", Biblioteca Ayacucho, 1992, Impreso en Venezuela

TAVIANI Ferdinando, "La improvisación en la Commedia dell'Arte: testimonios", artículo aparecido en La Revista Quehacer Teatral núm. 2,
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/actor.htm#10>

AUTORES: Lourdes Briones, Johanna Vega, María Belén Pacheco, Mabel Patiño.

TSAKIMP ASHANKA, Ricardo, “Investigación del parto domiciliario para determinar ventajas y desventajas en la comunidad Shuar de Yukutais”, Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Programa de Licenciatura en Desarrollo Amazónico “LEDA”, 2008

VINTIMILLA, Eulalia, “Los ritos del cinco cuando la mujer daba a luz”, Editorial del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007, Cuenca, Ecuador

WARLEY, Jorge “La cultura. Versiones y Definiciones”, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003