



PROYECTOS
DE APLICACIÓN
PROFESIONAL



Universidad
Casa Grande

Universidad Casa Grande

TÍTULO DEL PROYECTO

Informe del Proyecto de Creación

“Pedro Páramo: Comunidad de Espectros”

Equipo Interdisciplinario

Pinchevsky Rivera Paola Katuska

Vallejo Muñoz Doménica Stephanie

Muñoz Alvarez Jaime Fernando

Blum Wong María Alejandra

Campoverde Molina Ronald Javier

Pazmiño Yépez Sebastián Sandino

Cedeño Perlaza Nicole Jacqueline

Valverde Ruiz Sara Lis

Guías del Proyecto

Diana Pacheco Lagutienko

Itzel Alvarez Cuevas

Proyecto de Creación

Guayaquil, Ecuador

Febrero 2024



PROYECTOS
DE APLICACIÓN
PROFESIONAL



Universidad
Casa Grande

Universidad Casa Grande

SUBTÍTULO DEL PROYECTO

**Sistematización de la producción de la obra teatral “¿Por qué ese
recordar intenso de tantas cosas?”**

Para optar al grado de:

Licenciatura en Artes Escénicas

Elaborado por:

Nicole Jacqueline Cedeño Perlaza

Guías del Proyecto

Diana Pacheco Lagutienko

Itzel Álvarez Cuevas

GUAYAQUIL, ECUADOR

Febrero, 2024



DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN, INNOVACIÓN Y CREACIÓN
(DGIC)

AUTORIZACIÓN PARA USO, PUBLICACIÓN Y DIFUSIÓN DE INFORMACIÓN Y PRODUCTOS DE TRABAJOS DE INTEGRACIÓN CURRICULAR MODALIDAD PROYECTOS DE CREACIÓN

Yo, NICOLE JACQUELINE CEDEÑO PERLAZA autorizo, libre y voluntariamente, a la UNIVERSIDAD CASA GRANDE (UCG) los siguientes fines:

1. Para que utilice la información, datos o productos, difunda, presente, divulgue, publique, registre a través de productos académicos, de divulgación científica y/o transferencia a través de cualquier medio que considere pertinente con el propósito de producción de conocimiento científico, producción cultural, innovación social, evaluación, entrenamiento, capacitación o educación, estudio, promoción, exhibiciones, demás fines académicos, sociales, educativos, culturales u otros permitidos por la Ley a las instituciones de educación superior del documento, recursos de presentación, producto y anexos del trabajo titulado “**¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas?**”, el cual forma parte del proyecto de creación: **Pedro Páramo: Comunidad de Espectros**, en el cual participé en calidad de estudiante.

PROFESOR TUTOR-DIRECTOR DEL PROYECTO (COLOQUE EL NOMBRE DEL PROYECTO Y DEL TUTOR COMPLETO. REFERENCIA CARÁTULA):

DOCENTE 1: : **Diana Pacheco Lagutienko**

DOCENTE 2: : **Itzel Álvarez Cuevas**

1. Para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en su Repositorio Digital de acceso abierto, con fines estrictamente académicos, de conformidad a lo dispuesto en la Ley Orgánica de Educación Superior.
2. Para que pueda reproducir, distribuir, comunicar y poner a disposición del público mi documento de trabajo de titulación en formato físico o digital y en cualquier medio sin modificar su contenido, sin perjuicio del reconocimiento que deba hacer la Universidad sobre la autoría de dichos trabajos.
3. Autorizo utilizar el material de campo (procesado y no procesado) y el informe final producido con sus respectivos anexos y/o recursos de presentación como estudiante egresado en publicaciones académicas, productos culturales y de transferencia y otras sin fines de lucro.



**DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN, INNOVACIÓN Y CREACIÓN
(DGIC)**

En virtud de lo detallado y autorizado en párrafos anteriores, declaro:

- A. Me hago responsable de la originalidad del trabajo realizado, por lo cual, deslindo de responsabilidad a la Universidad Casa Grande (UCG) por cualquier reclamación de terceros en relación a derechos de autor, así como en relación al contenido del documento que no se ajuste a las normas de citación de la American Psychological Association –APA-, que es la normativa que sigue la UCG para la estructura y referencia de trabajos académicos.
- B. Me hago responsable de haber seguido los protocolos éticos pertinentes según la naturaleza del producto, proyecto y directrices de presentación del trabajo.
- C. Me hago responsable de entregar o hacer propietario archivos físicos o digitales del proyecto considerando bases de datos, transcripciones, categorizaciones, informes, imágenes, audios, productos multimedia u otros relacionados al proyecto.
- D. Las autorizaciones concedidas tendrán plena vigencia indefinida, a partir de la firma del presente documento y son concedidas a título gratuito, por lo cual, renuncio a presentar cualquier reclamación a la Universidad Casa Grande, por cualquier vía, derivada o relacionada con lo autorizado y declarado en este documento.

Firma _____

C.I. 0924264120

3. Resumen

El presente documento de sistematización describe el proceso de trabajo para el Proyecto de Creación *Pedro Páramo: Comunidad de Espectros*, realizado y presentado en Guayaquil, Ecuador, con el fin de exponer las diversas herramientas y recursos utilizados para su desarrollo, divididas en distintas fases.

Desarrollado entre junio 2023 y enero 2024, este proyecto se planteó explorar las complejidades y posibilidades de trasladar una obra literaria a un lenguaje teatral. Se tomó como punto de partida a una de las obras claves de la literatura latinoamericana, la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, para la adaptación a una propuesta escénica de formato medio.

Se ha elegido la novela de Rulfo por la riqueza con la que este texto construye imágenes a través de palabras, que son el material indispensable para la creación escénica. Como resultado, surge *¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas?*, una pieza teatral simbólica, con la cual buscamos encontrar la dimensión teatral del texto de Rulfo, con su propia profundidad y visión, sin que se convierta en una simple copia.

A continuación, se presentan detalladamente las fases de realización del proyecto, y las acciones esenciales para resolver los objetivos planteados.

4. Consideraciones éticas

La presente investigación se compromete a salvaguardar los derechos de autor de cualquier producto creativo o recurso utilizado. Dentro de la investigación, se ha respetado la propiedad intelectual de cualquier información mencionada, la cual ha sido propiamente citada.

Así mismo, nos comprometemos a salvaguardar la dignidad de minorías o grupos vulnerables y sus formas de representación en cualquier producto al que se llegue como colectivo.

Para la presentación de cualquier producto artístico, nos aseguramos de contar con las debidas autorizaciones y permisos de parte de las respectivas organizaciones, autores, o asociaciones involucradas, antes de ser exhibidos o difundidos en cualquier medio.

5. Palabras clave

Pedro Páramo, literatura latinoamericana, teatro, adaptación teatral, creación colectiva.

6. Índice

3. Resumen.....	5
4. Consideraciones éticas.....	6
5. Palabras clave.....	6
6. Índice.....	7
7. Antecedentes y genealogías.....	9
7.1. Literatura latinoamericana.....	9
7.1.1. Características propias de la literatura latinoamericana.....	9
7.2. Lo extraño, lo fantástico, lo maravilloso.....	11
7.3. Adaptación teatral de una obra literaria.....	12
7.4. Teatro para jóvenes.....	13
8. Investigación.....	15
8.1. El autor: Juan Rulfo.....	15
8.2. La obra literaria: Pedro Páramo.....	17
8.2.1. Aspectos técnicos.....	19
8.2.2. Relevancia.....	20
8.3. Metodologías para la creación escénica.....	22
8.3.1. Jacques Lecoq.....	22
8.3.2. Roberta Carreri.....	23
8.3.3. Ana Vázquez de Castro.....	23
8.3.4. Aplicación de conceptos en taller presencial.....	24
8.4. Referentes artísticos y visuales.....	24
8.4.1. Documental Del olvido al no me acuerdo.....	24
8.4.2. Piezas audiovisuales con temáticas similares a la obra literaria.....	25
8.4.3. Obras teatrales estrenadas en la ciudad de Guayaquil.....	25
9. El proyecto.....	27
9.1. Propósito del Proyecto.....	28
9.1.1. Objetivo general.....	28
9.1.2. Objetivos específicos.....	28
9.2. Adaptación de texto literario a montaje teatral.....	28
9.2.1. Núcleo de convicción dramática.....	29
9.2.3. Tema.....	30
9.2.4. Premisa.....	30
9.2.5. El proceso de adaptación.....	30
9.3. El montaje teatral: ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas?.....	31
9.3.1. Sinopsis.....	31
9.3.2. Personajes.....	31
9.3.3. Trabajo escénico.....	33
9.4. Estilo teatral.....	34
9.4.1. Resignificación de objetos.....	34
9.5. Puesta en escena.....	35
9.5.1. Estructura narrativa.....	36
9.6. Propuesta estética.....	37

9.6.1. Vestuario.....	37
9.6.2. Utilería.....	37
9.6.3. Escenografía.....	39
9.6.4. Sonido.....	40
9.6.5. Iluminación.....	40
9.7. Conformación del Colectivo Tiliches.....	41
9.7.1. Producción.....	42
9.8. Línea Gráfica.....	42
9.8.1. Logo del colectivo.....	42
9.8.2. Creación de una línea gráfica para una obra teatral.....	44
9.9. Difusión de la obra.....	50
9.9.1. Acciones o espacios de difusión.....	50
9.10. Aspectos éticos y/o de derecho de autor.....	52
9.11. Carta Gantt.....	53
9.12. Presupuesto.....	54
9.13. Roles de los miembros del Grupo.....	54
10. Resultados.....	55
11. Conclusiones y recomendaciones.....	56
11.1. Conclusiones.....	56
11.2. Recomendaciones.....	58
12. Reflexión crítica individual.....	61
12.1. Sistematización de la producción de la obra teatral “¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas?”.....	61
13. Referencias bibliográficas.....	65
14. Anexos.....	70

7. Antecedentes y genealogías

7.1. Literatura latinoamericana

Referirse a la literatura es referirse al campo de las ideas, de la palabra, y al uso poético de la retórica. La literatura no es tan solo una forma de expresión artística que despierta emociones y sensaciones, es un campo que transporta al lector o al oyente a una cultura, a una región, a una identidad particular. Por este motivo, la relación de cada lector con la producción literaria de sus países, es una relación particular.

Consideramos literatura latinoamericana a toda obra oral y escrita que se produce en territorio latinoamericano o por autores y autoras latinoamericanos. Sin embargo, este tipo de literatura también es heredera de otras culturas del mundo, por lo que es difícil restringirla a sucesos en un solo continente.

La génesis de la literatura latinoamericana se puede ubicar desde la época precolombina, donde ya existía una pluralidad de culturas y lenguas que daban soporte a las primeras manifestaciones literarias. El *Popol Vuh*, también llamado *Libro Sagrado de los Mayas*, relata los mitos de la creación de la cultura maya-quiché, y es una de las primeras manifestaciones literarias de tal magnitud en nuestra región.

Con el paso del tiempo, el desarrollo de la cultura y las nuevas técnicas literarias de la modernidad, la literatura latinoamericana fue tomando cada vez más fuerza, hasta llegar a su mayor reconocimiento internacional en el siglo XX gracias a escritores como Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Juan Carlos Onetti, Juan José Arreola, entre otros, quienes contribuyeron al gran interés por la riqueza poética y narrativa de nuestra literatura.

7.1.1. Características propias de la literatura latinoamericana

En la literatura latinoamericana podemos identificar algunos aspectos técnicos y característicos que le permiten diferenciarse de la literatura de otras regiones. Cabe

mencionar que la mayoría de las siguientes características son referidas a la época del *Boom* de la literatura latinoamericana que data a mediados de los años 60 del siglo XX, la cual se expande a través de los nuevos aportes técnicos y narrativos de los precursores de la literatura latinoamericana. Donald Shawn, escritor y crítico británico, escribiría en *Nueva narrativa hispanoamericana* (1988) sobre la particularidad que brinda la literatura latinoamericana y lo que destaca:

- El simbolismo tiene mayor importancia.
- Los escenarios imaginarios tienen más relevancia que los escenarios reales en la novela tradicional.
- Tendencia a alterar las líneas de tiempo, que dejan de ser lineales.
- Mayor presencia de narradores múltiples y ambiguos que del narrador omnisciente.
- Narración fragmentaria, con textos concebidos como rompecabezas.
- La desintegración del personaje hasta frecuentemente convertirse en antihéroe o un ser marginal.
- Lo real y lo imaginario coexisten y se conflictúan.
- La utilización de ideas provenientes del pensamiento moderno.
- Plasma la vida cotidiana de las personas y sus costumbres.
- Las historias se representan en espacios rurales y urbanos, donde se enfatizan los problemas sociales y políticos del lugar donde acontece la historia.

Estas particularidades se ven reflejadas en obras literarias similares a *Pedro Páramo*, que comparten temáticas que, en la actualidad, podemos relacionar como problemáticas latinoamericanas. *Cien Años de Soledad* (1967) de Gabriel García Márquez cuenta la historia de una familia durante varias generaciones y aborda temas como la soledad, la decadencia y la condena familiar. En *La Casa de los Espíritus* (1982) de Isabel Allende se relata la historia de una familia de cuatro generaciones y se exploran temas como la injusticia social y la lucha

popular frente a la tiranía. *La Ciudad y los Perros* (1963) de Mario Vargas Llosa, sigue la historia de unos alumnos de un colegio militar y explora los temas de la violencia, la corrupción, la identidad y el poder.

7.2. Lo extraño, lo fantástico, lo maravilloso

La creación de mundos en donde coexisten lo real y lo imaginario fue de gran interés durante el *Boom* de la narrativa latinoamericana. Sin embargo, antes de adentrarnos en los movimientos literarios característicos de este período, revisaremos géneros literarios cuyas características se relacionan con la literatura del boom. En el libro *Introducción a la literatura fantástica* (1981), Tzvetan Todorov, investigador y filósofo ruso, define, profundiza y sintetiza las diferencias y similitudes entre los géneros fantástico, extraño y maravilloso, así como también los subgéneros de cada uno. Todorov define estos géneros de la siguiente manera:

- El relato fantástico: Se sobrepone lo extranatural de lo natural, aunque se mantiene la estética de la realidad. Los hechos irreales no tienen ninguna justificación, no hay certeza de lo que ocurre. El lector no recibe información o explicación de lo que percibe como irreal.
- El relato extraño: Los acontecimientos irreales sucedidos en el texto tienen justificación, y el lector las interpreta y entiende su causa. Por ejemplo los sueños, o relatos contados por personajes dementes o bajo estupefacientes que modifican su percepción de la realidad. El relato es extraño cuando el lector, a pesar de entender que lo que acontece es irreal, por haber una explicación lógica no le causa vacilación.
- El relato maravilloso: En este tercer tipo de relato, si el lector decide aceptar los fenómenos sobrenaturales como sucesos que se rigen bajo leyes diferentes a la de su realidad para que puedan ser explicados, se introduce a un relato maravilloso.

Todorov explica que el relato fantástico vacila con la intriga del lector, en el momento que este se encuentra en la incertidumbre si los fenómenos sobrenaturales que acontecen en la historia son ajenos a las leyes naturales o no. En el momento que el lector ya decidió su respuesta, abandona lo fantástico para implicarse en el género extraño o el maravilloso.

En paralelo a las reflexiones de Todorov sobre lo fantástico, extraño y maravilloso, se gestó el movimiento del realismo mágico en Latinoamérica. El realismo mágico se define como un movimiento literario que teje hechos irreales y fantásticos en un mundo realista, que el narrador y los personajes perciben como un acontecimiento natural y común. Descrito de otro modo: “En vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica” (Anderson Imbert, 1975).

Durante el esplendor de la literatura latinoamericana en la década de los 60 y 70 del siglo XX, destacados escritores latinoamericanos, como Gabriel García Márquez, exploraron la fusión de lo real y lo imaginario en sus obras. *Cien años de soledad* (1967) es una obra representativa de este movimiento literario, que tiene un antecedente en “lo real maravilloso”, término que explica Alejo Carpentier como: “Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano” (2007).

Aunque los conceptos de Todorov y el auge del realismo mágico coincidieron temporalmente, es importante señalar que surgieron de manera independiente, cada uno con aportes distintivos a la narrativa literaria.

7.3. Adaptación teatral de una obra literaria

En el sentido literario, se entiende la adaptación como una reescritura, la acción de trasladar una obra o escrito ya existente a otro género, lenguaje o estilo distinto según se requiera (Sotomayor Sáenz, 2005).

El punto inicial es la selección de la obra literaria, que debe ser relevante al público al que nos dirigimos, y poseer conflictos y personajes sólidos, con diálogos y escenas que sean posibles de realizar en acciones teatrales.

“La continuidad entre narrativa y teatro de una adaptación de novela a obra dramática en ningún caso debería reducirse a una operación de escritura de conversión sino, de creación” (Yukelson, 2010). La adaptación da una libertad al dramaturgo de expresar sus ideas individuales acerca del análisis del texto original. Sin embargo, se debe evitar modificar excesivamente el texto, puesto que la esencia de la base se podría perder.

Con el análisis literario nos es posible identificar las escenas a representar, entender subtextos, realizar una lista de acontecimientos con mayor carga dramática y juntar o eliminar capítulos sin que la obra pierda el sentido. Al momento de escribir la adaptación, es importante también evitar caer en simples narraciones de los sucesos dentro del texto. En cambio, se debe encontrar el ritmo a través de los diálogos, con el fin de que la escena no resulte monótona para el espectador.

7.4. Teatro para jóvenes

El teatro es considerado como una herramienta de intervención socioeducativa y sociocultural que desarrolla una serie de procesos tanto creativos, comunicativos y expresivos. Entre los beneficios está el favorecimiento de la socialización, capacidad de adaptación, transformación e interpretación del mundo y de empoderamiento tanto individual, grupal o de toda una comunidad. (Cejudo & Corchuelo, 2021, p. 11)

Según la encuesta realizada de 2017 por la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia en España, se obtuvieron resultados que muestran los beneficios que otorga el teatro para el desarrollo favorable de los adolescentes. Se analizaron las opiniones de 53 jóvenes entre 12 y 20 años. Las competencias observadas dentro de las preguntas propuestas fueron: autoestima, habilidades sociales, reconocimiento y

gestión de las emociones propias y ajenas, pertenencia y conexión, capacidad de comunicación y compromiso.

Los adolescentes resaltaron la utilidad del teatro en su desarrollo personal, tanto al participar como asistir a actividades teatrales, así como confirmaron que el teatro estimuló habilidades como usar la imaginación, escuchar, superar el miedo, ser más espontáneos, etc.

Este estudio muestra la importancia de generar una oferta teatral destinada al público joven, no solo por sus múltiples beneficios desde lo individual, sino también para construir una cultura teatral en comunidad desde temprana edad; factor que se aprecia al asistir a teatros y consumir obras con todos los elementos que un espectáculo conlleva.

En Ecuador, en los años noventa, la productora *Arte América*, dirigida por Alejandro Pinto, se dedicaba a realizar producciones para todo tipo de público, pero especialmente, para colegios. Sus piezas se presentaban en el *Teatro Centro de Arte*, cuyo aforo amplio de 869 butacas, permitía juntar grupos de estudiantes de diversos colegios para cada función. Estas funciones estuvieron vigentes desde 1993 hasta el 2000. La productora presentaba teatro clásico. Fue el éxito de su primer estreno entre el público joven, la obra *Yerma* el que llevó al grupo a producir cuatro obras al año para colegios; entre las que destacan: *La Celestina*, *La vida es sueño* y *Edipo Rey*. Por otro lado, los actores Elena Cáceres y Poen Alarcón, también se dedicaron en dicha época a trabajar obras que se presentaban en colegios, de manera independiente. El tipo de teatro que realizaban tenía como enfoque la psicología de la familia y los niños, abarcando el teatro de una forma más pedagógica y didáctica. (M. Salvarezza, comunicación personal, 9 de febrero del 2024).

Estos proyectos y el éxito que existió alrededor de los mismos, nos muestran que es posible enlazar los múltiples beneficios que otorga el teatro para generar un estímulo para un público joven. Detrás de una puesta en escena, hay literatura valiosa que vale la pena

conocer, por ser un gran reflejo de las decadencias de una sociedad y todo en lo que aún hay que trabajar como individuos.

8. Investigación

8.1. El autor: Juan Rulfo

Escritor, guionista, fotógrafo y editor mexicano nacido en Sayula (estado de Jalisco) el 16 de mayo de 1917. Se apropió de las duras historias de los pueblos mexicanos y de sus experiencias personales para plasmarlas en sus obras.

Su nombre completo Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, resulta apropiado para un hombre marcado por sus raíces. Pasó sus primeros años en Apulco, antes de trasladarse a otras ciudades. José Carlos González Boixo hace un estudio introductorio para la trigésimosegunda edición de *Pedro Páramo*, de la Editorial Cátedra, en donde recuenta datos de su infancia.

La familia se vio obligada a abandonar la hacienda a causa de la inseguridad de la zona, azotada por incontroladas bandas revolucionarias. Estos acontecimientos y la posterior revolución cristera, que nuevamente asoló la región, determinaron la ruina familiar. La familia se traslada a Sayula en 1917 y, más tarde, a Guadalajara.

(González Boixo, 2020, p. 13)

A temprana edad tuvo que afrontar el asesinato de su padre, y la muerte de su madre, hechos que tiñeron su obra con temáticas de orfandad y despojo. En *Pedro Páramo*, el protagonista Juan Preciado emprende un viaje para conocer quién fue su padre, luego de la muerte de su madre. La violencia que presenció durante su infancia y adolescencia, también son aspectos importantes reflejados en su obra.

A nuestra hacienda de San Pedro la quemaron como cuatro veces, cuando todavía vivía mi papá. A mi tío lo asesinaron, a mi abuelo lo colgaron de los dedos gordos y los perdió; era mucha la violencia. (Rulfo, citado por Poniatowska, 1983)

La revolución cristera, entre 1926 y 1929, se hace presente también en *Pedro Páramo*. La religión, en especial, juega un papel importante que dicta las relaciones de los personajes. El Padre Rentería, párroco de Comala, sufre un gran conflicto por querer cumplir con las labores de la Iglesia, pero finalmente, sabe que tiene que dejarse manipular por los ricos del pueblo para poder vivir. Cerca del final de la novela, huye para convertirse en revolucionario. Coincidentemente, la revolución cristera proporcionó a Rulfo una oportunidad para comenzar su vocación lectora.

Cuando se fue a la Cristiada, el cura de mi pueblo dejó su biblioteca en la casa [...]

Tenía muchos libros porque él se decía censor eclesiástico y recogía de las casas los libros de la gente que los tenía para ver si podía leerlos. [...] las novelas de Alejandro Dumas, las de Víctor Hugo, Dick Turpin, Buffalo Bill, Sitting Bull. Todo eso lo leí yo a los diez años. (Vital, 2017, p. 95)

Así, tuvo una formación autodidacta en su juventud. En 1934, renuncia a realizar estudios profesionales y empieza varios viajes, los cuales serían aportes visuales para su registro fotográfico y para la escritura de sus cuentos y novelas. Se traslada a la Ciudad de México en 1936, donde asistió a clases de literatura en la Facultad de Filosofía y Letras, y formó parte de grupos de discusión con escritores contemporáneos.

Su amplio campo de lectura, que incluyó autores norteamericanos y europeos, le proporcionó una perspectiva distinta más allá de las tendencias en la literatura mexicana de la época. Inicia su labor como escritor con cuentos como *Nos han dado la tierra* (1945) y *Macario* (1945). Sin embargo, la vida de un escritor en México en el siglo XX era económicamente inestable, por lo que tuvo diversos trabajos en los años siguientes: “estuve muy poco tiempo en publicidad, después fui agente viajero, agente vendedor. Vendedor de llantas por todo el país” (Soler Serrano, 1977).

Entre los años 1953 y 1954, Rulfo fue becario en el Centro Mexicano de Escritores. Durante este período publica *El llano en llamas* (1953), una colección de cuentos recopilados de años anteriores, y empieza a escribir su obra más reconocida. En septiembre de 1954 entrega el manuscrito original, que primero pasa por títulos como *Los murmullos*, *Una estrella junto a la luna*, y finalmente, *Pedro Páramo*, y publica adelantos de la novela en tres revistas de la capital: *Las Letras Patrias*, *Universidad de México* y *Dintel*.

Observador por naturaleza, al revisar su biografía, no cabe duda de que sus vivencias se encuentran plasmadas en el retrato de los pueblos rurales y sus habitantes, sus historias y sus dinámicas, que son característicos de su obra. Luego de *Pedro Páramo*, publicó otros escritos como *El gallo de oro* y *Las cartas a Clara*, de menor magnitud. Falleció el 7 de enero de 1986, en Ciudad de México.

Su faceta como fotógrafo, aunque en vida menos conocida, no es menos importante. En 2017, el Museo Amparo, en la ciudad de Puebla, inauguró en colaboración con la Fundación Juan Rulfo, una exposición con 119 fotografías tomadas por el autor, entre ellas algunas inéditas. Estas quedaron, además, plasmadas en una publicación editorial que incluyó también investigaciones y reflexiones teóricas de las mismas.

Rulfo se mantuvo como una figura llena de misticismo, proporcionaba limitadas entrevistas y se interesaba por el mundo rural más que por cualquier atisbo de espectáculo. González Boixo comenta: “La imagen final es la de un humanista muy comprometido con la realidad mexicana y muy crítico con el discurso histórico del poder, algo bien reflejado en su obra literaria, fotográfica y filmica.” (2020, p. 35)

8.2. La obra literaria: *Pedro Páramo*

... Alvaro Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño y corto, y me dijo muerto de risa:

-¡Lea esa vaina, carajo, para que aprenda!

Era Pedro Páramo.

Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda en que leí la *Metamorfosis* de Kafka en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá casi diez años atrás, había sufrido una conmoción semejante. Al día siguiente leí *El Llano en llamas*, y el asombro permaneció intacto. (.....) El resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, porque todos me parecían menores.

(García Marquez, 2003, p. 24)

El comentario de Gabriel García Márquez refleja la magnitud artística de la obra de Rulfo. Publicada en 1955, su inicial recibimiento no fue inmune a ciertas críticas negativas que cuestionaron su estructura, que, por su novedad, rompía con los moldes tradicionales. Sin embargo, rápidamente se comprendió que la novela iba a ser considerada como una de las más relevantes de la literatura del siglo XX.

Con *Pedro Páramo*, Rulfo se convirtió en uno de los mayores personajes del canon de la literatura latinoamericana. Sobre el proceso de escritura, Rulfo cuenta:

No había escrito una sola página, pero le estaba dando vueltas a la cabeza. Y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo, es decir, para desenhebrar ese hilo aún enlano. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, 30 años después, y lo encontré deshabitado. Es un pueblo que he conocido yo, de unos siete mil, ocho mil habitantes. Tenía 150 habitantes cuando llegué [...]. La gente se había ido, así. Pero a alguien se le ocurrió sembrar de casuarinas las calles del pueblo. Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo donde sopla mucho el viento, está al pie de la Sierra Madre. Y en las noches las casuarinas mugen, aúllan. Y el viento. Entonces comprendí yo esa soledad de Comala, del lugar ese. (Rulfo, entrevistado por Briante, 1968)

No es una obra que se relate de manera simple. El carácter simbólico y los repentinos cambios de temporalidad demandan de atención y varias lecturas. Dentro de este mundo múltiples voces y sucesos se entrelazan y sobreponen unos a otros.

La novela inicia presentando a un hijo que, tras perder a su madre, viaja a Comala en busca de un padre al que nunca conoció. En esta búsqueda se encuentra con la historia de Pedro Páramo y de su pueblo; una historia de abuso de poder y desilusión contada a través de las voces del pasado, que surgen como recuerdo, alucinación, o almas en pena reviviendo sus memorias, por medio de los cuales se transmite la atmósfera rural, atemporal y mística propia de este lugar.

Comala, el pueblo donde se desarrolla la historia, es un espacio ficticio que sirve como representación de los ambientes rurales y olvidados de México, icónicos en la obra de Rulfo.

8.2.1. Aspectos técnicos

La novela tiene una extensión de 114 páginas. Su estructura es de 79 segmentos y aproximadamente 54 personajes.

En la obra se presentan tres líneas narrativas: el presente, que se puede asumir como el tiempo en que Juan Preciado emprende el viaje a Comala; el tiempo de Pedro Páramo como adulto, cuando asumió el poder de la Media Luna, que además es el tiempo en que transcurren las historias de los demás habitantes de Comala; y la niñez de Pedro Páramo, que comprende una menor cantidad de fragmentos y nos provee de un contexto anterior al del tirano en que se convertiría posteriormente.

Para complementar la investigación descrita en el punto 7.2, desde el punto de vista de la literatura latinoamericana, se ha ubicado a Pedro Páramo dentro del realismo mágico. Explica Rodríguez Alcalá que en la novela “se invita al lector a aceptar como algo natural y corriente el diálogo de un vivo con un muerto. O, dicho de otro modo: Rulfo hace que uno de

sus personajes acepte lo sobrenatural con toda naturalidad” (1965, p.134). En la historia, es clave el contexto de la Revolución mexicana, que se relata a través de la manera en que afecta a los personajes. La fusión de estas temáticas socio-culturales con los elementos surrealistas es característica también de este movimiento literario.

Sin embargo, resulta también relevante el análisis de la obra según las investigaciones de los géneros propuestos por Todorov: lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso. De acuerdo a estas definiciones, *Pedro Páramo* pertenecería al género fantástico, debido a Juan Preciado se introduce en un mundo de personajes muertos, que aparecen y desaparecen sin explicación, tanto para él como para el lector. No obstante, en un punto de la novela Juan Preciado muere, y su narración pasa a ser una “maravillosa”, ya que se estaría construyendo un mundo completamente nuevo dentro de la novela, el mundo de la muerte eterna, en el que personajes charlan desde sus tumbas.

8.2.2. Relevancia

Consideramos que la obra de Rulfo, a pesar de estar situada en el contexto de la primera mitad del siglo XX, es de gran relevancia para el mundo contemporáneo.

Primeramente, por la universalidad de sus temáticas. La novela está ambientada en un árido poblado del suroeste de México a inicios del siglo XX; los personajes dan cuenta de tradiciones de la cultura mexicana. La historia de Comala refleja un núcleo de problemáticas como la dictadura, la modernidad inacabada de los pueblos y el fuerte apego a la religión, que nos atañen como latinoamericanos. Sin embargo, también son personajes arquetípicos que representan luchas de poderes y crueldades entre seres humanos.

Desde el punto de vista de su estilo e innovación literaria, en el texto de Rulfo resalta la fuerza del lenguaje, que sin ser excesivamente adornado, propicia una construcción de imágenes poéticas que resultan sumamente claras y con las que nos podemos relacionar como lectores. Algunos ejemplos del poder de su narración:

“El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada... No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo.” (Rulfo, 1955, p. 17)

Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños. (Rulfo, 1955, p. 43)

Sea con una descripción realista de un espacio concreto, o llevándonos al mundo de lo fantástico, de las sensaciones que se viven en sueños, su habilidad narrativa vuelve cercanas estas representaciones. Con su manejo del lenguaje pone en evidencia aspectos humanos y contradicciones que antes se encontraban ocultos.

Destaca, además, la tradición oral y su gran importancia en el contexto latinoamericano. El lenguaje de esta obra se mantiene arraigada a la cultura mexicana, ya que utiliza su lenguaje popular, lo cual le confiere una fuerza significativa dentro de su universo. El uso de expresiones como “detrasito”, “tiliches”, “haiga”, “atrinchilar”, son algunos de los ejemplos donde intencionalmente se resaltan estos fallos del lenguaje, con el fin de volver más fiel el retrato del habla campesino.

Es, ante todo, un relato sobre la experiencia humana, que toca temas como la soledad, la muerte, la desilusión y la búsqueda de los orígenes. Los personajes son complejos, y muestran contradicciones consigo mismos. Presenta situaciones que nos hacen reflexionar sobre nuestras propias vivencias.

Mi madre murió entonces. Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuera ¿pero acaso no era alegre aquella mañana?... Me dio lástima que ella no volviera a ver el juego del viento en los jazmines; que cerrara sus ojos a la luz de sus

días ¿Pero por qué iba a llorar? (Rulfo, 1955, p. 70)

8.3. Metodologías para la creación escénica

Como base teórica para llegar al montaje escénico, investigamos algunas propuestas metodológicas de creación escénica.

8.3.1. Jacques Lecoq

Cuando Lecoq nos habla en *El cuerpo poético: Una pedagogía de creación teatral* (2003) sobre el fondo poético común, nos hace referencia a una manera de percibir lo que nos rodea, y reconocer de manera abstracta los impulsos que esto causa en nosotros. El fondo poético común es el entendimiento colectivo que tenemos de estos elementos, y de las sensaciones que estos producen. El entrenamiento de Lecoq que utiliza esta metodología para la construcción de personajes puede partir de colores, texturas, velocidades, objetos, para convertirlo en un personaje psicológico y humano.

Al analizar las sensaciones que percibimos de los distintos elementos, que pueden ser maleables como el agua y el aceite, objetos rígidos como estructuras, naturales como una planta o nubes, e incluso intangibles como palabras o colores, somos capaces de generar diferentes tipos de movimientos en nuestro cuerpo.

Además, en su libro explora la tradición del uso de máscaras en la creación escénica. Las máscaras, creadas con facciones específicas, ofrecen dinámicas que sirven como parte de la investigación para la creación de personajes. Por ejemplo, una máscara con facciones grandes, protuberantes y redondas, podría determinar que el personaje se mueva de forma pesada, con pasos muy abiertos, quizá con movimientos curvos. Estas son algunas de las metodologías que nos pueden ayudar en la construcción de un personaje desde la corporalidad del actor.

8.3.2. Roberta Carreri

Miembro del Odin Teatret, agrupación teatral de Dinamarca. En su puesta en escena *Huellas en la nieve* (1994), expone dos conceptos fundamentales: la presencia, y la conciencia corporal. Estos conceptos están íntimamente ligados, debido a que se plantea a la conciencia como la capacidad de permanecer aquí y ahora, con nuestros pensamientos concentrados completamente en el presente y en el espacio que habitamos.

La conciencia corporal nos permite detectar, por ejemplo, cómo caminamos, e identificar qué movimientos automatizados debemos cambiar para llegar a una neutralidad y entrar en una cualidad de movimiento propicia para comenzar a crear un personaje. Es necesario ser conscientes de qué movimientos pertenecen a nuestra vida cotidiana y cuáles son esenciales para nuestra movilidad y presencia en escena.

8.3.3. Ana Vázquez de Castro

En su charla demostrativa *El actor y la máscara* la actriz Ana Vázquez explora la relación que como intérpretes debemos tener con nuestro espacio. El principio inicial es nuestra imaginación, pero para que ésta trascienda de una simple idea en nuestra mente a un espacio escénico que sea visto por el público, es necesario que ese espacio sea generado por el cuerpo del actor. Se comienza desde la mirada, con la cual debemos poder visualizar perfectamente el espacio que buscamos crear. Aunque el espacio físico sea limitado, es necesario que en la mirada ocurra una expansión, que también debe ser llevada al cuerpo. Nuestros movimientos, por ende, serán grandes, abiertos. Por el contrario, si el espacio que se busca representar es un lugar pequeño, nuestros movimientos y mirada deben dar cuenta de esto, por lo que serán limitados.

Otro elemento clave para el trabajo actoral es investigar a personajes arquetípicos, los cuales representan características que en nuestro trabajo en escena nos ayudan a definir un *status* entre personajes. Las diferencias de *status*, poder y jerarquía, permiten generar

conflictos. Por ejemplo, qué pasaría si un personaje de gran avaricia y desconfianza se topara con un extrovertido sirviente. Ambos personajes deberán resolver el conflicto escénico manteniendo su *status*, que dictará diferencias en el manejo de sus cuerpos y en sus gestos.

8.3.4. Aplicación de conceptos en taller presencial

Posterior a la revisión teórica de los referentes mencionados en el punto anterior, tuvimos la oportunidad de ponerlos en práctica en un taller de preparación física para la escena con el actor guayaquileño Michy Zelaya. En dicho taller logramos desarrollar conciencia corporal a través de técnicas de respiración y yoga, las cuales nos ayudaron a desarrollar la capacidad de dosificar nuestra energía para poder prolongar nuestra presencia escénica.

Además, realizamos ejercicios para explorar el concepto de fondo poético común de Lecoq. Para esto, analizamos las sensaciones que nos producen ciertos colores y las palabras. Por ejemplo, el rojo es un color fuerte vibrante, si incorporamos esta sensación en el cuerpo tendremos movimientos igual de fuertes, grandes, quizá rápidos y contundentes. Exploramos también estos ejercicios de creación desde los impulsos en pareja, al recibir y devolver lo que nos propone nuestro compañero, lo cual nos ayudó individual y colectivamente como intérpretes.

8.4. Referentes artísticos y visuales

8.4.1. Documental *Del olvido al no me acuerdo*

Juan Carlos Rulfo, director del documental *Del olvido al no me acuerdo* (1999) viaja a los pueblos de origen de su familia paterna, para buscar a quién fue su padre, Juan Rulfo. A lo largo de su travesía, Juan Carlos recopila fragmentos vagos de información sobre su padre. Este documental se convierte en una mezcla fascinante de testimonios fragmentados con un montaje en rompecabezas, que se asemeja mucho a la obra literaria *Pedro Páramo*. Los

espacios del documental nos permiten tener una visión de los pueblos que inspiraron a Rulfo, con sus paisajes, habitantes, e historias que los rodean.

8.4.2. Piezas audiovisuales con temáticas similares a la obra literaria

- ***La Ley de Herodes (1999), El Infierno (2010)***

Del director mexicano Luis Estrada, ambas historias están situadas en pueblos de México. En ellas se exploran temas como el abuso de una sociedad patriarcal, la lucha de poderes y diferencias de clases, los gobiernos corruptos y la violencia extrema a la que se llega como consecuencia de todos estos choques. Este referente nos ayudó a entender de otra manera las dinámicas que se crean como consecuencia de estos ciclos de abusos, así como también, visualizar espacios campesinos similares a los que pudieron haber servido de inspiración para la construcción literaria de Comala.

8.4.3. Obras teatrales estrenadas en la ciudad de Guayaquil

- ***La Ternura, presentada en el Teatro Sánchez Aguilar (2023)***

Una obra que combina lo clásico y lo contemporáneo para acercarnos a la literatura de uno de los grandes dramaturgos de todos los tiempos: Shakespeare. Reflexiona sobre el papel de la mujer en la sociedad, sobre todo del siglo XVI, el cual crea una situación poco convencional entre una madre y sus dos hijas, junto con un padre y sus dos hijos. Nos invita a superar los prejuicios que nos impiden expresar amor.

Dentro de su puesta en escena nos inspiró el uso del recurso de las paredes de bambú como fondo. En la obra estas paredes ayudaron a la creación de un ambiente diferente cada vez que los personajes salían a escena desde los diferentes niveles en que estos estaban posicionados. A pesar de no poseer más elementos escenográficos para los diferentes espacios dentro de la historia, los paneles facilitaron a los espectadores a poder crear los distintos ambientes en donde se desarrollan las historias de los habitantes de Comala, como

los caminos para llegar al pueblo, la casa de los personajes hasta una cantina, por lo que no están explícitos visualmente.

- ***LXS CUERVXS NO SE PEINAN*, presentado en el *Muégano Teatro* (2023)**

Es una obra que propone un lenguaje poético verbal y visual, que combina recursos técnicos modernos como el *mapping*, y el clásico juego de sombras. La obra cuenta la historia de una mujer que en un principio juega a ser mamá, hasta que un día en el parque le cae por sorpresa un huevo del árbol, en cuyo interior se encuentra un cuervo. Ahora ella tendrá la difícil tarea de educar a su hijo/cuervo en un mundo poco sensible a quienes son distintos, lleno de problemas como el *bullying*, la discriminación, la desigualdad, y la violencia.

Nos inspiró la corporalidad que tenían los actores para los diferentes personajes que interpretaban. Los relacionamos con nuestro proyecto, ya que ambos proponen historias que salen de los límites de lo real, lo cual también debe traducirse al modo de interpretación. Los actores en pequeños momentos rompen la cuarta pared (división que se crea entre los espectadores y los intérpretes durante la obra) gracias a la interacción más directa que tienen con el público al narrar ciertos fragmentos de la historia. Otro recurso que tomamos es el uso de objetos dentro de la obra, su minimalismo y su posibilidad de resignificación en el transcurso de la historia.

- ***MENDOZA*, por el grupo teatral *Los Colochos* (2016)**

Una adaptación contemporánea de *Macbeth* que nos sitúa en el México revolucionario de 1910, aborda cómo la ambición y el poder se apropian de un territorio nacional. Esta obra sigue la narrativa del clásico, el general José Mendoza recibe una premonición de una bruja que se va desencadenando en una ola de muerte.

Vimos el registro de esta obra dentro de la plataforma *Youtube*, además de otras obras presentadas por ellos. Algo muy característico de este grupo es su interacción constante con

el público, que permite desarrollar una relación más cercana con este. Es un recurso que usamos de manera muy puntual para que exista esa inmersión del público con la historia.

- ***R+J*, presentada en el *Estudio Paulsen (2023)***

Primera adaptación de *Romeo y Julieta*, que tiene como atractivo principal el *freestyle*, demuestra la innovación y variabilidad en las adaptaciones de un clásico. Se desenvuelve con una puesta en escena rica en iluminación, *rap*, canto y el dinamismo de la secuencia de movimiento.

Dentro de esta obra, resaltamos el uso de los juegos de luces y de sombras. Cada escena tenía una propuesta de iluminación que apoya a la creación del ambiente dentro de la obra. La mezcla de varios colores de luces dentro de una escena proporcionaban un contraste visual. Destacamos tanto el uso de luces manejadas externamente desde la cabina, como el uso de luces manejadas por los intérpretes dentro de la obra, con velas LED a control remoto utilizadas como utilería. Este uso de varios puntos y fuentes de iluminación nos inspiró para el desarrollo de nuestro guion de iluminación, con el cual buscamos explorar las diferentes posibilidades dentro de la escena, para poder crear ambientes distintivos dentro de nuestra obra.

9. El proyecto

Para la realización de este proyecto, partimos de una pregunta: ¿Cómo se adapta un texto literario a un texto teatral de manera que se cree una puesta en escena con dinámicas propias del teatro, sin copiar del texto original pero manteniendo su esencia?

Además de esa pregunta de trabajo e investigación disciplinaria, ligada al oficio de creación teatral, es inevitable considerar que nuestro proyecto consiste en crear una pieza teatral en un contexto en el que la oferta teatral y artística es limitada. Y es más escasa aún, si tomamos en cuenta, especialmente, la oferta de propuestas teatrales de formato medio/largo inspiradas en una obra literaria dramática.

Con este contexto, debemos sumar ciertos retos, por ejemplo: ¿cómo abordar temáticas complejas como la muerte, la desilusión, el abuso de poder de una forma atractiva, sin volverse autoindulgente?, ¿cómo mezclar estas temáticas con una propuesta estética con recursos visuales y sonoros llamativos?, ¿cómo evocar la comunidad rural en el escenario, con elementos escénicos limitados?, ¿cómo atraer la atención del público para provocar interés en una puesta en escena simbólica inspirada en una obra literaria con estas temáticas?

9.1. Propósito del Proyecto

9.1.1. Objetivo general

Crear una obra teatral de formato medio basada en la novela literaria *Pedro Páramo*, en la que se consideren temáticas que atañen a la sociedad latinoamericana, expresadas en una puesta en escena envolvente, que llevará a los espectadores a reflexionar sobre la vida, la muerte y la soledad.

9.1.2. Objetivos específicos

- Colaborar en una creación colectiva de una pieza teatral de formato medio con un alto nivel artístico.
- Difundir la propuesta escénica en espacios educativos y artísticos de la ciudad.
- Incentivar al consumo de literatura latinoamericana en jóvenes que cursan sus últimos años de colegio.
- Generar discusiones sobre las temáticas tratadas dentro de la obra y su relevancia con el clima sociopolítico actual.

9.2. Adaptación de texto literario a montaje teatral

Para la adaptación, nuestro reto fue ahondar en las diversas temáticas, personajes e historias individuales que se presentan en la novela, para encontrar un punto central que nos permita hilar una puesta en escena que resulte entendible para un público, sin perder la

esencia de esta obra que crea toda una atmósfera a través de las narraciones y figuras literarias empleadas por Rulfo.

9.2.1. Núcleo de convicción dramática

Las preguntas sobre el porqué y el para qué son clave al momento de realizar una adaptación. Debemos preguntarnos la razón por la que queremos contar esta historia, todo debe estar justificado desde un inicio para que el resultado final no esté plagado de rellenos o escenas innecesarias que no aportan a la trama ni alimenten la premisa inicial.

El núcleo de convicción dramática se refiere a los motivos que nos impulsan a poner en escena una pieza en nuestro contexto actual (López-Antuñano, 2018). Como lo sustenta nuestra investigación (punto 8.2.2.), esta obra literaria resulta universal por sus temáticas y por cómo son abordadas. En Comala, Pedro Páramo es la figura de autoridad que ejerce su poder con violencia y afecta intrínsecamente las relaciones entre todos los habitantes, que se convierten tanto en víctimas como en victimarios, en un ciclo de abusos que continúa atormentándolos en su muerte.

Ahondamos en la desilusión y el desapego provocados por estas dinámicas y profundizamos en la fuerza patriarcal que, en lugar de originar vínculos, los destruye; que separa e induce una sensación de falta, un estado de orfandad que ocasiona que se busque un poder violento que guíe e imponga. Comala retratado como un pueblo en pena, rezagado, en busca de llenar su vacío con un poder patriarcal que puede ser tanto una figura de autoridad (en este caso Pedro Páramo) o la religión, resulta aún cercano a la realidad social y política de muchos pueblos y ciudades latinoamericanas y de todo el mundo. Es así como llegamos a nuestro tema y premisa. Lajos Egri es el teórico que introduce este concepto en su libro *El arte de la escritura dramática* (1946). Podemos entender la premisa como “el punto de vista y dirección que un autor da a un tema con su historia”. Es importante tener la premisa bien

definida, ya que dicta la dirección y líneas narrativas que escogeremos para contar nuestra historia.

9.2.3. Tema

Abuso de poder - abandono

9.2.4. Premisa

Definimos como premisa de nuestra adaptación: El abuso del poder patriarcal y religioso oprime a un pueblo y lo mantiene en orfandad.

9.2.5. El proceso de adaptación

Luego de determinar lo que queríamos contar, el siguiente paso fue armar la estructura narrativa de nuestra adaptación.

Como colectivo, trabajamos en una selección preliminar de las escenas que nos resultaron relevantes, y que pudimos ligar en una narrativa centrada en la historia de este pueblo y el impacto del poder patriarcal. Elegimos 8 personajes que consideramos, son los que se relacionan más con el personaje de Pedro Páramo. Trabajamos conjuntamente con nuestras guías para llegar a un primer texto base de 14 carillas, divididas en 17 escenas.

El trabajo de adaptación, como describe Sanchis Sinisterra, es una paradoja entre la creación y la alteridad (Sinisterra, 2003). Por esto, es posible que se tomen rasgos de ciertos personajes para otros, o se fusionen momentos que ocurrieron en distintos tiempos en el libro y la omisión de elementos temporales. En nuestro caso, seleccionamos tan solo a 8 personajes del libro, algunos contienen características de varios personajes del libro, y omitimos segmentos temporales como la Revolución mexicana y la Guerra Cristera. Además, incluimos escenas que no existen en la novela, pero que toman elementos y diálogos de ella. Estas decisiones nos permitieron centrarnos en una historia esencial que sustenta nuestra premisa.

9.3. El montaje teatral: *¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas?*

Es así como llegamos a nuestra pieza teatral, a la que titulamos *¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas?*. El título es una cita textual del libro que hace referencia al hecho de que los personajes aún en su muerte continúan recordando perpetuamente sus vivencias y traumas.

9.3.1. Sinopsis

Juan Preciado viaja hacia el pueblo de Comala en busca de su padre, para cumplir los deseos de su madre en su lecho de muerte. De su padre, solo conoce el nombre: Pedro Páramo. Al llegar a Comala, se encuentra con un paisaje árido y desolado, distinto a como su madre lo recordaba.

A través de voces del pasado, que poco a poco llenan el silencio de Comala, Juan escucha las memorias de los que vivieron en este lugar bajo la tiranía de ese hombre al que busca, Pedro Páramo.

Un relato sobrenatural y oscuro de la sociedad, una historia atemporal contada por almas que nunca consiguieron el perdón.

9.3.2. Personajes

<p>Juan Preciado</p>	<p>Hijo de Dolores Preciado, es quien emprende el viaje hacia Comala. Es increíblemente observador y sensible. Motivado por sus ilusiones viaja esperando conocer a su padre, pero rápidamente se da cuenta de que eso no es posible. Finalmente, tras ser atormentado por murmullos y personajes sin descanso, termina siendo parte de ese pueblo abandonado, en orfandad.</p>
<p>Dolores Preciado</p>	<p>Primera esposa de Pedro Páramo y madre de Juan Preciado. Empieza llena de ilusión y vida en su juventud, pero, al casarse con Pedro, se vuelve miserable. Un día viaja a otro pueblo a visitar a su hermana y no regresa a Comala jamás,</p>

	aunque sigue recordando a su pueblo con amor. Al morir, deja a Juan la misión de buscar a su padre.
Padre Rentería	Párroco de Comala. Convive solo con su sobrina Ana desde la muerte de su hermano a manos de Miguel Páramo. Es egoísta, materialista, antipático, y rencoroso. Vive con el conflicto de sobreponer el dinero y su conveniencia ante sus compromisos sacerdotales para con el pueblo.
Abundio Martínez	Arriero, hijo ilegítimo y no reconocido de Pedro Páramo. Guarda un gran rencor a su padre. Por su trabajo, pasa sus días en constante caminata entre pueblo y pueblo. A pesar de la ardua vida que le ha tocado, se presenta como un personaje bastante platicador, juguetón y bromista.
Ana Rentería	Sobrina del Padre Rentería y una de las víctimas de violación de Miguel Páramo, único hijo reconocido de Pedro Páramo. Pasa sumergida en su mundo y constantemente pide por el castigo de su violador, ya que es lo único que la hará sentirse tranquila.
Eduviges Dyada	Hospedera de Comala, antigua amiga de Dolores Preciado. Recibe a Juan en su estancia. Amable, impetuosa, enigmática, cuenta historias. Recuerda dulcemente a Dolores. Se intuye que su generosidad y abnegación con la gente de Comala la terminó drenando. Finalmente, se suicida y nunca recibe el perdón por esto.
Damiana Cisneros	Cocinera y encargada de las tareas de la hacienda Media Luna. Se presume que ganó cierto “respeto” con Pedro y los demás trabajadores, al no dejarse abusar por él. Anda en constante plegaria y nerviosismo que se convierte en

	afiebramiento y locura en el final de sus días. Piensa incesantemente en la muerte de Miguel Páramo, a quien considera un hijo no biológico, y siempre lo está escuchando a pesar de que está muerto.
Fulgor Sedano	Hombre de 55 años. Capataz/Administrador de la hacienda Media Luna desde la época de Lucas Páramo, hasta la toma de poder de Pedro Páramo. Le gusta sentir el poder que le otorga ser la mano derecha de este último, pero vive en constante conflicto a causa de esto. Por un lado, siente admiración por Pedro y su forma de resolver conflictos, pero, al mismo tiempo, lo desprecia y siente culpa por los actos que comete en su nombre.

9.3.3. Trabajo escénico

Posterior a nuestra etapa de preparación (descrita en el punto 8.3.) comenzamos con nuestra etapa de creación, en la cual jugó un papel fundamental nuestra tutora Itzel Cuevas, que cuenta con una gran experiencia en trabajo escénico. Dimos los primeros acercamientos a las dinámicas que tendrían los personajes de nuestra adaptación. Primeramente, los relacionamos con colores, animales, instrumentos, sonidos; de esta forma fuimos investigando las dinámicas que los representan. Al ser una etapa de creación, aparecen ideas que quedan aceptadas y otras que había que descartar.

Uno de los primeros ejercicios en escena fue trabajar en una caminata articulada, esto quiere decir que cada parte del pie se asienta y desprende del piso una por una, con el fin de generar la sensación de que el cuerpo que camina no tiene peso. Al tratarse de una historia de personajes que residen en un plano fantástico, esto era fundamental. Realizamos también ejercicios interpretando a distintos personajes de la adaptación, hasta que, finalmente, se llegó a asignar el personaje definitivo que cada actor interpretaría.

Posteriormente, procedimos a trabajar estos personajes asignados de manera individual, con ejercicios como: investigar su caminata y tono de voz, definir qué elemento u objetos manipula, cómo son los espacios por dónde transita. Al tener el texto escrito, también fue necesario plantearlo con nuestras propias palabras, esto con el fin de generar un mejor entendimiento con el discurso de nuestro personaje.

Además, como parte de nuestro proceso interpretativo, con la ayuda de la docente y actriz Cristina Marchán, realizamos ejercicios enfocados en la exploración más profunda del mundo interior del personaje. Para poder representar personajes complejos y dimensionados en escena, más allá del diálogo escrito, es necesario entender perfectamente quiénes son, y el porqué, para qué y a quién se dice cada línea del texto. Adicionalmente, definimos de dónde viene y a dónde va el personaje en cada escena, en qué lugar está, cuáles son las vivencias que lo han marcado, sus características y rasgos.

9.4. Estilo teatral

En concordancia con el estilo de *Pedro Páramo*, elegimos al simbolismo como estilo teatral del montaje escénico. El teatro simbolista surge a finales del siglo XIX en los países de Francia y Bélgica de la mano de Jean Moréas. En el ámbito teatral, uno de sus mayores exponentes fue el belga Maurice Maeterlinck, quien expresaba “El teatro es el templo del sueño” (1890). Maeterlinck menciona que se trata de hacer al público soñar, de abrir nuevos caminos con la mezcla de diferentes poéticas. Este tipo de teatro busca expandir una perspectiva del mundo, al proponer nuevos significados de los elementos en escena.

9.4.1. Resignificación de objetos

La resignificación de los objetos se basa en reinventar o desligar su funcionalidad cotidiana y poderles brindar una nueva función y poder poético. Uno de los mayores referentes dentro del arte visual es Marcel Duchamp con su famosa obra *La Fuente* (1917) y dentro del arte escénico nace a través del teatro de objetos. A principios del siglo XX, el

escritor, dramaturgo y poeta italiano Marinetti propuso en su obra *Vengono* (Vienen, 1915), que los objetos tengan vida propia, al utilizar el juego de sombras para crear su movimiento y así convertirlos en personajes. De esta forma inició una mayor fascinación e importancia de las diferentes formas y significados que pueden tener los objetos dentro de una obra teatral.

Dentro de Latinoamérica tenemos varios grupos teatrales que han utilizado el recurso de la resignificación de objetos. Algunos ejemplos son: La Candelaria con la obra *Refracción mientras no se apague el sol*, el grupo Malayerba y otras yerbas con las obras como *Lengua de Vaca*; y el colectivo mexicano Los Colochos con *Mendoza*. Obras que nos inspiraron a poder arriesgarnos con resignificar los objetos que utilizamos en escena y además de poder tener interacciones más directas con el público y que ellos también se sientan parte de la historia de Comala.

En escena usaremos una cantidad limitada de elementos, a los que otorgaremos nuevos sentidos en el transcurso de la obra, ya sea para la creación de ambientes o la identificación de los personajes. Decidimos utilizar elementos que remitan a la artesanía, como conexión con la obra de origen y también para que nuestra obra se pueda relacionar con distintas culturas latinoamericanas. Ciertos elementos servirán además para identificar a un personaje, al ser incluidos como parte del vestuario o como un elemento característico de este.

Dentro de las escenas hay objetos particulares que ayudarán al espectador a poder distinguir a los personajes, al igual que identificar escenas que están pasando en el pasado o presente de la historia.

9.5. Puesta en escena

Nuestra adaptación no es naturalista, al contrario, predominan la fantasía y el simbolismo. Nos manejamos con una puesta en escena simbólica. El mayor peso de la obra está en la narración y construcción de imágenes poéticas.

9.5.1. Estructura narrativa

En la puesta en escena, mantendremos los siguientes aspectos, que nos parecen esenciales en la creación de *Pedro Páramo*.

- **Narraturgia coral**

En el texto dramático utilizamos la narración oral como base de la dramaturgia. Los hechos en la historia serán narrados, así como también representados por los intérpretes en escena, quienes darán cuenta al público de que lo que se está contando, es una fábula. Trabajaremos con una combinación de narrador-personaje. Esto con el fin de resaltar la fuerza en el lenguaje, la sutileza en el uso de las palabras y los diálogos que maneja Juan Rulfo en la novela.

La historia colectiva de Comala se va construyendo por medio de los testimonios de los personajes. Por eso, el aspecto coral debe también ser construido en escena. En la obra, el apoyo de los intérpretes no solo como personajes, sino también como voces, entes, recuerdos, será fundamental para la creación de este ambiente.

- **Temporalidad fragmentaria**

La adaptación teatral mantiene la decisión técnica de los saltos de temporalidad que utiliza Rulfo en la novela. En la historia, conviven el mundo de los muertos con el mundo de los vivos.

La escena teatral permite juegos para representar esta fantasía. Resolvemos esto de distintas formas, por ejemplo:

- Juan Preciado es el único personaje vivo, por lo que su simple interacción con los demás personajes traspasa los límites de lo real. Personajes como Damiana o Eduviges, en sus diálogos con Juan, irán recordando datos del pasado, lo que también les permitirá revivirlos.

- Tendremos escenas paralelas, es decir, una escena dividida en partes, y contada intercaladamente, por ejemplo: una conversación entre Abundio y Juan (presente) intercalada con un monólogo de Damiana recordando la pérdida de Miguel (pasado). Así, se irá alternando entre hechos que ocurrieron u ocurren en distintos tiempos.
- El pasado y presente convivirán en un mismo espacio físico: aparecerán escenas que sucedieron en el pasado aludiendo al hecho de que Juan Preciado constantemente escucha estos diálogos o incluso los visualiza al adentrarse en el mundo de Comala. Se pueden entender como “ecos” que se encuentran encerrados en los espacios por los que él transita.

9.6 Propuesta estética

Nuestra propuesta estética corresponde al estilo de la obra, por lo que contamos con utilería y escenografía no realista, pero cargada de significado. Los elementos en escena han sido escogidos minuciosamente, cuidamos utilizar solo lo necesario, y en muchos casos, buscamos resignificarlos para cumplir diversas funciones.

9.6.1. Vestuario

El vestuario de nuestra obra teatral, acorde a la estética general, se aleja del realismo.

Los actores utilizan un vestuario neutro, con pantalón y blusa/buzos totalmente negros. Este vestuario será como un lienzo en blanco, que permite agregar elementos para darle otro sentido. Con esto se consigue darle un enfoque a la corporalidad e interpretación del actor.

9.6.2. Utilería

El objeto siempre remite a un significado, incluso cuando no está siendo utilizado de manera cotidiana. La utilería de nuestra propuesta cumple una función simbólica. Bernd

Löbach (1981) define esta función como la significancia que obtiene un objeto por parte de una persona, ya sea en sentido religioso, espiritual, social, etc.

En *¿Por qué ese...?* utilizamos una cantidad limitada de elementos que están cargados de simbología dentro de la trama. Son, además, elementos versátiles en escena, por ejemplo chales, que nos sirven tanto como elemento de vestuario como de utilería, convirtiéndose en horcas, faldas, cinturones, ponchos, etc.



Es importante mencionar la utilización de objetos artesanales y fibras naturales, ya que son un punto esencial para representar el ruralismo de Comala. Resaltamos elementos con texturas como el barro, el mimbre, la madera que remiten a una temporalidad y espacio que podemos relacionar con un ambiente tanto mexicano como ecuatoriano o de cualquier país de Latinoamérica.



9.6.3. Escenografía

Como se mencionó en nuestros referentes visuales (punto 8.4.3.), tomamos como inspiración la obra *La Ternura* (2022), que utilizó como escenografía fija paneles verticales ubicados de forma intercalada, que permitían a los actores entrar y salir de escena en diferentes puntos del escenario. Cada uno de estos puntos del escenario creaba un ambiente diferente dentro de la historia, lo que nos ayuda en nuestra puesta en escena, ya que las historias se entrelazan en diferentes líneas temporales.

Nuestra propuesta emplea pocos elementos visuales. La puesta en escena se apoya en la iluminación y sonido para la creación y ambientación de espacios. Nuestro principal elemento escenográfico son cortinas negras a desnivel de fondo para marcar entradas y salidas dinámicas de personajes. El posicionamiento desnivelado de las telas nos ayuda a crear la ilusión de apariciones y desapariciones de los personajes desde varios puntos del escenario, para generar incertidumbre en la distancia del espacio.

Las telas serán ubicadas en tres niveles principales, y superpuestas entre sí para cubrir espacios. Se ha utilizado un material de fibra que absorbe la luz, sin producir brillo, para generar, desde el punto de vista del público, un efecto uniforme de vacío oscuro. Sin embargo, el material tiene la suficiente elasticidad y transparencia para ser aprovechado en momentos específicos de la obra, cuando se utilice iluminación para dejar ver ligeramente lo que hay detrás de las telas.

9.6.4. Sonido

La sonorización es la herramienta que va a complementar a la experiencia visual y activar la imaginación del público, permite al espectador sumergirse en las diferentes atmósferas que se van presentando a lo largo de la obra. Con tonos musicalizados o ruidos sorprendidos, la obra propone diversos sonidos para generar distintas sensaciones en el público, y contribuir a la historia y su narrativa.

La producción sonora, tanto diegética como extradiegética, será elaborada con sonidos realizados en vivo por los intérpretes y pistas pregrabadas proyectadas con parlantes. El programa que usaremos para el control de los sonidos es Ableton Live. Incluiremos ruidos abstractos y literales, onomatopeyas, audios modificados en la velocidad, tono y tempo, o con distintos efectos como reverberaciones. Además, contaremos melodías musicales realizadas por los intérpretes y la entonación de un instrumento musical en vivo.

9.6.5. Iluminación

La iluminación es una herramienta poderosa para dar vida a las escenas, crear atmósferas y dirigir la atención del público hacia puntos específicos en el escenario. En esta adaptación, la selección de fuentes de luz incluye lámparas, velas, luces LED y análogas que forman parte esencial de la narrativa visual de la obra.

La diversidad de las luces ofrece la posibilidad de moldear y transformar el ambiente escénico con matices y tonalidades que refuerzan las sensaciones y momentos clave de la historia. Debido a que la escenografía son cortinas negras a desnivel, la iluminación goza de gran relevancia al llenar de color el espacio escénico para marcar así los distintos ambientes en donde se encuentran los personajes. Como ratifica Tipton: “El escenario de una producción teatral marca los límites del espacio, pero es la luz la que marca o llena el volumen de ese espacio, brindándole a los actores, bailarines y cantantes un paisaje donde existir.” (Tipton, citada por Sirlin, 2005)

Además de generar las atmósferas de la obra, la iluminación también dirige la atención del público, especialmente cuando varias historias se entrelazan en escena. Así permitiremos a los espectadores transitar sin confusiones entre las diferentes narrativas y navegar entre la sutileza de una escena con luz intensa y focalizada, hasta otra escena con una iluminación más tenue y general. Cada cambio es importante y debe ofrecer claridad visual y facilidad en la comprensión de las situaciones paralelas.



9.7. Conformación del Colectivo *Tiliches*

Para la realización de este proyecto, nos hemos conformado como colectivo bajo el nombre de *Tiliches*. Somos un equipo laboratorio integrado por ocho artistas interesados en la creación de un teatro experimental que parta de un lenguaje propio y exprese la realidad y los conflictos de nuestro país.

El nombre *Tiliches* hace referencia a una tradición oaxaqueña en la que se crean trajes con retazos que representan ropa desgastada para celebrar a la clase obrera y a los peones que en el pasado fueron maltratados por los hacendados. También se le llama *tiliches* a los objetos, memorias, recuerdos o historias que nos rehusamos desechar, es decir, algo que nosotros conoceríamos como *cachivaches*.

9.7.1. Producción

En este proyecto se optó por trabajar desde el sistema de producción teatral alternativo. Según Patrice Pavis (1980), este sistema da la posibilidad de trabajar con total independencia, tanto económica como estética; a diferencia de un sistema de producción empresarial o público que se encuentran condicionados a los objetivos del empresario o del Estado.

De acuerdo con Leonidas Barletta, gestor de la primera organización teatral independiente de Argentina, la cooperación, la libre organización, son características principales de las organizaciones teatrales alternativas. La autogestión, la producción colectiva, el autofinanciamiento forman parte de las características principales del sistema. Barletta (como se citó en Schraier, 2008)

Para ser más específicos, dentro del sistema alternativo, la organización de nuestro proyecto corresponde a la de cooperativa integral (Schraier, 2008); donde los miembros del colectivo aportan un trabajo específico y un capital económico, para poder llevar a cabo la obra. Por su característica independiente, su modalidad de gestión y organización, su modo de producción es obligación de todos los integrantes.

9.8. Línea Gráfica

Con respecto a la línea gráfica, se realizaron dos rutas, una de ellas el diseño del logo del colectivo *Tiliches* y la otra, la línea gráfica para la obra teatral.

9.8.1. Logo del colectivo

El logo nace a partir del significado de la palabra tiliche, de los trajes tradicionales que usan los personajes típicos de Oaxaca contruidos con pedazos de tela de muchos colores, un sombrero y una máscara. Además, es importante mencionar otro significado de la palabra tiliches como “Pertenencia personal, de poco valor a causa del uso o del maltrato” (Diccionario del Español de México). En este caso, el significado se relaciona con cómo las

personas se apegan a objetos, memorias, recuerdos o historias que les cuesta deshacerse, es decir, algo que se conoce en el entorno ecuatoriano como cachivaches o tereque.

El logo pasó por un proceso de bocetaje en el que se realizaron bocetos a mano para así tener una cercanía a los carteles artesanales que se caracterizan por su escritura manual. Una vez definido los trazos y la composición, se pasó al proceso de vectorización o digitalización en software de diseño, dando como resultado una tipografía dinámica, donde los desniveles de las letras son un símil de las telas colgantes de los trajes de los “tiliches” como también el color de la letra “i” tradicional de la nariz de las máscaras de los tiliches. Otra representación de los cachivaches es el conjunto de las letras en distintos niveles.



TILICHES

Imagen 6A

Se tomó como referencia al artista francés Henri de Toulouse-Lautrec con su pieza *Reine de Joie* (1892) en el cual se aprecia una tipografía libre en el que no respeta una diagramación formal ni los espaciados de la tipografía.



Imagen 6B

Otro de los referentes importantes son los rótulos en México que hoy en día se los considera como arte popular, en el que aparece claramente la libertad en el diseño en la que no hay reglas a seguir “Aparentemente la rotulación popular está exenta de las convenciones académicas de la composición plástica, de la tipografía y diseño” (González y del Castillo, 2015)

Es importante considerar el proceso detallado de diseño, las influencias culturales y artísticas, así como la intención detrás de cada elemento para comprender completamente el significado y la elaboración del logo.



9.8.2. Creación de una línea gráfica para una obra teatral

En cuanto a la creación de una línea gráfica se definió primero qué piezas gráficas eran necesarias, en este caso fue un afiche, un *dossier* con información relevante para mandar a las instituciones, un libro de mano, invitaciones, *banners*, entre otras piezas fundamentales.

Para comenzar el proceso de desarrollo de una línea gráfica, se analizó la obra literaria *Pedro Páramo* (Rulfo, 1955). Se dispuso el enfoque en los atrezos de la obra, dado que estos elementos tienen una gran importancia y significado para la obra teatral. Para ejemplificar, podemos ver en las imágenes la vasija de Damiana, que representa la acogida que le brinda a Miguel Páramo o las monedas del Padre Rentería que nos muestra su lado egoísta y materialista, al dejar a un lado a sus feligreses por el dinero.



“Ningún color carece de significado. El efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significado en la cual percibimos el color” (Haller, 2008). El uso de color tienen una gran importancia en el diseño gráfico gracias a su poder comunicativo, desde un sentimiento o sensación que influye al espectador. A partir de la premisa de la obra, se propuso usar un color fuerte que evoque la brutalidad que sufrió el pueblo de Comala, este color debía aparecer en todas las piezas visuales al generar conexión entre ellas.

El color predominante en esta línea gráfica es el rojo, ya que es un color potente y significativo como la obra misma. Un color puede comunicar diversas cosas como el caso del rojo que puede ser el color de la pasión como también del dolor, esto influye en el contexto que se le dé.

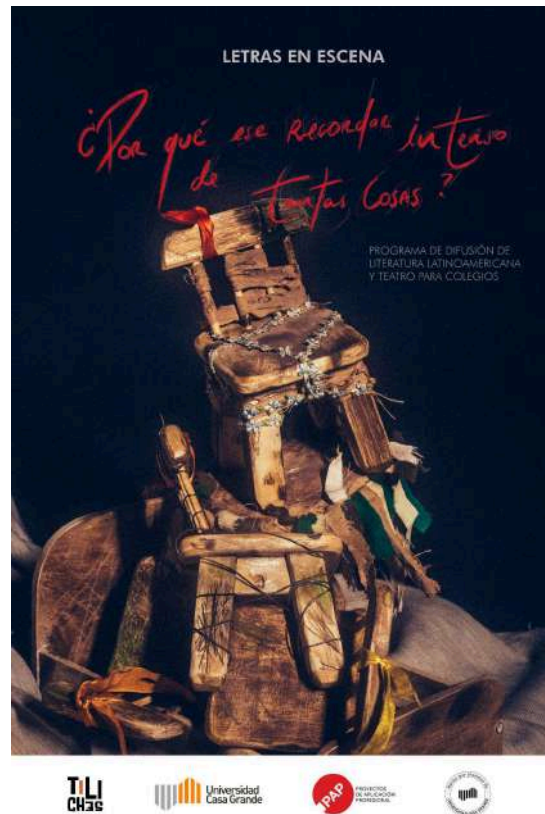
“Conocemos muchos más sentimientos que colores. Por eso, cada color puede producir muchos efectos distintos, a menudo contradictorios. Un mismo color actúa en cada ocasión de manera diferente. El mismo rojo puede resultar erótico o brutal, inoportuno o noble.” (Haller, 2008)

Para el título de la obra se creó de manera digital, una tipografía que remite a la escritura manual, que refleje la textura del trazo, su fluidez y a su vez que pueda transmitir la potencia e intensidad que posee el título en sí. Se diseñó una tipografía desde cero, dado que las tipografías existentes carecen de la continuidad estética que el título necesita, las letras poseen diferentes capas de profundidad, al mezclar las distintas opciones caligráficas, entre sus opciones de minúsculas y mayúsculas, y al combinar por detrás del título con trazos de diferentes opacidades y colores para que resalten la intensidad del texto principal en color rojo.

The image shows the title of the work, '¿Por qué ese Recordar intenso de tantas cosas?', written in a red, cursive, handwritten style. The text is set against a light, textured background that resembles a piece of paper or a wall. The letters are fluid and connected, with varying line thicknesses and some ink bleed-through, giving it a sense of movement and depth. The question mark at the end is also clearly visible.

Todos los procesos comentados anteriormente, sirven para entender a detalle el mundo visual que la obra requirió. Tanto los procesos fotográficos, tipográficos, colorimetría, entre otros, se logran observar en las piezas finales que se realizaron a lo largo de las diferentes etapas de la producción y presentación de la obra misma. A continuación se explica detalladamente las distintas combinaciones y procesos en las diferentes piezas gráficas realizadas.

En cuanto al afiche de la obra teatral, se utilizó el recurso de imagen fotográfica, esta fue escogida por su belleza estética y su poder visual. Además el título se adaptó a la estructura de la imagen para que así este no perdiera su fuerza.



Con respecto al *dossier*, se siguió la línea gráfica tanto de la utilización de fotografía, la paleta de colores y las características del título de la obra. Se diseñaron frases sacadas de la obra literaria *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, estas se encuentran en el *dossier* con la simulación de hilos de sangre. Se tomó como inspiración unos de los atrezzo de la obra teatral, una tira roja, que usa el personaje Dolores Preciado en una de las escenas. Estas frases se realizaron individualmente para así obtener la fluidez de cada una en su debido espacio.

Además con la textura implementada en el *dossier*, la idea es evocar lo artesanal de los pueblos latinoamericanos, para así tener una coherencia estética entre el *dossier* y la obra teatral.



Uno de los productos visuales más relevantes es el libro de mano, ya que brinda más información acerca del proyecto a los que asisten a la obra. Se decidió que solo iba a ser distribuido en una versión digital, ya que da la libertad de diseñar la cantidad de hojas que sean necesarias. Además es pertinente en una era digital donde las personas están cada vez más conectadas al celular. El acceso al libro de mano es a través de un código QR. El formato es de 16:9, que es el más adecuado para ser visualizado desde un celular. Este libro de mano nace a partir del *dossier*, conserva las mismas características visuales, como las frases que simulan hilos de sangre, la textura y el uso de fotografías.

En cuanto a los artes impresos son de mucha importancia ya que dan un apoyo visual para comunicar a los espectadores de qué trata la obra y además promocionarla. Creamos diseños para ser expuestos en las ventanas del teatro El Establo donde estrenaremos la obra, como el afiche, el arte de los créditos de la obra y la sinopsis con el código QR que lleva al libro de mano.



Por otra parte, como parte del plan de difusión de la obra, diseñamos piezas para *mailing*, *posts* en *Instagram* e historias que tienen un formato característico. Estos artes son el resultado del afiche final pero con la adición de la fecha, hora y lugar de la presentación.



Por último, desarrollamos invitaciones para invitados especiales. Se siguió con la línea gráfica de la obra como el recurso de los hilos de sangre que está implementado en el nombre del invitado como el hilo rojo que se cosió para cerrar la funda que contiene la foto

de Dolores Preciado avejentada como hierbas y especias para dar aroma para así crear una experiencia a los que reciban la invitación.



9.9. Difusión de la obra

El plan de difusión de la obra se vio obligado a mutar debido a la situación de inseguridad que atravesó el país en enero del año 2024. En primera instancia, el montaje escénico se planteó en el marco de un evento educativo, sin fines de lucro, debido a que consideramos la falta de oferta teatral juvenil en la ciudad. Nuestro público objetivo fueron los estudiantes de colegios de Guayaquil, principalmente de 2do y 3ro de bachillerato.

Además, planificamos dos funciones abiertas al público, que, tras ser pospuestas por la misma situación, fueron establecidas para el sábado 17 de febrero del 2024, a las 11h00 y 16h30.

9.9.1. Acciones o espacios de difusión

Se planificó un evento titulado *Letras en escena*, en el que se esperaba presentar la pieza teatral, y posteriormente un conversatorio donde trataríamos temas relacionados con el

proceso de adaptación de texto literario a teatro, la literatura fantástica y el legado que nos dejan nuestros autores latinoamericanos.

El foro buscaba ser un espacio donde poder interactuar con los estudiantes, quienes esperábamos que puedan relacionar estos temas con sus clases, ya que sabemos que algunos de los colegios invitados tenían incluido *Pedro Páramo* u obras similares en sus programas académicos. La duración aproximada del evento completo era de dos horas.

Establecimos contacto con varios colegios de la ciudad, los cuales muestran interés por el arte y por la literatura latinoamericana. Enviamos una comunicación formal por correo invitándolos al evento, junto con el *dossier* con la información pertinente.

Teníamos 4 horarios confirmados para compartir el evento con las instituciones educativas: dos horarios para el jueves 18 y dos horarios para el viernes 19 de enero. Confirmamos la asistencia de estudiantes de Colegio Interamericano, Unidad Educativa Bilingüe Jefferson, Colegio Americano y Liceo Los Andes.

	Jueves 18	Viernes 19
9am - 11am	Unidad Educativa Bilingüe Jefferson: 60 asistentes	Interamericano: 26 asistentes
12pm - 2pm	Colegio Americano: 40 asistentes Liceo Los Andes: 25 asistentes	Liceo Los Delfines: 60 asistentes

La planificación del evento tuvo que cancelarse debido a la situación presentada, pensando en precautelar el bienestar tanto de los asistentes como de los integrantes del grupo. En su lugar, nuestro enfoque fueron las funciones para público abierto, que, tras ser postpuestas por la misma razón, se fijaron para el sábado 17 de febrero del 2024, a las 11h00 y 16h00.

Se entregaron 35 invitaciones especiales a autoridades de la UCG y representantes importantes del medio artístico en Guayaquil. A la par, abrimos el link de inscripción para los demás asistentes. Se publicaron en las redes de la UCG los afiches oficiales con información de la obra, que también fueron expuestos físicamente en el campus de la universidad.

9.10. Aspectos éticos y/o de derecho de autor

En la actualidad los proyectos artísticos y culturales se ven influenciados, entre otros aspectos, por la protección de los derechos de propiedad intelectual. En este contexto, la adaptación teatral de obras literarias representa un desafío en cuanto al respeto por los derechos de autor y la búsqueda de alternativas legales que permitan su desarrollo.

La Fundación Juan Rulfo, dueña de los derechos de autor de la obra literaria, ha realizado un convenio con una empresa audiovisual mexicana para el uso de la novela, lo cual supuso un desafío adicional a la realización de la adaptación teatral. Por lo tanto, el artículo 83 de la Ley de Propiedad Intelectual del Ecuador se erige como un elemento fundamental en la adaptación teatral *¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas?* basada en la obra literaria *Pedro Páramo*.

Nuestra propuesta es una adaptación libre inspirada en la novela original, destinada a presentarse en el marco de actividades pedagógicas de acceso libre, dirigidas principalmente a público colegial y universitarios. El artículo constituye la base legal sobre la que se justifica el uso de la obra literaria y la adaptación teatral en un contexto educativo. La realización del proyecto se ampara en esta disposición legal, que plantea un interés particular en su aplicación ética y su relevancia en el ámbito artístico y educativo.

“Art. 83.- Siempre que respeten los usos honrados y no atenten a la normal explotación de la obra, ni causen perjuicios al titular de los derechos, son lícitos.”

(Ley de Propiedad Intelectual, Consejo Nacional del Ecuador, 2014)

9.12. Presupuesto

PRESUPUESTO GENERAL DE GASTOS RESUMEN		PRESUPUESTO GENERAL DE GASTOS RESUMEN	
PRESUPUESTOS DE GASTOS		PRESUPUESTOS DE GASTOS (valores actuales)	
A.) PRODUCCIÓN		A.) PRODUCCIÓN	
Elenco y Staff	\$9.717,63	Elenco y Staff	\$0,00
Producción	\$2.850,00	Producción	\$969,00
Comunicación	\$2.600,00	Comunicación	\$0,00
Varios	\$250,00	Varios	\$167,00
Estimado de Producción	\$15.417,63	Estimado de Producción	\$1.136,00
Imprevistos 10%	\$1.541,76	Imprevistos 10%	\$113,60
Costos de Producción	\$16.959,39	Costos de Producción	\$1.249,60
B.) EXPLOTACIÓN		B.) EXPLOTACIÓN	
Alquiler de sala	\$600,00	Alquiler de sala	\$0,00
Alquiler de equipos		Alquiler de equipos	\$0,00
Comunicación	\$0,00	Comunicación	\$0,00
Estimado de Explotación	\$600,00	Estimado de Explotación	\$0,00
Imprevistos 10%	\$60,00	Imprevistos 10%	\$0,00
Costos de Explotación	\$660,00	Costos de Explotación	\$0,00
1.) TOTAL GENERAL	\$17.619,39	1.) TOTAL GENERAL	\$1.249,60
PRESUPUESTOS DE INGRESOS		PRESUPUESTOS DE INGRESOS	
Multas	\$113,00	Multas	\$113,00
Cuotas	\$100,00	Cuotas	\$100,00
Venta de Garage 1	\$323,00	Venta de Garage 1	\$323,00
Venta de Garage 2	\$219,25	Venta de Garage 2	\$219,25
Venta de Dulces y Sal	\$237,51	Venta de Dulces y Sal	\$237,51
Venta de Garage 3 (informal)	\$21,00	Venta de Garage 3 (informal)	\$21,00
Venta ropa a pulgueras	\$214,00	Venta ropa a pulgueras	\$214,00
2) TOTAL DE INGRESOS	\$1.227,76	2) TOTAL DE INGRESOS	\$1.227,76
DÉFICIT-BENEFICIO	\$16.391,63	DÉFICIT-BENEFICIO	\$21,84

Nuestro proyecto de creación fue también un proyecto de investigación constante. Cada instancia del proyecto fue un proceso de prueba y error, por lo que el presupuesto fue imposible de diseñar en la etapa de preproducción. Varios aspectos del montaje, por ejemplo la propuesta estética, fueron tomando forma a medida que se desarrollaba el proyecto. Durante cada etapa, se iban definiendo las necesidades de producción, por lo que el presupuesto se consiguió de distintas formas en tiempos diferentes. De acuerdo a los cambios que se fueron haciendo en la obra, en favor de llegar a un mejor producto artístico, iban también cambiando ciertos elementos, como fue el caso del vestuario.

9.13. Roles de los miembros del Grupo

- Intérpretes: Jaime Muñoz, Sara Valverde, Paola Pinchevsky, Doménica Vallejo, Nicole Cedeño, Sebastián Pazmiño y Ronald Campoverde.
- Adaptación teatral: Itzel Cuevas, Diana Pacheco, Colectivo *Tiliches*.
- Dirección de actores: Itzel Cuevas y Diana Pacheco.
- Producción General: Paola Pinchevsky y Doménica Vallejo.

- Dirección de arte: Doménica Vallejo, Paola Pinchevsky y Sebastián Pazmiño.
 - Vestuario: Colectivo *Tiliches*
 - Utilería: Doménica Vallejo, Paola Pinchevsky, Ronald Campoverde, Jaime Muñoz, Sara Valverde, Sebastián Pazmiño y Nicole Cedeño.
 - Escenografía: Nicole Cedeño, Sebastián Pazmiño, Jaime Muñoz, Ronald Campoverde, Doménica Vallejo, Paola Pinchevsky y Sara Valverde.
- Iluminación: Jaime Muñoz.
- Asistente de Iluminación: Doménica Vallejo.
- Sonido: Jaime Muñoz.
- Asistentes de sonido: Sara Valverde.
- Diseño gráfico: Alejandra Blum.
- Sesión de Fotos: Alejandra Blum.
- Comunicación y difusión: Paola Pinchevsky y Alejandra Blum.
- Desarrollo de Presupuesto: Doménica Vallejo.

10. Resultados

Como se mencionó en el apartado de Difusión (punto 9.9.), la situación de inseguridad que se vivió a nivel nacional en enero del 2024 hizo imposible cumplir con los objetivos inicialmente planteados, de llegar a un público estudiantil. Las funciones abiertas al público también debieron ser aplazadas, por lo que los resultados descritos a continuación parten de las instancias de ensayos generales con público invitado.

Como producto artístico final, contamos con una obra teatral dramática de una duración aproximada de 55 minutos. El factor de inseguridad en Guayaquil y Ecuador nos llevó a ratificar la relevancia de una obra como esta, que expone las consecuencias de dejar a un pueblo en la orfandad, expuesto y vulnerable ante una fuerza que oprime, restringe y atenta en contra de la libertad y bienestar de los habitantes. Pedro Páramo es esa figura

avasalladora, que bien puede relacionarse a grupos terroristas y el abandono de los gobiernos de nuestro país ante la ola de violencia que hemos estado viviendo.

Durante el mes de enero, realizamos varios ensayos a público abierto con el fin de obtener una retroalimentación de una nueva audiencia, conformada principalmente por personas involucradas en el medio teatral y artístico de la ciudad. Estos acercamientos nos permitieron probar el ritmo de la obra, así como también los recursos visuales, sonoros, la creación de los personajes, y demás elementos escénicos.

Estos ensayos abiertos nos dieron la oportunidad de identificar falencias en la puesta en escena, por ejemplo la necesidad de añadir apoyos sonoros en ciertas escenas, para ayudar a construir los ambientes deseados. Pudimos notar también diferencias en la construcción de los personajes de la obra, por lo que posteriormente buscamos trabajar más a fondo aspectos como la corporalidad y el manejo vocal para lograr una mejor distinción entre ellos y un estilo más parejo en la interpretación.

Entre los puntos destacados, los espectadores resaltaron la creación de imágenes poéticas, la construcción de ambientes sonoros realizados por los actores en escena, y la creación y manejo de elementos de utilería y vestuario. Esta retroalimentación nos incentivó a potenciar el uso de estos recursos. Además, trabajamos mejor en integrarlos entre todos de una forma más fluida.

Finalmente, luego de pocos días de haber llevado a cabo el plan de difusión, se llenaron los cupos de ambas funciones. Recibimos respuesta de 28 de los 40 invitados especiales. Con el link de inscripción se llenó el resto de los 55 cupos disponibles para cada horario. Se prevé contar con un total de 110 asistentes.

11. Conclusiones y recomendaciones

11.1. Conclusiones

Esta experiencia fue un primer gran acercamiento a lo que implica trabajar en un

montaje teatral como colectivo artístico. Tuvimos la oportunidad de desarrollar labores íntimamente ligadas a nuestras carreras, lo que fue de gran ayuda para poder explorar cada uno los roles que nos interesan desempeñar en nuestra vida laboral.

Los desafíos que se presentaron tanto en la producción como en la puesta en escena, nos obligaron a salir de nuestra zona de confort, pero, finalmente, nos sentimos orgullosos del trabajo realizado. Como colectivo, desarrollar un proceso de adaptación teatral, un montaje de luces y sonido, un plan de financiamiento, un plan de difusión exitoso, son algunos de los logros que nos llevamos. El gran recibimiento de un público, que llenó en pocas horas el formulario de asistencia para nuestras dos únicas funciones, es evidencia de la expectativa que creó nuestro trabajo.

Un gran acierto fue el desarrollo del presupuesto y los eventos que se realizaron para conseguir el financiamiento. El Proyecto de Creación es un proyecto en el que se prueban y descartan elementos, lo cual implica que constantemente se deben adquirir nuevos recursos, ya sea de vestuario, utilería o materiales para la producción.

Ferias, ventas de ropa y auspicios fueron algunas de las formas en que se pudo conseguir el capital necesario para poder continuar con el proceso de montaje. En el proceso de creación escénica, esta posibilidad de probar, fallar y cambiar fue indispensable para llegar a un mejor producto artístico.

En el ámbito individual, la construcción de los personajes también implicó lidiar con frustraciones y obstáculos que cada uno debió trabajar y superar. La retroalimentación que pudimos obtener de los ensayos abiertos fue esencial para poder tener una visión externa. Nos dimos cuenta que, al ser una historia sobre la soledad y la desilusión, con personajes muertos, nuestro primer instinto era llevar la interpretación hacia un tono dramático, serio, triste.

Los personajes han pasado por muchos traumas en sus vidas, pero eso no significa que todo el tiempo estén sufriendo. Nos impulsamos a explorar más allá de esa primera

impresión, a jugar y encontrar esas otras capas que nos hacían falta; a alejarnos de una interpretación realista, para ir por la ruta de lo fantástico, que también nos llevó a investigar mucho más las posibilidades de nuestro cuerpo, de probar voces y acentuar manerismos. De esta manera, pudimos ver la muerte no solo como sufrimiento, sino como un traslado a otro estado, como una suspensión, quizá como una extrañeza, o como un nuevo descubrimiento. Comenzamos esta búsqueda de permitirnos el disfrute con nuestros personajes, de empatizar con ellos sin juzgarlos.

Este proceso nos reiteró la importancia de ser constantes con nuestros entrenamientos físicos, para estar más conectados con nuestro cuerpo y nuestras emociones. Como intérpretes, estas son nuestras herramientas de trabajo, por lo que también puede ser muy difícil no tomarnos las críticas de forma personal.

Sin embargo, también entendimos que el proceso interpretativo no es lineal, los desafíos siguen apareciendo en los ensayos, y no podemos dejar que eso nos quite la motivación para seguir adelante. Aunque vayamos mejorando, podemos volver a encontrarnos con dificultades y debemos saber manejar nuestras emociones para no dejarnos derrumbar por ello.

11.2. Recomendaciones

El manejo y organización de los tiempos de preproducción y producción fue un reto para este proyecto, al ser el primer proyecto de tal magnitud y de tantos meses de duración en el que trabajamos muchos integrantes del colectivo. Una recomendación al respecto, es cuidar y respetar la organización grupal para cumplir con cada tarea en el tiempo requerido de una manera eficaz, y poder llevar un buen flujo de trabajo en conjunto. Además, la delegación de tareas es fundamental, para lo cual es de gran ayuda tener en claro las fortalezas de cada miembro.

Dentro del área gráfica de un proyecto, se recomienda durante el proceso ser paciente,

ya que los objetos van cambiando, las referencias se van actualizando y el proyecto general evoluciona. Es importante entender las limitaciones presupuestarias y tener en consideración cómo influye el tiempo y la organización en que una pieza gráfica pueda ser terminada. Adaptarse y comunicarse efectivamente es necesario para lograr un común acuerdo entre todas las partes que toman decisiones.

El Proyecto de Creación, como proceso de titulación, se desarrolla dentro del ámbito académico. Esto supuso varios límites para la libertad creativa en el desarrollo de esta obra teatral, pues varias propuestas e incluso objetivos que teníamos como grupo no pudieron ser llevados a cabo o cumplidos por ciertas normas. Dentro de nuestro contexto nacional existen varias puestas en escena que no cuentan con los permisos necesarios para realizar una adaptación teatral, como lo son el uso legítimo de imágenes, vídeos, sonidos, etc. Sabemos que los profesionales deben cumplir de manera legal, moral y ética con su trabajo; pero en la historia del arte y la creación, ese no ha sido siempre el caso. Para nosotros como estudiantes, artistas y creadores vinculados a una universidad y en proceso de realización de nuestro proyecto de titulación, fue importante regirnos bajo las políticas de ética de la institución (permisos, derechos de uso, *copyright*, etc), ya que, en caso de quebrantarlas, no solo nosotros tendríamos problemas como individuos, sino también la institución educativa.

Los conflictos a nivel social, político, de seguridad, entre otros, por los que atravesó nuestro país y ciudad comprometieron fechas clave del proceso. Este obstáculo también nos hizo preguntarnos, ¿cómo podríamos haber llegado al público estudiantil sin poder realizar funciones en vivo? Recomendamos, desde las instancias más tempranas del proyecto, tener en consideración los factores externos que podrían afectar el desarrollo del mismo, para, a partir de ello, planificar alternativas que puedan cubrir cada uno de estos escenarios. En nuestro caso, no hubo esa flexibilidad para cambiar de estrategia para cumplir nuestros objetivos, ya que aún en el mes de enero se estuvieron resolviendo y mejorando temas de

puesta en escena; tendríamos que haber iniciado las etapas de preproducción y producción mucho antes.

Dentro de nuestra experiencia en Proyecto de Creación tenemos las siguientes recomendaciones que consideramos ayudarán a los futuros estudiantes que tomen esta modalidad de Proyecto de Aplicación Profesional.

Consideramos que es esencial que se realice un seminario específico para Proyectos de Creación, para que cada proyecto pueda tener mayor material de valor para su producto final. Los PAPs y los Proyectos de Creación tienen grandes diferencias en cuanto a su modo de desarrollo, recursos necesarios, manejo de tiempos, que consideramos deben resaltarse para que cada proyecto pueda progresar de la mejor manera.

Al ser el Proyecto de Creación una modalidad nueva de titulación para la universidad, existieron inconvenientes ya mencionados para obtener los derechos de autor de la obra asignada. Como alternativa, se podría presentar más opciones de obras para su adaptación. Así como en los PAPs, que cuentan con una variedad de proyectos con distintos intereses sociales, ambientales y demás, una mayor variedad de obras a elección, podría incentivar a los estudiantes a explorar temas que más les conmuevan profundamente.

Para concluir, recomendamos que los Proyectos de Creación inicien antes que cualquier otro proyecto, ya que, al ser procesos artísticos, su gestión puede ser más extensa. De esta manera, también se podría prever cualquier situación externa que afecte el desarrollo del mismo.

12. Reflexión crítica individual

12.1. Sistematización de la producción de la obra teatral “¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas?”

En este documento sistematizaré el proceso de producción del proyecto “*Pedro Páramo: Comunidad de Espectros*”, partiendo de la división de fases de producción definida por Gustavo Schraier (2008), en el que se reconocen cuatro etapas: preproducción, producción, estreno y explotación.

La preproducción es la instancia donde, a partir de una idea para un proyecto, se define si este es viable, tomando en cuenta sus dimensiones artísticas, técnicas y económicas. En esta fase es clave responder a preguntas como: ¿qué se quiere hacer?, ¿por qué?, ¿qué se quiere lograr? Estas preguntas ayudarán a definir objetivos generales y específicos para el proyecto, claves para alcanzar las metas planteadas.

¿Qué se quiere hacer? La primera pregunta a contestar, en nuestro caso, remite a la primera instancia en la que a partir de una novela tuvimos que adaptar lenguaje literario a uno teatral, respetando la riqueza de imágenes poéticas que utiliza el autor. Junto con esta pregunta debemos contestar a la interrogante del porqué, como colectivo decidimos que era importante la difusión de esta pieza literaria, debido a que aborda diversos problemas sociales universales, pero que sobre todo que se encuentran muy presentes en las sociedades latinoamericanas. Por ello nos centramos en dos temas claves: el abandono y la orfandad, lo que permitió la elección de las escenas que tratan particularmente estos temas.

Nos planteamos además que esta pieza teatral tenga un alto nivel artístico, por lo que la fase de preproducción comenzó con una investigación profunda, tanto de la obra literaria como personal. Nos adentramos en distintas posibilidades de comunicación desde el cuerpo, técnicas y herramientas por medio de un taller de entrenamiento de dinámicas corporales a partir de la propuesta de Jacques Lecoq. Exploramos conceptos como la presencia escénica,

el fondo poético común, la dinámica del movimiento y ejercicios para entrenar la escucha y la concentración.

El trabajo más extenso de la preproducción es el del diseño de producción (Schraier, 2008), incluye la creación de la ruta a utilizar, dónde se planifica, se designan cargos dentro del colectivo, se realiza un estimado del presupuesto necesario para llegar a la meta final y se lleva a cabo la concreción de la puesta en escena. Es aquí donde se definieron los cargos que cada miembro del colectivo iba a realizar, detallado en los roles de miembros del grupo.

Además, se armó un cronograma, especificado en el punto 9.11 usando como herramienta la Carta Gantt. En este documento podemos encontrar el desglose de las diferentes áreas de trabajo y los tiempos en los que desarrollaron las diferentes tareas desde el mes de junio del 2023 hasta febrero del 2024, las áreas comprenden: elenco/staff, administrativo, comunicación y difusión, arte, locación y técnico. Un dato para destacar es que, al ser un proceso creativo, los tiempos definidos fueron fluctuando a medida en que la producción lo necesitaba. Así como menciona Marisa de León (2013), "los criterios siempre deben ser flexibles para poder adaptarse tanto a las necesidades de los involucrados y el avance creativo y artístico del proyecto".

Una vez definido el texto teatral con el que se trabajaría y los elementos de utilería, vestuario y escenografía necesarios para la obra, se elaboró un presupuesto estimado para la realización de la puesta en escena. Para recaudar estos fondos, realizamos varios eventos de autogestión, entre ellos ventas de garaje y ferias de dulces.

La siguiente fase, la producción, es la más compleja, 'ya que se deben sincronizar los procesos creativos, técnicos y administrativos; respetando los plazos y costos ya definidos.' (Schraier, 2008). En esta etapa, se debe dar prioridad a la gestión, coordinación y seguimiento de todas las actividades pertinentes.

Entre las primeras actividades estuvo adquirir los elementos de utilería, muchos de los primeros objetos que se consiguieron desde producción no funcionaron en el montaje y tuvieron que ser reemplazados. El sistema de cortinaje pensado para la escenografía fue probado de muchas maneras para medir posiciones, desniveles y tipos de telas: el objetivo era crear un ambiente espectral y ayudar a las salidas y entradas repentinas de los personajes. El montaje de la escenografía fue clave para el proyecto, se inició con la exploración del teatro 'El Establo' en cuanto a su estructura y las posibilidades que teníamos para colgar el sistema de cortinaje; se realizaron pruebas con alambres que se fueron perfeccionando a lo largo del proyecto. En cuanto al vestuario, se tomó la decisión de que sea completamente negro para unificar al colectivo y que los objetos cobren el significado pertinente a lo largo de la obra; al igual que el resto de elementos necesarios en la producción. El vestuario se fue modificando según su funcionalidad. La coordinación de ensayos también corresponde a la fase de producción, la cual se fue ajustando según los horarios de cada integrante del colectivo y a medida que se avanzaba en el montaje, se fueron añadiendo horas para llegar a la presentación.

En la parte técnica, se seleccionaron las luces necesarias para el montaje, no todas estaban en condiciones óptimas, por lo que se consiguieron luces led de apoyo y otras fuentes de iluminación como linternas y velas inalámbricas para lograr la ambientación adecuada de la obra. En cuanto a la parte sonora, se dialogó con el colectivo y las tutoras sobre las diferentes posibilidades de sonidos en momentos específicos de la obra, y al llegar a un consenso, se recolectaron audios grabados por los diferentes integrantes del colectivo, para luego editarlos y que sea un apoyo para generar distintos ambientes en la obra.

La explotación es la última fase, inicia con el estreno de la obra y termina con el fin de temporada. Su nombre viene del beneficio económico que se espera obtener con la taquilla, en nuestro caso este no fue el objetivo. Nuestra temporada no tiene fines de lucro.

Las funciones serán destinadas a estudiantes de colegios de la ciudad, por lo que nuestra fase de explotación tiene un fin didáctico y de difusión cultural.

Nuestro proyecto ha tenido una producción que corresponde a un sistema de cooperativa, conformada por todos los integrantes del colectivo. Hemos gestionado las diferentes tareas de la mejor forma y asumido tareas indistintamente del área que nos fue asignada desde el inicio, para preservar los tiempos de cumplimiento y que el desarrollo de la obra pueda seguir su curso. A nivel personal, ha sido una experiencia que me ha acercado al mundo profesional y me ha permitido entender de cerca las dinámicas con las que se trabaja para darle vida a una obra teatral.

Por último, es importante mencionar que el presente documento es el resultado del trabajo colaborativo de los estudiantes arriba mencionados: Pinchevsky Rivera Paola Katiuska, Vallejo Muñoz Doménica Stephanie, Muñoz Alvarez Jaime Fernando, Blum Wong María Alejandra, Campoverde Molina Ronald Javier, Pazmiño Yopez Sebastian Sandino, Cedeño Perlaza Nicole Jacqueline y Valverde Ruiz Sara Lis; y contiene la sistematización del Proyecto de Aplicación Profesional denominado “Pedro Páramo: Comunidad de Espectros”; por tal razón los contenidos aquí presentes están relacionados con los otros documentos de los estudiantes mencionados que complementan el trabajo general, existiendo la posibilidad de que ciertos datos se repitan, sin que esto implique plagio o copia intencionada.

13. Referencias bibliográficas

- Anderson Imbert, E. (1975). Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso, en Donald A. Yates (Ed.), *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Michigan: Latin American Studies Center, 39-44.
- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica* (Trad. R. Alcalde). Barcelona: Ediciones Paidós. (Trabajo original publicado en 1985).
- Briante, M. (1968). El silencio interrumpido. *Confirmado*, 160-161.
- Carpentier, A. (2007). *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Carreri, R. (2019). *Huellas en la nieve* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=65PQInCOvos>
- Cejudo Cortés, A. & Corchuelo Fernández, C. (2021). Pedagogía y teatro. Cuando el teatro se levanta del libro y entra en las aulas. En *Escuela de llanto y risa: Teatro, pedagogía y transformación social*, 9-22. Madrid: DYKINSON.
https://www.google.com.ec/books/edition/Escuela_de_llanto_y_risa_Teatro_pedagogog/43AnEAAAQBAJ?hl=es&gbpv=1
- Compère, G. (1990). *Maurice Maeterlinck, Alegorías y símbolos* (Trad. A. del Moral Tejada). París: La Manufacture.
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4061/199337P56.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- De Marinis, M. (1980). *Le spectacle comme texte*.
- De Toulouse-Lautrec, H. (1892). Reine de Joie [Fotografía]. Art Institute Chicago.
<https://www.artic.edu/artworks/88629/reine-de-joie>
- De Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Diccionario del Español de México. (s.f.). Tiliche. Recuperado 30 de diciembre, 2023, de <https://dem.colmex.mx/ver/tiliche>
- Diez Puertas, E. (2009). La escritura cinematográfica y el "leitmotiv". *Rilce. Revista De Filología Hispánica*, 25(2), 236-255.
<https://doi.org/10.15581/008.25.26292>
- Egri, L. (1946). *El arte de la escritura dramática*.
- Eruli, B. (2016, mayo 9). *Tadeusz Kantor*. World Encyclopedia of Puppetry Arts.
<https://wepa.unima.org/es/tadeusz-kantor/>
- Fundación Juan Rulfo y Museo Amparo (2017). *El fotógrafo Juan Rulfo*. Ciudad de México: RM.

- García, G. E. (s.f.). *Literatura latinoamericana*. Escuela Agroindustrial 25 de Mayo.
<https://educacion.sanjuan.edu.ar/mesj/LinkClick.aspx?fileticket=zt6gVUofMR8%3D&tabid=678&mid=1743>
- García Márquez, G. (2003, 06 de octubre). *Breves Nostalgias*, 64-66. Documento.
http://www.cashflow88.com/Club_de_lectura_UTB/Breves_nostalgias_GGM.pdf
- Grazioli, C. (2009). *Teatro de objetos*. World Encyclopedia of Puppetry Arts.
<https://wepa.unima.org/es/teatro-de-objetos/#:~:text=Con%20sus%20%E2%80%9Cdramas%20de%20objetos,se%20convierten%20as%C3%AD%20en%20personajes>
- González Boixo, J. C. (2020). *De la introducción y notas, Pedro Páramo*. 32.^a edición ampliada y actualizada, vol. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra.
- González Boixo, J.C. (1997). La estética del ruralismo en la obra de Juan Rulfo.
Alrededor de Juan Rulfo (II, C), 25-41.
- González Reyes, A. H. y Del Castillo Troncoso, A. (2015). *Estudios históricos sobre cultura visual: nuevas perspectivas de investigación*. Ciudad de México: Mora.
- Gómez Ruiz, M. S. (2018). Pautas sobre la adaptación de dramaturgos españoles del siglo XXI. Universidad Complutense de Madrid. *Revista d'estudis comparatius: Art, literatura, pensament*, 17, 68-83
- Heller, E. (2008). *Psicología del color*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Imaginario, A. (2018, octubre 10). *Cien años de soledad de García Márquez: resumen y análisis*. Cultura Genial.
<https://www.culturagenial.com/es/cien-anos-de-soledad-de-gabriel-garcia-marquez/>
- Layton, W. (1995). *¿Por qué? Trampolín del Actor*.
- Lax, F. M. (2014, diciembre). La adaptación y la versión en el trabajo dramático.
Anagnórisis. Revista de investigación teatral, 1(10), 140-164.
[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax\(140-164\)n10.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax(140-164)n10.pdf)
- Lecoq, J. (2003). *El Cuerpo Poético: Una pedagogía de la creación teatral*.
- Ley de Propiedad Intelectual 83/1998, de 19 de mayo. Congreso Nacional del Ecuador. (RO núm. 320, de 19 de mayo de 1998).
<https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2008/6611.pdf>
- Löbach, B. (1981). *Diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- López-Antuñano, J. G. (2018). *Tema 5: Actuación sobre el texto dramático*. Material no publicado.

https://unir-espana.s3.amazonaws.com/Facultad_de_Artes_y_Humanidades/Estudios_Avanzados_de_Teatro/ARCHIVOS_COMUNES/teatro08/tema5.pdf.

Los Colochos. (2016). *Mendoza* [Obra de teatro]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=ockF0XjmCt0&t=5s&ab_channel=LosColochos

Lumé, B. (2018). *La Premisa: El Modelo de Lajos Egri*. Studocu.
<https://www.studocu.com/cl/document/universidad-de-artes-ciencias-y-comunicacion/narracion-creativa/la-premisa-apuntes-unidad-1/6519307>

Manzini, C. (s.f.). La resignificación: un recurso para la creación en el arte contemporáneo. En C. Manzini, *ARTE | Módulo IV*, 3.
<https://amoelarteblog.files.wordpress.com/2017/03/2017-mc3b3dulo-iv-la-resignificacion-en-el-arte-contempor3a1neo.pdf>

Marcia, J.E. (1980). Identity in adolescence, en J. Adelson (Ed.), *Handbook of Adolescent Psychology*, 109-131. New York: Wiley

Marinetti, F.T. (1944). *One page of a theatrical program: Il teatrino dell'amore (Marinetti). Vengono (Marinetti). With explanations by the author of his intentions in these two plays*. Yale University Library.
<https://collections.library.yale.edu/catalog/10648288>

Motos-Teruel, T. (2017). Hacer Teatro: beneficios para el desarrollo positivo en adolescentes. Universidad Iberoamericana. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 47(3-4), 219-248.
<https://doi.org/10.48102/rlee.2017.47.3-4.143>

Nomo Ngamba, M. (2016). El 'Realismo Mágico' y lo 'Real Maravilloso': dos visiones de la literatura postcolonial. Université de Yauondé I. *Intercambio/ Échange I*, 106-116.
<https://repositori.udl.cat/server/api/core/bitstreams/10013769-0ffd-4ab3-8f1e-f2e6d76bf128/content>

Ortiz, M. (2020). *Simbolismo*. Cultural Genial.
<https://www.culturagenial.com/es/simbolismo/>

Pavis, P. (2018). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*.

Pinoargotti Alvear, F. J. (2016). *Memoria de la Creación de la Propuesta de Musicalización y Sonorización de la Obra Teatral: 'Las Brujas de Salem'* [Tesis de grado, Universidad Casa Grande]. Repositorio digital.
<http://dspace.casagrande.edu.ec:8080/bitstream/ucasagrande/819/1/Tesis1070PINm.pdf>

Plantak, M. (2023). *El realismo mágico en la novela Pedro Páramo de Juan Rulfo* [Tesis de grado, Universidad de Zagreb]. Repositorio digital.
<https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffzg%3A8606/datastream/PDF/view>

- Poniatowska, E. (1983). *¡Ay vida, no me mereces!: Ensayos sobre Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo y la literatura de la onda*. Ciudad de México: Contrapuntos.
- Real Academia Española. (1960-1996). Adaptación. En *Diccionario histórico de la lengua española*. Recuperado 1 de enero, 2024, de <https://www.rae.es/tdhle/adaptaci%C3%B3n#>
- Rimoldi, L. (2012, 29 de marzo). El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral. *ESCENA. Revista de las artes*, 70(1-2), 12.
- Rodríguez Alcalá, H. (1965). *El arte de Juan Rulfo*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Soler Serrano, Joaquín. (1977, 17 de abril). *Entrevista con Juan Rulfo*. En el programa A Fondo, RTV, 2da cadena.
- Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*.
- Sanchis Sinisterra, J. S. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Guadalajara: Ñaque.
- Scena Málaga. (2023, 09 de junio). *El teatro de los objetos o teatro objetual*. <https://scenamalaga.com/el-teatro-de-los-objetos-o-teatro-objetual/>
- Schulz, M. (2020). Carnaval Putleco 2020 [Fotografía]. Schulz Visual Media. <https://schulzvisualmedia.myportfolio.com/carnaval-putleco-2020>
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de Producción Teatral 1: Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Buenos Aires: Atuel.
- Shaw, D. L. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana (6.ª ed.)*. Madrid: Cátedra. <https://archive.org/details/nuevanarrativahi0000shaw/page/6/mode/2up>
- Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro: manual de iluminación*. Buenos Aires: Atuel.
- Sotomayor Sáenz, M.V. (2005, 07 de julio). Literatura, sociedad, educación: Las adaptaciones literarias. *Universidad Autónoma de Madrid. Revista de Educación*, 217-238. <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:7b859c9f-13c2-432c-b114-ce4a4a6375de/re200517-pdf.pdf>
- Teatro La Candelaria (s.f.). *Teatro La Candelaria*. <https://teatrolacandelaria.com/>
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica* (Trad. S. Delpy.). Ciudad de México: PREMIA. (Trabajo original publicado en 1970). https://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2019/20623/files/bibliografia-complementaria/todorov_introduccion-a-la-literatura-fantastica

- Toranzos, M. (2023, 07 de octubre). Teatro Sucre: una apuesta para chicos. *Diario Expreso*.
<https://www.expreso.ec/buenavida/teatro-apuesta-chicos-175228.html>
- Vázquez, A. (2012, 19 de febrero). *El actor y la máscara* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=dDVOicIHfmU>
- Vital, A. (2017). *Noticias sobre Juan Rulfo, la biografía*. Ciudad de México: RM.
- Yukelson, A. (2010). *Continuidad entre Teatro y Narrativa*.
- Zumba Domínguez, F. E. (2019). *Adaptación teatral de la obra literaria El Túnel de Ernesto Sabato: Adaptación teatral de un texto narrativo* [Tesis de grado, Universidad del Azuay]. Repositorio digital.
<https://dspace.uazuay.edu.ec/bitstream/datos/9187/1/14831.pdf>

14. Anexos

Anexo 1: Investigación previa

Imagen 1A

Impresiones de las primeras lecturas de Pedro Páramo.

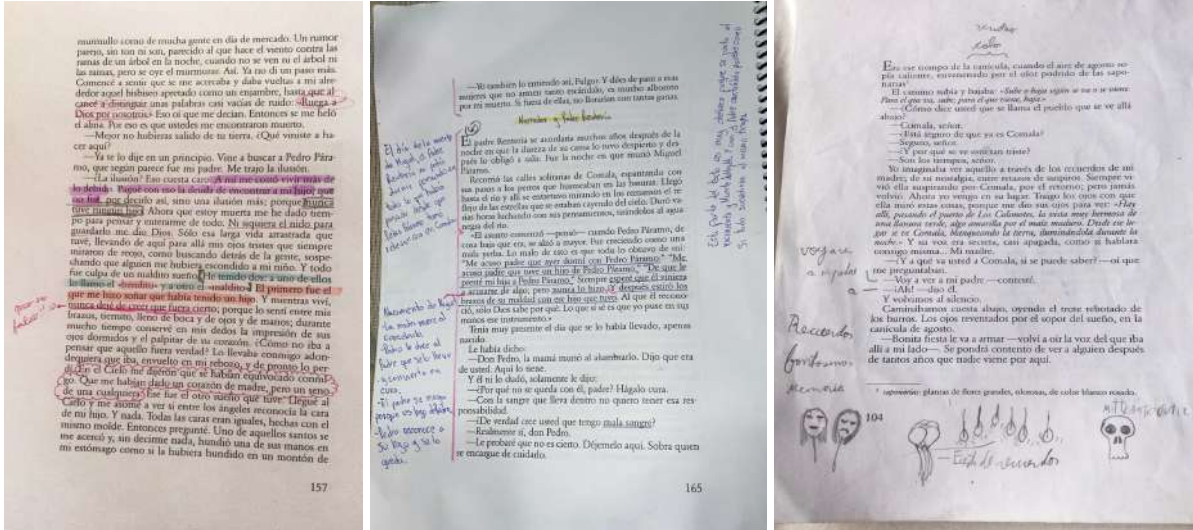


Imagen 1B

Fragmento de línea de tiempo, elaborada para comprender el uso de temporalidades en la novela.

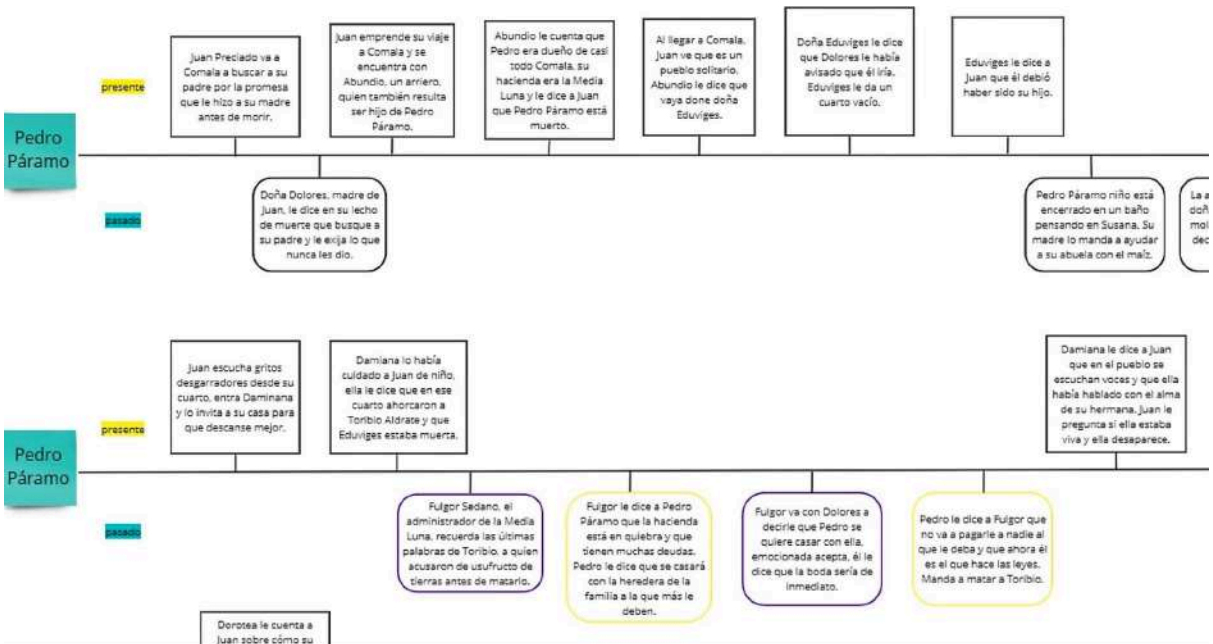


Imagen 1C

Fragmento de tabla de personajes. Se realizó un análisis de los personajes principales y secundarios de la novela.

1. Personajes: Con sus descripciones

◆ Personajes principales

Personaje	Descripción	Impresiones, texturas, sensaciones, colores	Personajes con los que se relaciona	Citas
Juan Preciado	Protagonista. Narrador en el presente. Va a Comala por la promesa que le hizo a su madre difunta de buscar a su padre, a quien luego llama “una ilusión”. Se encuentra con diversos habitantes de Comala en forma de fantasmas, quienes le cuentan sobre el pueblo y sus relaciones. Muere a mitad de la novela a causa de los “murmillos”, los lamentos incesantes que escuchaba de todas partes y terminaron asfixiándolo. Comparte tumba con Dorotea.	Increíblemente observador. Una vez en Comala los demás personajes lo llevan por diversos rumbos como hoja que lleva el viento. No evidencia tomar sus propias decisiones. Es sensible, absorbe información pero no emite juicios al respecto. Recuerda constantemente a su madre y las memorias que le había compartido de cómo era Comala en su época, lo cual contrasta con cómo se ve en la actualidad. Observa, escucha, recepta. No reacciona a su situación aterradora de inmediato, sino que va acumulando la sorpresa y el horror hasta colapsar y morir de miedo. <i>Plastilina, blando, maleable, amarillo pálido, arena, reloj de arena, desierto, lija.</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● Dolores Preciado ● Eduviges Dyada ● Abundio ● Donis ● Dorotea ● Damiana Cisneros 	<p>“Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños.”</p> <p>Sobre Juan:—“Mira, se mueve. ¿Te fijas cómo se revuelca? Igual que si lo zangolotearan por dentro. Lo sé porque a mí me ha sucedido.”</p> <p>“Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nubazón. Fue lo último que vi.”</p> <p>—“Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas.”</p>

Dorotea	Habitante de Comala. Vivía de limosna y pasó un tiempo en la Media Luna. Soñó que tenía un hijo a quien creía verdadero, pero luego se enteró de la realidad. Se convierte en un tipo de “aliada” de Miguel Páramo luego de que este ofrece proveerle desayuno en la Media Luna todos los días. Es entonces la responsable de conseguirle mujeres en el pueblo, es decir, cómplice de las violaciones que él comete.	Su mayor anhelo en vida fue tener un hijo, pero el Cielo en sueños le hizo saber que eso no le era posible. Parece ser una de las últimas pocas habitantes de Comala en vida, ya que describe enterrar a Juan Preciado y luego el colapso de sus huesos y su propio entierro junto a él en la misma tumba. Tiene una gran sensibilidad. Está consciente de lo que sucede a su alrededor y de qué rol debe tomar para sobrevivir.	<ul style="list-style-type: none"> ● Juan Preciado ● Pedro Páramo ● Miguel Páramo. 	<p>“En el Cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera. (...) “Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: “Esto prueba lo que te demuestra.”</p>
---------	--	--	---	---

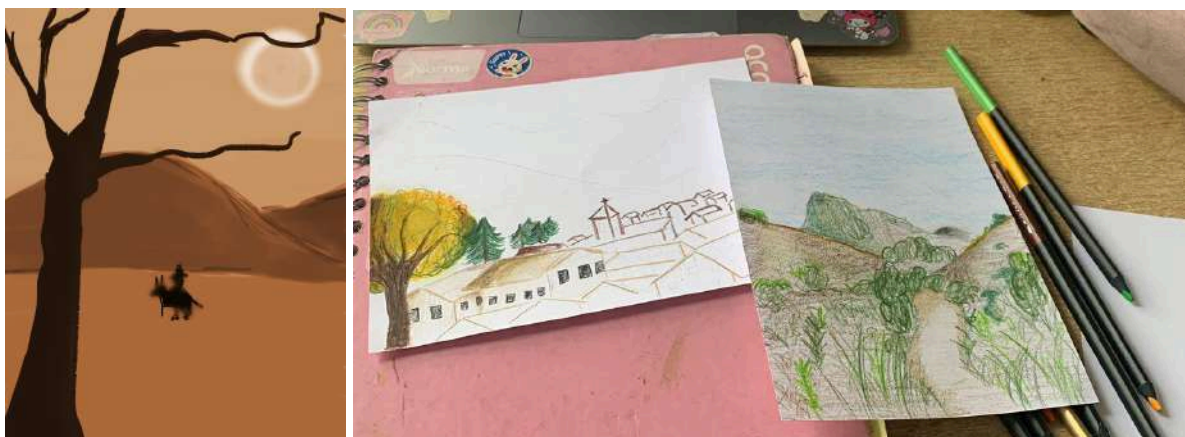
Imagen 1D

Bocetos de los personajes.



Imagen 1E

Realizamos bocetos de cómo nos imaginábamos los paisajes de Comala.



Anexo 2: Metodologías para la creación escénica

Imagen 2A

Asistencia al taller corporal impartido por el actor guayaquileño Michy Zelaya, como preparación para el montaje escénico.



Anexo 3: Referentes artísticos y visuales

Imagen 3A

Tomamos como referencia los paneles de bambú como escenografía en La Ternura.



Imagen 3B y Imagen 3C

Destacamos el uso de elementos simbólicos en escena y la corporalidad en LXS CUERVXS NO SE PEINAN.



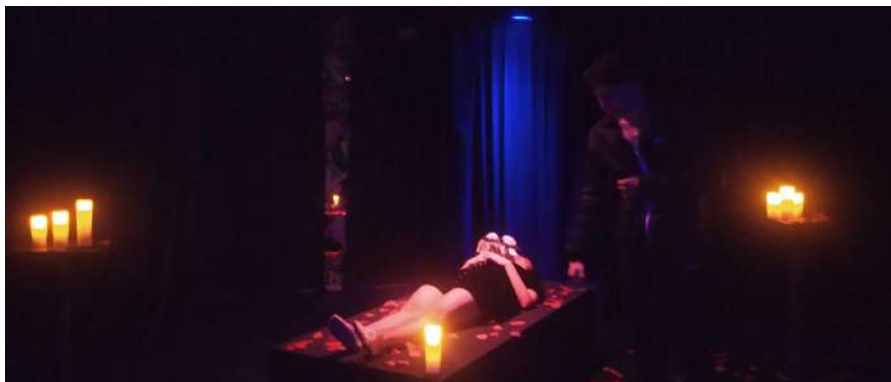
Imagen 3D

Interacción con el público en MENDOZA.



Imagen 3E

Iluminación en R+J.



Anexo 4: El montaje teatral

Imagen 4A

Hicimos una primera selección de fragmentos y escenas relevantes con las que se fue armando la historia.

TEXTO

1. Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. «No dejes de ir a visitarlo —me recomendó» Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decirselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.

—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselos caro.

—Así lo haré, madre.

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo. Por eso vine a Comala.

2. Era ese tiempo de la cáncula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver; «Hay allí, pasando el puerto de Los Collmotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándose durante la noche.» Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre.

Me había topado con un arriero en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos.

—¿Adónde va usted? —le pregunté.

—Voy para abajo, señor.

11. —¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges?

Ella sacudió la cabeza como si despertara de un sueño.

—Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna.

—¿Entonces vive alguien en la Media Luna?

—No, allí no vive nadie.

17. DESAPARECE EDUVIGES

Ya estaba alta la noche. La lámpara que ardía en un rincón comenzó a languidecer; luego parpadeó y terminó apagándose.

Sentí que la mujer se levantaba y pensé que iría por una nueva luz. Of sus pasos cada vez más lejanos. Me quedé esperando. Pasado un rato y al ver que no volvía, me levanté yo también. Fui caminando a pasos cortos, tanteando en la oscuridad, hasta que llegué a mi cuarto. Allí me senté en el suelo a esperar el sueño. Dormí a pausas.

En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: «¡Ay vida, no me mereces! ¡Déjenme aunque sea el derecho de patear los que tienen los ahorcados!»

No era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito.

Entonces abrieron de par en par la puerta.

—¿Es usted, doña Eduviges? —pregunté—. ¿Qué es lo que está sucediendo? ¿Tuvo usted miedo?

—No me llamo Eduviges. Soy el cura del pueblo, me llamo Rentería. Supe que estabas aquí y vine a verte. Quiero invitarte a dormir en mi casa. Allí tendrás dónde descansar.

—Iré con usted. Aquí no me han dejado en paz los gritos.

¿No oyo lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien. ¿No acaba usted de oír?

—Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Lo mandó a enjuiciar Pedro Páramo para quedarse con sus tierras. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.

fragmentos:

«...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada, no sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo.» «...Todas las madrugadas se abren los hornos y huele a pan recién horneado.

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me acerqué para ver el y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora. Luego dejé de oírlo. Y es que la alegría cansa. Por eso no me extrañó que aquello terminara.

No saben lo difícil que es nuestra tarea en estos pobres pueblos donde nos tienen relegados, donde la gente sigue siendo creyente no por su fe; sino por superstición y por miedo.

—Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino. Como nunca se supo de dónde había salido la bala que le pegó a él, Pedro Páramo arrasó parejo.

¿Escuchaste lo que le pasó a Abundio? Se le murió la esposa, la Refugio. Anoche mimito, muy cerca de las once. Y conque hasta había vendido sus burros. Se quedó sin nada. Hasta eso vendió porque se me aliviara.

—Se ha levantado en armas el padre Rentería.

Imagen 4B

Se llegó a un primer texto de adaptación para iniciar el montaje escénico.

ESCENA 1:

Los intérpretes están en escena, de pie, frente al público que va entrando. Cada uno de ellos dirá una de las frases

—El asunto comenzó — cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba.

—Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo

—Me acuso padre que tuve un hijo de Pedro Páramo

—De que le presté mi hija a Pedro Páramo

—Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo; pero nunca lo hizo. — ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte? — No saben lo difícil que es nuestra tarea en estos pobres pueblos donde nos tienen relegados, donde la gente sigue siendo creyente no por su fe; sino por superstición y por miedo.

— Pedro Páramo

— Pedro Páramo

— Pedro Páramo

— Y casó tal mortandad.

— Y después entró los brazos de su maldad con ese hijo que tuvo. Al que él reconocio, solo Dios sabe por qué.

— Llanuras verdes; ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada, esa es Comala

— Comala

— Comala

— Comala

CANTO

Aparece Dolores (Se ha puesto algo distintivo de Dolores, un elemento de vestuario, ella misma después de "vestirse" viste a Juan Preciado)

Las personas que interpretarán a Juan y Dolores dicen:

— Yo seré Juan Preciado.

— Yo seré Dolores Preciado.

DOLORES: Busca a tu padre. No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselos caro. |

Damiana y Abundio han encaminado a Juan hacia su "tumba" escena en acciones pendiente

NARRADOR 2: Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para todos, contra todo el pesar... Hay esperanza.

Voces, pueblo, caminar sigiloso, murmullos, chismes...etc el pueblo "vivo-muerto" que no descansa en paz. Quizá van despojando en el caminar en el accionar a Juan de todos los objetos que lo han hecho ser Juan Preciado (muerte de Juan)

— No para mí

— Para mí no

— Para mí tampoco

— No debe ser él, Abundio murió

— A Miguel Páramo, lo mató su caballo. A mí me pagaron para llorar por él

— Pobre Eduviges

— Sabes que el padre Rentería se volvió revolucionario y lo mataron

— Oíste, unos bandidos mataron a Fulgor

— No para mí

— No para nosotros

— ¿Y qué fue de Damiana?

— A Damiana la mataron con un puñal el día que Don Pedro murió

— Dicen que lo mataron a él también

— No, no está muerto

— Hierba mala nunca muere

— Se le cayó (le pasa a Juan un retrato vacío)

— ¿Por qué?

— ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente LA MUERTE?

¿Quizá terminar con una canción (?)

Fin...?

Imagen 4C y 4D

Iniciamos los ensayos con ejercicios escénicos.



Imagen 4E

Libreto con anotaciones.

ESCENA 2:

JUAN: Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envencado por el olor podrido de las flores. El camino subía y bajaba.

Aparece Abundio

ABUNDIO: Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; y pues para el que viene, baja.

JUAN: ¿Adónde va usted?

ABUNDIO: Voy para abajo, señor.

JUAN: ¿Conoce un lugar llamado Comala?

ABUNDIO: Para mí mismo voy.

JUAN (Aparte): No pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que traía aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre.

ABUNDIO: ¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber?

JUAN: Voy a ver a mi padre.

ABUNDIO: Ah!

Trote rebotado de los burros. (¿Qué lo hacen los mismos actores?)

ABUNDIO: Se pondrá contento de ver a alguien después de tantos años que nadie viene por aquí. Sea usted quien sea, se alegrará de verlo.

JUAN: No lo conozco. Solo sé que se llama Pedro Páramo, se para A, sigue J.

ABUNDIO: ¡Ah!, vaya. Yo también soy hijo de Pedro Páramo.

JUAN: ¿Pedro Páramo?

ABUNDIO: Una bondad de enormes cruas el diablo visto (el sonido) y los actores dan cuenta de él.

JUAN: Hace calor aquí.

ESCENA 12:

Cambio atmósfera, escena — Cuesta de Rentería — Ventos helados

RENERÍA: Oye, Ana, ¿sabes a quién entraron hoy?

ANA: No lo sé.

RENERÍA: ¿Te acuerdas de Miguel Páramo?

ANA: Sí, sí.

RENERÍA: ¿Fue a Comala?

ANA: Seguro que sí.

RENERÍA: ¿Entonces cómo supiste que era Miguel Páramo?

ANA: Porque él me lo dijo, dijo: «Soy Miguel Páramo. Ana. No te asustes. Eso me dijo».

RENERÍA: Ah, (Pero sabes que era el autor de la muerte de tu padre, no?)

RENERÍA: ¿Entonces qué hiciste para después de eso?

ANA: No hice nada. Me dijo que precisamente a eso venía a pedirme disculpas y a que yo le perdona. Sin moverme de la cama le avisé que la ventana estaba abierta. Y él entró. Llegó abrazándose, como si esa fuera la forma de disculparse por lo que había hecho. Y yo le sonreí. Pensé en lo que usted me había enseñado: que nunca hay que odiar a nadie. Lo sonreí para decirle eso, pero después pensé que él no pudo ver mi sonrisa, porque yo no lo sonreí a él, por lo que me dio la noche. Solamente lo sentí encima de mí y que me abrazaba y hacer esas cosas que me enseñó a hacer. Y hasta dejó de pensar para morir antes de que él me matara. Pero seguramente no se acordó a hacerlo.

Lo sé cuando abrí los ojos y vi la luz de la mañana que entraba por la ventana abierta. Antes de esa hora, sentí que había dejado de existir. Sé que ahora debe estar en lo más hondo del infierno, porque así se lo he pedido a todos los santos con todo mi fervor.

RENERÍA: No estás tan convencida de eso, hija. ¿Quién sabe cuántos están rezando ahora por él? Tú estás sola. Un ruego contra miles de ruegos. Y entre ellos, algunos muchos más bonitos que el tuyo.

RENERÍA: ¿Todo fue mi culpa?

RENERÍA: «Todos fue mi culpa», (entonces) Yo sé de él el pequeño Miguel Páramo. Mi culpa es el tener de olvidar a quienes me sonreían. Mi culpa es que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. Mi culpa. Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvam a su hermano Edvigens Dyada. Edvigens era muy colérico por aquí, tenía una ponada y acogía a todos, así no podían pagar, los días de la feria.

VOCES:
— Ella servió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo.

Imagen 4F

Bitácoras personales que llevamos los intérpretes durante el proceso de ensayos.

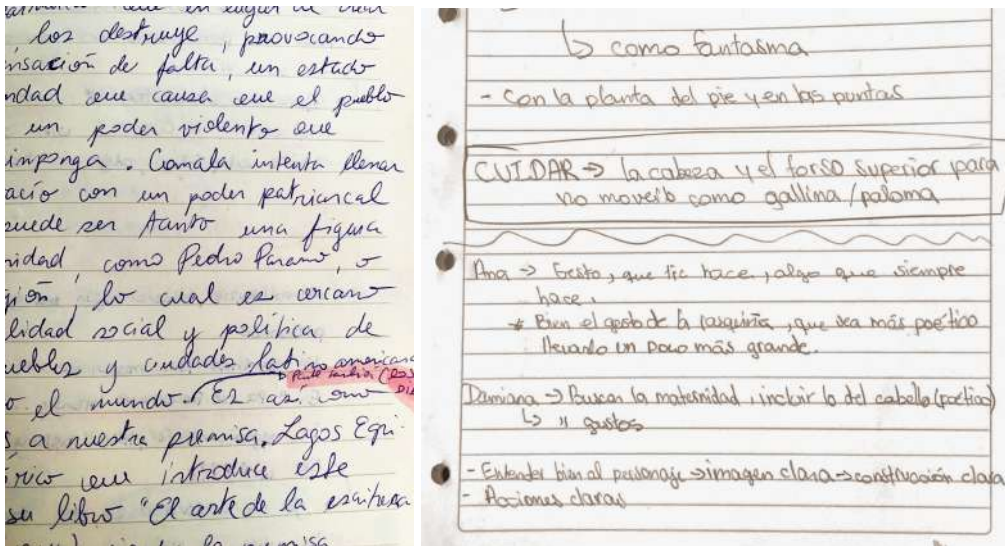
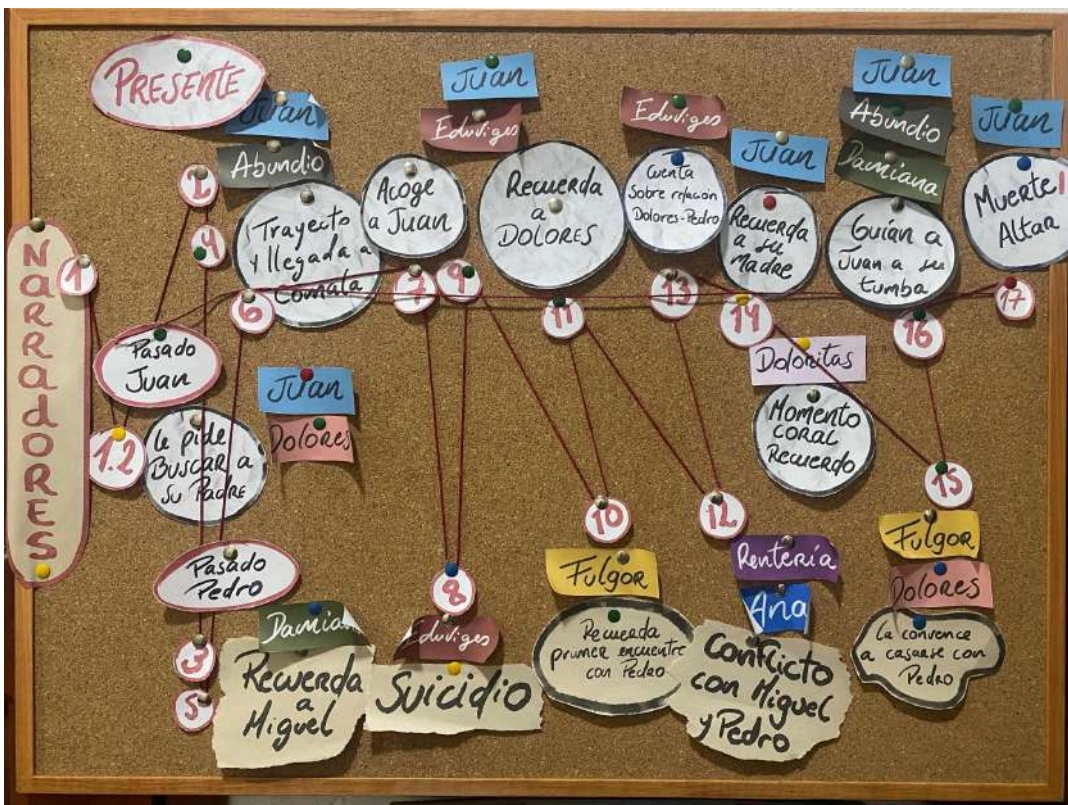


Imagen 4G

Esquema de temporalidad presentado en instancia de Pregrado, donde se expone la manera en que se transita entre escenas del presente y el pasado en el montaje teatral.



Anexo 5: Puesta en escena

Imagen 5A

Producción de utilería y vestuario.



Imagen 5B

Arreglo de sistema de cortinaje.



Imagen 5C

Se elaboró un guion técnico con indicaciones de luces y sonido, que fue manejado por nuestro equipo técnico conformado por estudiantes de las carreras de artes escénicas y multimedia.

GUIÓN TÉCNICO

<p>VOZ: <i>(gritando a todo pulmón desde el fondo):</i> Yo hice bien mis mediciones. Las leyes son justas. FULGOR 1: Y entonces don Pedro dijo: — ¿Cuáles leyes, Sedano? Aquí las leyes las hacemos nosotros. <i>Fulgor sale de escena.</i></p>	<p>"nosotros" y Sale D directo</p>	
<p>ESCENA 11: <i>aparece Ediviges con el torso los milagritos encima, camina casi sin hacer ruido, sin tocar el suelo, parece que flotara y su voz es más suave, lejana.</i> EDUVIGES: Bueno, volviendo a tu madre, te iba diciendo. El día de su boda Dolores fue a decirme toda apurada que no podía <u>repegarse</u> a ningún hombre porque estaba brava la luna. Que simplemente se le hacía imposible acostarse esa noche con Pedro Páramo. —No puedo —me decía— Anda tú por mí. No lo notará. Hazme ese favor. Te lo pagaré con otros. Tu madre en ese tiempo era una muchachita de ojos humildes. Si algo tenía bonito tu madre, eran los ojos. Y sabían convencer. Y fui. Me valí de la oscuridad y de otra cosa que ella no sabía: y es que a mí también me gustaba Pedro Páramo. Me acosté con él, con gusto, con ganas. Al año siguiente naciste tú; pero no de mí, aunque <u>estuvo</u> en un pelo que así fuera.</p>	<p>Entra SONIDO y con el pie de "bueno" Entra con dimmer GENERAL, CALLES y ESCENA 3</p>	<p>En el blackout Sonido #8.2 cuerda suspendida vibrando.</p>
<p><i>Sale toda la cola de Ediviges.</i></p>	<p>Sale GENERAL y ESCENA 3 con dimmer</p>	
<p>ESCENA 12: <i>Cambio atmósfera, escena</i> RENTERÍA: Oye, Anita. ¿Sabes a quién enterraron hoy? ANA: **No, tío RENTERÍA: ¿Te acuerdas de Miguel Páramo? ANA: Sí, tío. RENTERÍA: Pues a él. Estás segura de que él fue, ¿verdad? ANA: Segura no, tío. No le vi la cara. Me agarró de noche y en lo oscuro.</p>	<p>4 segundos Entra ESCENA 1 directo Ana se jala el pelo hacia arriba y entra C2 con dimmer</p>	<p>En el Blackout Sonido Campana</p>

Imagen 5D y 5E

Montaje y prueba de luces.



Imagen 5F

Producción de sonido utilizando el programa Ableton Live.



Anexo 6: Creación de logo del colectivo

Imagen 6A

Vestimenta de tiliches, personajes típicos de Oaxaca.



Nota. Obtenido de *Carnaval Putleco 2020* [Fotografía], por Michelle Schulz, 2020, (<https://schulzvisualmedia.myportfolio.com/carnaval-putleco-2020>).

Imagen 6B

Henri de Toulouse-Lautrec con su pieza Reine de Joie.



Nota. Obtenido de *Reine de Joie* [Fotografía], por Henri de Toulouse-Lautrec, 1982, Art Institute Chicago (<https://www.artic.edu/artworks/88629/reine-de-joie>).

Anexo 7: Difusión

Imagen 7A

Invitación a colegios con dossier del evento.



Imagen 7B

Recordatorio a colegios que confirmaron su asistencia al evento.



Imagen 7C

Entrega de invitaciones especiales para función abierta.



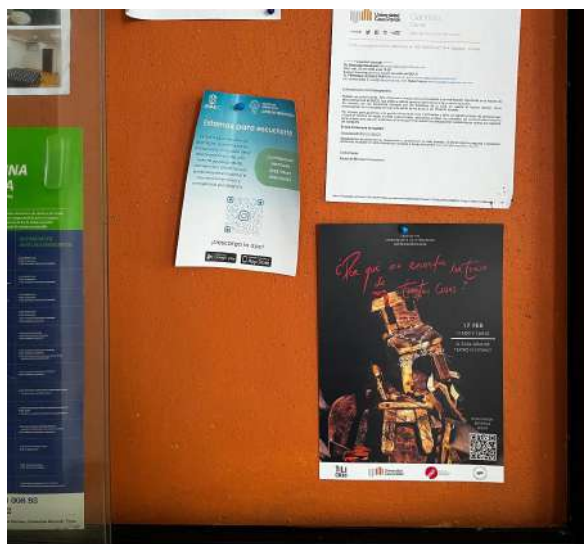
Imagen 7D

Apertura de link de inscripción.



Imagen 7E y 7F

Afiches dentro de la UCG.



Anexo 8: Producción

Imagen 8A

Realización de eventos para conseguir financiamiento.



Anexo 9: Resultados

Imagen 9A

Fotografías de ensayos.

