



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes Escénicas**

Proyecto: propuesta artística

**Implementación del canto en una puesta en escena: proceso de creación del personaje “Cupido”**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciado en Creación Teatral**

Autor:

Diego Fabian Ayala Chicaiza

GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2021

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Diego Fabian Ayala Chicaiza, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del Comité de defensa**

Pilar Aranda

Tutora del Proyecto de Titulación

Arístides Vargas

Miembro del Comité de defensa

Yanella Duarte

Miembro del Comité de defensa

## **Agradecimientos:**

A la vida por permitirme conocer el arte.

A Joaquín y Rosita, mis padres que fueron mi motor y apoyo, mis hermanas por estar siempre pendientes de mí.

A mis compañerxs de arte.

A Lola Bach, a Pilar Aranda, a Santiago Roldós, a Yanella Duarte, a mis maestros y a todos esos seres maravillosxs que me brindaron conocimientos y ayudaron a culminar este proceso.

¡Mil gracias!

## **Dedicatoria:**

A ti que estas leyendo esto.

A ese yo que soñaba con estar en el  
escenario.

A mis padres y a todos los que creyeron  
en mí.

¡Gracias!

## Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo indagar, cómo el canto se articula en la creación del personaje “Cupido” y su puesta en escena. Serán tres los ejes guía: *El texto*: que predispone al juego en la creación. *El canto*: como elemento de ruptura buscando friccionar la situación, que a su vez posibilite cambiar el punto de vista del espectador/a frente a lo que acontece, tomando como referencia el “efecto distanciador” de B. Brecht. Y, por último, *el personaje Cupido*, creado a partir de la representación iconográfica en la historia del arte, específicamente la pintura y escultura.

De este modo, se registra el proceso de creación, recogiendo la experiencia que he tenido por separado, de estas dos disciplinas: el canto que empecé a indagar, estudiar y preparar en mi adolescencia que por cosas de la vida tuve que suspender. Y el teatro, específicamente el trabajo actoral, en el que me preparé durante el recorrido universitario y que me permitió imaginar unir estas dos prácticas.

**Palabras clave:** Canto, Cupido, Puesta en escena, efecto distanciador.

## **Abstract**

The present work aims to investigate how the song is articulated in the creation of the character "Cupid" and its staging. There will be three guiding axes: The text: which predisposes to play in creation. The song: as an element of rupture seeking to friction the situation, which in turn makes it possible to change the viewer's point of view in the face of what is happening, taking as a reference the "distancing effect" of B. Brecht. And finally, the Cupid character, created from the iconographic representation in the history of art, specifically painting and sculpture.

In this way, the process of creation is recorded, collecting the experience that I have had separately, of these two disciplines: the song that I began to investigate, study and prepare in my adolescence that due to things in life I had to suspend. And the theater, specifically the acting work, in which I prepared myself during the university journey and which made it possible for me to imagine joining these two practices.

**Keywords:** Song, Cupid, Staging, distancing effect.

## ÍNDICE GENERAL

<b>Introducción.</b>	<b>10</b>
Antecedentes.	11
<i>Nacimiento de Cupido</i>	11
<i>El canto en la representación escénica</i>	13
<i>Breve recorrido histórico del canto en el teatro en la ciudad de Guayaquil</i>	16
<i>El canto en la escena contemporánea de Guayaquil desde 1970. Algunos ejemplos.</i>	20
Genealogía.	22
<i>El canto en escena según el modelo brechtiano.</i>	22
<b>Capítulo uno: Cupido en la creación escénica</b>	<b>24</b>
Texto del ejercicio escénico: Harto Deseo	25
<i>Como surge el ejercicio escénico.</i>	33
<i>El amor como tema (en la obra)</i>	34
Trabajo previo para crear el personaje:	36
<i>Preparación física y vocal</i>	36
<i>Proceso para entrar al personaje.</i>	42
<i>Improvisaciones</i>	43
<b>La función del canto en el ejercicio escénico.</b>	50
<i>El canto y su relación con la obra</i>	50
<i>La palabra como canto.</i>	54
<b>Elementos que componen la obra.</b>	54
<i>Espacio y escenografía</i>	54
<i>Vestuario y el uso de la flauta de pan</i>	57
<b>Epílogo</b>	<b>61</b>
<b>Referencias bibliográficas</b>	<b>65</b>

## INDICE DE IMÁGENES

<i>Imagen 1: Primera improvisación-presentación de Cupido</i>	45
<i>Imagen 2: Primera propuesta-vestuario</i>	47



<i>Imagen 3: Segunda opción del vestuario para Cupido</i>	48
<i>Imagen 4: Vestuario para el personaje mortal</i>	48
<i>Imagen 5: Propuesta con peluca</i>	50
<i>Imagen 6: Espacio Muégano Teatro</i>	55
<i>Imagen 7: Escenario armado</i>	57
<i>Imagen 8: Cupido hace su arco</i>	58
<i>Imagen 9: Cupido y Psique</i>	58
<i>Imagen 10: Cupido en pañales</i>	60
<i>Imagen 11 Cupido como mortal</i>	60

## INDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1: El Teatro épico y B. Brecht</i>	23
<i>Tabla 2: Comparación de voz hablada y cantad.</i>	40

## **Introducción.**

Desde muy temprana edad tarareaba las canciones hasta aprenderlas y poder deleitarme con ellas en mis ratos de soledad; eran el respiro que necesitaba, mi refugio. Disfrutaba de jugar con los matices de la voz y deseaba fervientemente cantar de manera afinada y actuar frente al público tal como lo veía en la televisión. Es entonces que, a los trece años, empecé la búsqueda de una academia donde pudiera aprender canto ya que no sabía que se estudiaba también para ser actor. En mi ciudad de origen, Latacunga, que es de donde provengo hay varias academias, pero elegí la que era la más reconocida por implementar metodologías novedosas. Es decir, nos hacían entrar en contacto con nuestros cuerpos, nos motivaban a ser expresivos. Este proceso me permitió entender que la voz en el canto era un motor que me llenaba de impulsos físicos que transformaban mi energía, mi presencia. Pero fui siendo consciente de que mi cuerpo estaba bloqueado, ya que cada vez que cantaba frente al público, me sentía paralizado, intentaba generar expresividad y presencia, pero era evidente que no tenía las herramientas que me permitieran darle cuerpo a los impulsos generados por mi propia voz, tal como yo veía que les ocurría a los cantantes populares de larga trayectoria que tenía como referencia.

Empecé a buscar lugares donde poder estudiar lo que yo entendía era actuación, ya que el entrenamiento como músico, dista mucho de la preparación que se requiere para ser actor. Esta búsqueda me trajo a la Universidad de las Artes, donde adquirí conocimientos teóricos-prácticos dentro de la Carrera de Creación Teatral. El teatro ha sido la guía para poder reconocer las potencialidades y las cualidades de mi cuerpo.

El canto y el teatro se han convertido en mi forma de vida. Considero que son herramientas de expresión y creación esenciales; sus recursos son infinitos: una voz, un sonido, un gesto, un cuerpo vivo; en el escenario, todo nos mueve.

En esta última fase del proceso quiero completar la búsqueda inicial explorando

en la unión de estos dos aspectos del arte escénico el canto y la actuación.

Esta investigación surge de la necesidad de estudiar e indagar estas dos disciplinas que han estado juntas siempre para mí, pero que no han sido exploradas de manera interdisciplinar. Investigar el canto en una puesta en escena teatral es menester para comprobar su relación con el espacio, el ritmo, el texto, el movimiento, el cuerpo, y ver cómo influye y transforma al personaje y su puesta en escena; sin inscribirlo a género teatral específico.

De este modo, se registra el proceso de creación por medio de una búsqueda intrínseca, es decir, de la experiencia actoral que he tenido en la construcción del personaje de “Cupido” y la función del canto en el mismo. Me propongo desarrollar un proceso práctico, recogiendo estas dos disciplinas, los métodos y herramientas que fui adquiriendo durante mi trayecto universitario. El objetivo general de este ejercicio escénico será indagar el papel que tiene el canto en la construcción de una puesta en escena por medio de la creación del personaje “Cupido”. ¿Qué función tendría el canto en el ejercicio escénico a desarrollar? Con la presente tesis intentaré dar cuenta del proceso de creación investigación necesario para culminar el proyecto.

## **Antecedentes.**

### *Nacimiento de Cupido*

Para completar esta investigación de Implementación del canto en una puesta en escena es necesario el proceso de creación del personaje el “Cupido”

Según la versión romana Cupido es el dios del deseo amoroso, «[...] que es asaz temerario y osado, el cual, con sus malas costumbres, menospreciada la autoridad pública, armado con saetas y llamas de amor, discurriendo de noche por las casas ajenas, corrompe

los casamientos de todos, y sin ninguna pena comete tantas maldades»,<sup>1</sup> es hijo de Venus (la diosa del amor, belleza y fertilidad) y Marte (dios de la guerra).

En la versión griega, Cupido es Eros y hay una doble versión en la que «[...] es, por un lado, el dios cosmogónico, surgido del Caos al igual que Khronos (el Tiempo), que favorece la unión amorosa del Día y de la Noche, de la que surgirá Urano (el Cielo) y Gea (la Tierra), entre otras divinidades; por otro lado, Eros es descendiente de Afrodita y de Hermes».<sup>2</sup>

Siendo así, Eros toma posición en esta mitología griega como el dios del amor sin importar la descendencia, sino para lo que está destinado. En este sentido, Sebastián Porrini dice: «Eros, el amor, esa fuerza primitiva que permite la permanencia de las especies y que nace con Gea, pues, separándose de Caos, se manifiesta el amor: tanto en la procreación, y en de la continuidad del cosmos».<sup>3</sup>

Al paso del tiempo, esta mitología se ha dado lugar a varias interpretaciones, como la latina. De todas estas versiones, la más recurrente es la obra: *Las metamorfosis* o *El asno de oro* (184) de Apuleyo<sup>4</sup> quien relata a Cupido y Psique. Psique una simple mortal; su belleza alejaba a los pretendientes. Más bien, todos los hombres la adoraban y honraban como si fuera la misma diosa Venus. Instigados por el oráculo, los padres de Psique fueron a dejarla en una montaña para que la tomara un monstruo. Venus inundada de ira decide mandar a su hijo Cupido para hacerla pagar por este agravio, no obstante, en vez de tomar venganza se enamora y la lleva a sus aposentos, en donde ella no lo pudiera ver. Sin embargo, ella motivada por la curiosidad rompe esa promesa causando

---

<sup>1</sup> J. García Monge. Colección Ariel, *Apuleyo, Historia de Psique y cupido*, ed. Diego López (San José de Costa Rica: C. A. Imprenta Greñas, 1915), 14.

<sup>2</sup> Luis Pino. *Afrodita y eros: dos mitos clásicos en los orígenes de la filosofía de María Zambrano*. Revista de filología. No. 22: Universidad de Laguna, (2004) pdf, 262  
[file:///D:/Users/Diego%20Ayala/Downloads/Dialnet-AfroditaYEros-1056861%20\(1\).pdf](file:///D:/Users/Diego%20Ayala/Downloads/Dialnet-AfroditaYEros-1056861%20(1).pdf)

<sup>3</sup> Sebastián Porrini. «El fulgor mítico» (Argentina: Ediciones Castamañanas, 2012), 31.

<sup>4</sup> Apuleyo un escritor romano y el más importante del siglo II, escribe la obra *El asno de oro* en el año 184

una separación inmediata entre ellos. En consecuencia, Psique, anduvo errante, en su trayectoria fue perseguida y apresada por Venus, porque tenía celos de su belleza. Sus planes se vinieron abajo cuando fue rescatada por Cupido. Finalmente, con el consentimiento de Júpiter, el dios Cupido y la mortal Psique contrajeron matrimonio ante los ojos de todos los dioses formalmente (J 1915).

En la actualidad, es muy difícil encontrar obras académicas que puedan ser objeto de estudio, quedando solo lo folclórico. Como dice Noelia Martínez en su investigación.

Cuando hablamos de folclore podemos referirnos [...] a aquellas narraciones tradicionales y anónimas que pertenecen al pasado [...] que hacen difícil formular una definición precisa. De modo que, dentro del folclore podemos incluir tanto narraciones orales (cuentos, mitos, leyendas, etc.); como elementos pertenecientes a una cultura material (objetos artesanales); y costumbres e interpretaciones populares (ritos festivos, juegos tradicionales, danzas locales, etc.)<sup>5</sup>

Es así que, la imagen del Cupido contemporáneo es la de un personaje cuya función es representar al amor para la procreación o el consumo. Se le ha despojado de su potencia erótica.

### *El canto en la representación escénica*

El canto es la emisión controlada de sonidos del aparato fonador (voz), siguiendo una composición musical, es decir, es el arte y la técnica de emitir sonidos con modulaciones armoniosas con la boca. Con respecto a sus inicios Hans Stein nos dice:

El arte del canto nació con el hombre mismo, con su primera expresión vocal,  
[...] En sus orígenes fue una forma más elevada del lenguaje, probablemente

---

<sup>5</sup> Noelia Martínez. «Relatos folclóricos en la literatura latina: el cuento de cupido y psique» (Trabajo de fin de grado: Universidad de Valladolid, 2016),09

inspirada por el culto primitivo. [...], así como existe en especies distintos al hombre, por ejemplo: las aves. Más adelante el canto respondió a las necesidades de las religiones y a las estéticas, condicionadas naturalmente, por ejemplo, por diferentes lenguas, las que llevaron a distintas maneras de emitir la voz [...].<sup>6</sup>

En este contexto, el canto, ha sido una herramienta vital en la comunicación de diversas culturas. Pero ¿Qué es el canto? Por un lado, el diccionario enciclopédico define al canto como: «Poema corto del género heroico, llamado así por su semejanza con cada una de las divisiones del poema épico a quien se da este mismo nombre»<sup>7</sup>, mientras que, por otro lado, el diccionario Akal/Grove del Teatro hace distinción entre la «[...] expresión del canto, referida a la llamada música culta, en contraposición a los del cante o canción».<sup>8</sup> Es decir, los discursos debían de recitarse cantando. Para las tragedias y comedias griegas se necesitaban cantantes formados, que junto con el drama ofrecían secciones cantadas. (Stein 2000)

Es así que el teatro nace con el canto, a paso del tiempo ha ido evolucionando, diversificando en varias formas y/o géneros e incluso separándose en dos disciplinas diferentes.

El canto es un recurso utilizado en el teatro, desde ópera, opereta, teatro musical, zarzuela, comedia del arte, cabaret, entre otros. Dependiendo del género, sirve para ocasionar una apertura emocional tanto en el actor/actriz como en los/as espectadores/as o a la interrupción de ésta. Aquí un ejemplo de una forma de interrupción.

Bertolt Brecht en su teatralidad propone el canto como un elemento distanciador.

---

<sup>6</sup>Hans Stein, «El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica», *Revista Musical Chilena*, Vol. 54 No. 199 (2000), 1-2.

<sup>7</sup> Diccionario enciclopédico (1999) Nuevo Espasa ilustrado 2000. Ed. (Espasa Calpe, S. A), 313

<sup>8</sup> Manuel Gómez García. *Diccionario Akal del Teatro*. (Madrid. Ediciones Akal, S. A, 1997, 2007), 144

Para Brecht, es fundamental sacar al espectador de lo que se está representando por medio del canto, instrumentos musicales, orquestas y otros elementos visuales como: la fotografía y hasta el propio vestuario. En este modelo, el canto cumple el papel de cortar e interrumpir la acción para dar un mensaje claro (narrar), que el espectador no se involucre emocionalmente con lo que está aconteciendo en la obra. A su vez, el canto en los actores funciona como un muro al traspaso a las emociones.

La música debe ser un ente que manifieste al texto que se está representando, toma posición de ello, lo interpreta y siempre marca una conducta. Graciela Paraskevaídis en su investigación refiriéndose al uso de la música en el teatro brechtiano nos dice:

La música “narra” en lugar de actuar, hace que el público “observe” y despierte su actividad mental, le exige decisiones en lugar de sólo posibilitarle la expresión de sus sentimientos, porque el ser humano es un objeto de estudio y está en proceso de transformación, y porque este ser social debe ser capaz de determinar su pensamiento racional, en lugar de sólo dejarse llevar por sus sentimientos.<sup>9</sup>

De acuerdo a mi experiencia, Muégano Teatro y Arawa dos de los grupos contemporáneos más representativos en la ciudad de Guayaquil y del país, trabajan la música y el “canto” con esta finalidad. Por ejemplo, en *Karaoke: orquesta vacía* (2011) y *Asalto al centro comercial* (2018) (a las que he asistido como espectador en la primera, y como parte del reparto en la segunda); el canto funciona no para ilustrar, ni puntualizar situaciones psicológicas, mucho menos como un medio a las emociones, más bien, actúa sobre el espectador como un estímulo para despertar la actitud crítica o al extrañamiento. Y Arawa en *Soliloquio Épico Coral* (2010) y *Celeste* (2014), utilizan «el canto como una actividad humana donde lo estético y lo ético están en constante dialogo para generar

---

<sup>9</sup> Graciela Paraskevaídis. «Brecht y la música». *La puerta* FBA No 03, (2008), 129.

conocimiento, memoria, una crítica social y política que sobre todo produzca en lo/as espectadores-as otro punto de vista frente a nuestra realidad coyuntural»<sup>10</sup>

A diferencia del teatro musical que, según mi experiencia, el canto es más una herramienta de coerción emocional al público, volviéndose el texto central de la obra.

### *Breve recorrido histórico del canto en el teatro en la ciudad de Guayaquil*

Según algunos cronistas, la representación se daba solo como parte de los ritos. Con la llegada de los españoles, los auto sacramentales se impusieron como una forma de evangelización, estos cantos estaban vinculados con la religión.

[...], con presencia de música orquestada, que daban cuenta de que debieron ser preparados con anterioridad a su presentación. Lo andino precolombino todavía estaba muy cerca del relato mítico y de la acción ritual sagrado, lo europeo alejándose de ellos. Estas tradiciones se fundieron violentamente perviviendo la una dentro de la otra, mientras el tetro español y europeo tuvieron su desarrollo particular en los siglos venideros, y la tradición del teatro indígena persistió reprimido por unos años hasta que fue radicalmente prohibido en 1781.<sup>11</sup>

Luego empezaron a arribar compañías que representaban las tragedias griegas en las que se cantaba, para enaltecer a los reyes. El coro cumplía la función de situar al espectador/a o comentar los acontecimientos.

Ya en el siglo XVI, comenzaron a llegar compañías europeas a Latinoamérica con óperas, y rápidamente se adoptado como forma de representación en todos los países de la región incluyendo Ecuador. A Guayaquil llegan compañías europeas específicamente

---

<sup>10</sup> Extraído de un dialogo personal con Juan Coba, director del grupo Arawa.

<sup>11</sup> Patricio Vallejo. *La niebla y la montaña. Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes* (Colección 31, Banco Central del Ecuador: Quito, 2011), 104



de Italia, Francia y Austria, a mediados del siglo XIX y principios del siglo XX. Estas compañías como la de Pablo Ferretti, Mario Lambardi, entre otros, presentaban sus obras en las festividades cívicas, inauguración de obras civiles, etc. Cabe recalcar que estas compañías llegaban primero a Guayaquil, por ser considerado “el puerto principal”. Desde 1920 se empiezan a integrar cantantes y músicos ecuatorianos a diferentes compañías extranjeras. Mas adelante por esa experiencia y motivación, nacen nuevas compañías nacionales en donde se mezclan ritmos de la cultura ecuatoriana tales como: albazos, pasillos, sanjuanitos, e instrumentos de las culturas indígenas que se mezclaban con las músicas e instrumentos europeos, generando un mestizaje de músicas y cantos.

Estos espectáculos líricos como: óperas y operetas, estaban dedicados para la gente de clase media alta y alta por su alto costo de producción y traslado. Existían teatros improvisados-temporales, se necesitaba un lugar o espacio fijo para estas representaciones.

En 1855, el presidente de la República del Ecuador, José María Urbina, aprobó la construcción del Teatro Olmedo en Guayaquil, el cual fue inaugurado el 3 de enero de 1857. Con este teatro que lleva el nombre del poeta y prócer de la independencia de Guayaquil, José Joaquín de Olmedo, la ciudad entró en el circuito de las compañías de dramas, comedias y teatro lírico más importantes de ese tiempo, dando inicio a una época de esplendor teatral y musical en el puerto principal del país.<sup>12</sup>

A partir de entonces, aparecieron más grupos de teatros con la intención de cubrir la creciente demanda.

Las operetas cumplían la misma función que las óperas, pero la diferencia era que las operetas traducían la ópera al español para que el público pudiera entender lo cantado.

---

<sup>12</sup> Kitty Wong. «El teatro lírico nacional y extranjero en el Ecuador hasta la primera mitad del siglo XX», *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21 Nro.1 (2020), 106.

En cambio, la zarzuela era de bajo costo de producción, incluían textos picarescos y cómicos por eso tuvo más acogida entre el público popular. Las zarzuelas más populares en nuestro país fueron: «Marina (1855) y La tempestad (1882), de Emilio Arrieta (1821-1894) y Ruperto Chapi (1851-1909) respectivamente; Junto con El anillo de hierro (1878), de Pedro Marqués, y La gallina ciega (1873), de Manuel Fernández Caballero»<sup>13</sup>, estas obras, fueron presentados en Quito y Guayaquil. De la misma forma, el público extranjero, que llegaban al puerto principal por actividades comerciales, contribuyó a crear cultura teatral. En lo que respecta a la formación profesional de cantantes y músicos líricos en el Ecuador, fue un gran reto para muchos, ya que no era fácil acceder a escuelas y conservatorios y estar a la altura de cantantes y músicos europeos era muy difícil a la hora imitar o sustituir voces o seguir las partituras. Mientras que, algunas personas, gracias a la aceptación y formación de conservatorios como el de Antonio Neumane<sup>14</sup> o de profesores particulares como: El portugués Claudino Roza (1899-1933) podían participar en grupos extranjeros y más adelante formar sus propios grupos.

Otra de las figuras potentes en la formación de cantantes y músicos en Guayaquil fue Ángel Negri, un italiano con amplio conocimiento en la música, que contribuyó a formar grandes cantantes y músicos juveniles, que más adelante, en 1938, estrenarían por primera vez la ópera *La Traviata* con una producción 100% nacional.

En la primera mitad del siglo XX llega a Ecuador desde Estados Unidos el teatro musical Haciendo un breve recorrido histórico de cómo nace este género en América del norte, Juanita Londoño en su investigación dice:

Estados Unidos contaba con obras importadas de Europa, que consistían de ballad óperas, comic óperas y demás. Nadie consideraba que el teatro fuera

---

<sup>13</sup> Wong. «El teatro lírico...», 108

<sup>14</sup> Neumane, Córcega el 13 de junio 1818-Quito 03 de marzo de 1871. Llega a Guayaquil en el año 1841. Es compositor del Himno Nacional del Ecuador, fundó su primer conservatorio en La Perla del Pacífico.

un arte hasta que Manhattan Island se expandió hacia el norte y Broadway se convirtió en la columna comercial y cultural de la comunidad, hasta el punto en el que cualquier negocio de entretenimiento era medido en importancia basándose en la proximidad que tenía al centro cultural. En las calles nació lo que hoy se considera como el primer entretenimiento musical completamente americano sin ninguna influencia europea [...].<sup>15</sup>

En Guayaquil no hay registro de actividad teatral musical en estos años solo se sabe que en 1960 Guido Garay<sup>16</sup> formó un cuadro folclórico montuvio y fue estrenado en el Teatro Joaquín de Olmedo. La obra fue reconocida como la mejor comedia musical litoralense, obteniendo popularidad y buena aceptación del público.

A partir del año 2000, con la regeneración urbana, empresas privadas y la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil han empezado a contratar compañías de Teatro Musical tanto profesionales como amateurs extranjeras a espacios como: Teatro Centro de Arte (1998), Teatro Sánchez Aguilar (2012), y demás. De igual forma, estas instituciones han realizado talleres, teniendo como resultado final una presentación al público, también, han contratado a actores y actrices para montar obras musicales tanto inéditas como adaptaciones de trabajos literarios o películas.

En el teatro musical el “canto” es utilizado como parte del texto o como el texto mismo, porque es el ente más importante que comunica un suceso, un acontecimiento, un pensamiento, entre otros. El canto es el puente emocional de la obra entre: el espectador y el actor, porque permite recorrer diversos estados; además de reforzar/fortalecer la formación actoral.

---

<sup>15</sup> Juanita Londoño. «¿Cómo el teatro musical americano clásico ha evolucionado con el nacimiento de ritmos contemporáneos?» (Proyecto de grado: Medellín, 2015), 9-16

<sup>16</sup> Guido Garay. «Folklore Ecuatoriano». (Talleres de la imprenta de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 2006).

*El canto en la escena contemporánea de Guayaquil desde 1970. Algunos ejemplos.*

En 1977, aparece uno de los grupos fundadores del teatro popular guayaquileño llamado “El Juglar” dirigido por el argentino Ernesto Suárez. Este grupo, incluían canciones, especialmente en las obras más populares, tales como: *Guayaquil Superstars* (1980)<sup>17</sup>. Y *La banda de pueblo* (1980). En sus canciones, se manifiestan problemáticas sociales, acoso sexual en los buses, el abuso de las autoridades en entidades públicas, entre otras.

Otro colectivo que ha fortalecido la cultura teatral en Guayaquil y otras ciudades, es el *Grupo Teatro Ensayo Gestus* creado en 1988. Es reconocido por su teatro dirigido sobre todo a la niñez. Algunas de sus obras más conocidas en donde incluían el canto son: *Colorín colorado el teatro ha comenzado* (1988), *Gal Galápagos* (1990). Según Virgilio Antonio Valero Montalván en su investigación afirma:

Para la puesta en escena, [...] la escenografía, vestuario, maquillaje, máscaras, utilería y música apoyan las partituras corporales que permiten a los actores modificar personajes. [...] La percusión de un bastón, golpes en el piso con palmas y pies junto al pulso sincrónico de un pito y tambor, sonorizan las secuencias. La corporalidad de los intérpretes se trabaja con rasgos extra cotidianos marcados por voces exageradamente agudas o graves. Todos estos recursos provocan un distanciamiento constante para que los espectadores asuman una postura razonada del tema.<sup>18</sup>

El teatro musical es otra ramificación del teatro, en el que, se incorporan dentro de sus puestas en escena: actuación, canto y danza; también incluye el uso de instrumentos

---

<sup>17</sup> El telégrafo, 2012. Como se citó en Vargas Nicole. *Consumos culturales en el Microteatro GYE: un estudio de público a partir del rango etario entre 31 y 50 años* (Tesis de grado: Universidad Casa Grande, 2016), 9.

<sup>18</sup> Virgilio Valero. «Representatividad del grupo Teatro Ensayo Gestus en la praxis teatral guayaquileña en el período 1988-2015» (Tesis de Magister, Universidad de Cuenca, 2019), 72-73

musicales. Este género proviene de la Grecia antigua cuando implementaban cantos a las obras de comedia y tragedia. En la edad media la propia iglesia empezó a adoptar cantos y danzas en las obras llamadas auto sacramentales. A mediados del siglo XIX aparece en Europa como una variante de la opereta. En diferentes países fueron apareciendo géneros que contenían canciones y danzas en las puestas en escena teatral. Así como: la comedia del arte en Italia, donde muchos payasos realizaban sus números con cantos, bailes y actuación. En Francia, Gran Bretaña y Alemania había varias formas de teatro musical, como: las óperas de balada, en la que, proponían canciones populares, operas cómicas, y music hall británico. Toda esta ola teatral llega a Estados Unidos como forma de entretenimiento a las calles de Broadway. Así como llegaron compañías teatrales a América del norte, arriban a América del sur grandes y pequeñas compañías tanto europeas y estadounidenses

A partir del año 2000, empresas privadas y la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil han empezado a contratar compañías de Teatro Musical tanto profesionales como amateurs extranjeras a espacios como: Teatro Centro de Arte (1998), Teatro Sánchez Aguilar (2012), y demás. De igual forma, estas instituciones han realizado talleres, teniendo como resultado final una presentación al público, también, han contratado a actores y actrices para montar obras musicales tanto inéditas como adaptaciones de trabajos literarios o películas.

En 2014 aparecen en Guayaquil el Microteatro uno de los primeros países que importó esta franquicia de producción que nació en España, «El Microteatro nació con el director de teatro español Miguel Alcantud en el año 2009. Durante dos semanas alrededor de 50 artistas: autores, directores y actores mostraron un proyecto teatral en un prostíbulo abandonado en la ciudad de Madrid con su obra *Por Dinero*»<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Acuña, 2013, como se citó en Mecías Carlos. *Documental sobre el Microteatro en Guayaquil*. (Tesis de grado: Universidad Católica Santiago de Guayaquil, 2017), 9

Desde entonces, se replicó en otros países de la región como e México, Argentina, Perú.

Daemon Producciones de Jaime Tamariz y Denisse Nader, productores de arte escénico, [...] inauguran un espacio llamado Microteatro GYE, un nuevo formato de teatro con obras de corta duración en seis salas pequeñas con capacidad de 20 a 25 personas. Las funciones son simultáneas y tienen un valor de \$5 dólares. Hay variedad de horarios para cada obra. En 2017, el Microteatro GYE se mudó al Malecón del Salado, al espacio denominado *La Bota*. El público que asiste desde sus inicios al Microteatro GYE es variado, de diferentes rangos de edades comprendida entre los 25 a los 60 años.<sup>20</sup>

Son sketches o piezas que se caracterizan por tener una duración de quince minutos, que aborda temáticas populares, comedias, adaptaciones de películas, etc., en las que se incluyen canciones, o de adaptaciones de película y teatro musical o series de televisión.

## **Genealogía.**

*El canto en escena según el modelo brechtiano.*

El teatro brechtiano, propone una teatralidad opuesta al teatro aristotélico, me parece pertinente traer a colación este cuadro comparativo donde Brecht establece la diferencia entre lo que denominó como teatro Épico y Dramático.

---

<sup>20</sup> Jaime Tamariz, 2017, como se citó en Jurado Gabriel. *Estudios de consumos Culturales del público asistente al Teatro del Ángel*. (Previo al grado: Facultad de Comunicación Mónica Herrera, Universidad Casa Grande, 2017), 13

LA FORMA DRAMÁTICA	LA FORMA ÉPICA
Se actúa	Se narra
El espectador es envuelto en la acción escénica	El espectador es un observador
Anula su capacidad de actuar	Despierta su capacidad de actuar
Hace experimentar sentimientos	Le exige tomar decisiones
Vivencia	Visión del mundo
El espectador es introducido en algo	El espectador es puesto frente a algo
Sugestión	Argumento
Se preservan las sensaciones	Se insta a que las sensaciones se transformen en realizaciones
El espectador está dentro de la acción, simpatiza con los personajes	El espectador se enfrenta a lo que ve y lo estudia
Se supone que el hombre es conocido	El hombre es objeto de investigación
El hombre es inmutable	Es mutable y puede cambiar las cosas
Tensión esperando lo que vendrá	Tensión en el proceso
Una escena existe por otra	Cada escena en sí misma
Acción creciente en intensidad	Montaje
Progreso lineal	Progreso en curvas
El curso de la acción es evolutivo	Bruscos saltos
El hombre como algo fijo	El hombre es un proceso
El pensamiento determina el ser	El ser social determina el pensamiento
Sentimiento	Razonamiento

Tabla 1: *El Teatro épico y B. Brecht*<sup>21</sup>

En este cuadro, podemos ver las diferencias que componen al teatro clásico y la forma épica. En el teatro épico, Brecht propone implementar el efecto *distanciamiento* «una imagen distanciada es aquella en la que se reconoce el objeto, pero al mismo tiempo se le ve extraño»<sup>22</sup>, impide al sujeto espectador identificarse o relacionarse solo emocionalmente. Brecht trata de separar al público de lo que está aconteciendo en la

<sup>21</sup> Padilla, Ricardo. *El teatro épico y B. Brecht*. Apuntes teóricos. Comparación establecida en 1931. (consultado el 30 de julio de 2021)

<sup>22</sup> Margarita Ferro. *El teatro de Bertold Brecht (o el artificio de la realidad)* Revista Virtual: Escáner Cultural. No. 09: Santiago de Chile, (2000) <http://www.escaner.cl/especiales/teatro.html>

escena, y para eso implementa cantos, música, proyección de imágenes, ruptura de la cuarta pared, cambio de vestuario o maquillaje frente al público, todo con el fin de impedir su alienación.

Las canciones son un medio fundamental que permiten tanto a actrices/actores y espectadores/as cambiar de punto de vista frente a lo que acontece. Victoria Gaspar en su investigación dice lo siguiente: «El *song* como elemento distanciador en el teatro épico no es solamente una canción, sino que Brecht lo emplea como un poema cantado, como un elemento poético y ante todo como un elemento narrativo. Aquí reside la originalidad de este recurso»<sup>23</sup>. En el ejercicio escénico que desarrollo, hay un momento en que cupido deviene mortal mientras canta una canción, esa acción tiene una carga emocional que no impide su función de narrar. Y lo mismo sucede con la melodía de la flauta de pan con la que da inicio la obra. No hay manera de separar las emociones, todo influye al interior del personaje. Me pregunto entonces ¿Qué pasa si la canción o melodía moviliza la sensibilidad del actor en el personaje, dejaría de ser un efecto distanciador? De acuerdo a mi experiencia con la obra, funciona como efecto distanciador, es decir, la canción es parte de las acciones que realiza el personaje-actor, así como la relación con el juego de iluminación, sonido, letreros, o simplemente abandonar o interrumpir la acción para dirigirse directamente al público, rompiendo la cuarta pared. Estoy de acuerdo en que el actor o la actriz tiene siempre un punto de vista sobre lo que acontece, no se pierde en su emocionalidad y así se asegura que el público tampoco lo haga.

## Capítulo uno: Cupido en la creación escénica

---

<sup>23</sup> Victoria Gaspar. *Influencia de las puestas en escena brechtianas: el ejemplo de E. BONI* (Tesis doctoral: Universidad de Valencia, 2003), 60.



## **Texto del ejercicio escénico: Harto Deseo**

*(La acción acontece en un lugar que parece estar lleno de mucha paz como el cielo, pero a su vez tiene un aspecto tenebroso como el averno. En este espacio visiblemente reducido se encuentra una silla; en el sitio cuelgan hilos y cintas rojas que representan al amor, al destino y a la vida. También hay un dibujo de unas alas iluminando la pared; otra luminiscencia chispea el lugar, otorgándole esplendor y misticismo, ya que no permite contemplar el escenario en su totalidad. Es aquí en dónde aparece Cupido semidesnudo, jugando en su espacio, intentando descansar, mirando a los humanos y entonando una flauta de pan.*

A-M-O-R. Palabra de cuatro letras que lo jode todo. Te hago alcanzar el cielo, navegar en un sendero de rosas, para luego convertir este viaje en un terreno plagado de espinas, una caída cuesta abajo sin paracaídas, conducido directamente al hoyo, al abismo, a la mierda.

*(Canción de presentación. Cupido a cantar mientras realiza e interrumpe con las acciones)*

### **Canción para la presentación de Cupido al ritmo de *oh fortuna* de Carmina**

#### **Burana**

No me importa esta vida,

Me disgusta el orden,

Semper crescis

Aut decrescis

Vita detestabilis

Nunc obdurat

Et tunc curat

Ludo mentis aciem

No tengo edad,  
Soy de todos,  
Soy de linaje fuerte,  
Ojos claros en lo oscuro,  
Ojos oscuros al sol,  
Todas, todos, llevan flechas,  
Es obvio que no saben,  
Me gusta el rojo de la sangre que corre por tus venas,  
Gozo al mirar al humano al recibir mis flechas.  
Solo aquellos que me piden que les fleche no les doy,  
Los mortales me confunden con el amor más puro,  
Y Voluptas es mi hija,  
Soy el Dios del Deseo,  
watata mana charini,  
tukuypakmi kani,  
sinchi ayllumantami kani,  
tutapakka achik ñawi,  
puszu ñawi punllapak,  
tukuiuna wachita apankuna,  
Mi nombre es Cupido.

*(Al finalizar la canción se queda en suspensión y de un respiro cambia la energía de su cuerpo, agarra el arco, lo lame y empieza a lanzar flechas hacia el público)*

Estuve jugando. Siempre estoy jugando. Es como la caca o como los peros. Han escuchado a alguien diciendo:

te amo...           pero

Te adoro con todo mi ser... pero.

Quiero que nos casemos... pero.

Amor mío te necesito a mi lado.

pero...pero...pero... ¿Cuántas veces he oído decir eso? Pero, pero, pero...

*(Se pierde en los peros llegando a un climax. Retoma con el público)*

Qué estaba diciendo, ah Siiiiii, ¿Es imprescindible el amor?

*(Espera unas respuestas del público que no llegan)*

¿Si fuera un simple mortal, diría las mismas chacharas todos los días?

*(Repite la misma pregunta, aunque esta vez para sí mismo. Mira de un lado a otro buscando algo, alguien más está dentro de ese lugar, observa a su alrededor, y al no encontrar nada, empieza una danza de la melancolía. En esta partitura de movimientos cruza involuntariamente un portal, transformándose en un simple humano. Esta transmutación está llena de complejidad, al terminar vislumbra con extrañeza al otro ser, y empieza a explorar el plano terrenal)*

*(Del suelo, empieza a emerger ese mortal. Es un como el despertar de un sueño. Se estira y empieza a tararear una canción mientras se incorpora. Una vez allí empieza a cantar sobre el amor y simultáneamente se viste)*

### **Dúo Hermanos Soria. *Cansados Pies, Letra***

// A donde cansados pies llevas mi cuerpo rendido //

// alguna prisión tal vez o a la tierra del olvido //

// corazón despedazado camino a la tumba vas //

// las traiciones y crueldades ya nunca las sufrirás //

### **Grupo Néctar. *En las cantinas, Letra***

En las cantinas estoy tomando,

Por mi triste separación,

Yo no comprendo lo que ha pasado,  
Si hasta en mis sueños te eh sido fiel...

No sé por qué me engañaste,

No sé por qué traicionaste,

Este amor que te supo amar,

No sé por qué me engañaste,

No sé por qué traicionaste,

Este amor que te supo amar

A este amor que te hizo feliz.

**Gerardo Morán. *Que más hombre querías, Letra***

Que más hombre querías

que más hombre querías que te cuida noche y día

que más hombre querías que te aguanto tus tonterías

que más hombre querías que casi no dormía

//por cuidarte como una joya preciosa

por cuidarte como a la más linda rosa//

//que más hombre querías//.

**Bacilos Alejandro González. *Carta a Cupido, Letra***

oye cupido, ¿Qué fue lo que nos pasó?

Si éramos tan amigos

¿Por qué todo terminó?

*(Interactando con el público)*

Hace un tiempo moría de ganas de hacerle todas esas putas preguntas directamente a la fuente. ¡Si!, ¡Si!, ¡Si!... Me refiero a ese bastardo de Eros. El Dios del amor. Eros alias “Cupido”. Nótese que tiene un alias. Su nombre está ligado a la tragedia. Dicen que de

amor no se muere, pero... Otra vez esa palabra que jode.

*(De pronto, camina a una esquina y empieza a insultar en Kichwa).*

Estoy muriendo de amor ¿Cuántos han muerto por amor?

Les cuento algo. El dios del amor tiene un Alias. Síiii, como los bandidos esos que salen en la televisión. Alias lagartija, alias tigre, alias cachudo, etc, etc, etc.

Yo odio a ese Cupido. Hace tiempo me autoimpuse la misión de buscarlo hasta encontrarlo. Busqué información de él en las redes sociales.

Cuando iba al baño me conectaba en mi teléfono en: Tinder, Badoo, Facebook parejas, Ender, OkCupido, Meetic, Lovoo, Match.com, Tindog, etc, etc, etc. Y, ¿les digo lo que encontré?

*(Este personaje saca unas cartas, tarjetas y estampitas con todo lo que se representa al amor en nuestros tiempos y los reparte al público. Enseña más imágenes en su Tablet)*

Como todo bandido, Cupido al parecer va camuflado, con una venda en los ojos, armado. por la edad lleva un pañal y peluca rubia.

Una persona en pañales y sin ropa ¿Qué tan difícil sería de encontrarlo? No lo encontré.

*(Regresa a la esquina, insulta)*

Amor mío eres como una estrella, pero...

*(En ese instante el personaje mortal se transforma en Cupido, empieza a corregir y a revelarse frente a los asistentes)*

¡¡¡NOOO, NOOOOO, NOOOO!!! Así no es, no más peros...

Amor mío eres como la estrella en mi Casa, nuestras almas estarán unidas por siempre, por días...

*(En ese recitar, empieza como una especie de serenata para las personas)*

**Dúo Benítez-Valencia. Ojos azules, Letra**

Ojos azules color del cielo tiene esa huambra para mirar,  
Que valor que conciencia tiene ese huambra para olvidar.  
Aunque me maten a palos ya estoy dispuesto a cualquier dolor...

**Inti Illimani. *Ojos azules, Letra***

Ojos azules no llores no llores ni te enamores,  
Lloraras cuando me vaya, cuando remedio ya no hay ya.

**Gerardo Morán. *Linda guambra, Letra***

//Cuando te vengo yo a cantar//

//El que canta es mi corazón//

Linda guambra.

*(Se detiene, suspende y prosigue)*

Nacemos, comemos, morimos día con día. Experimentamos el desahucio maternal, el abuso paternal y aprendemos a brindar migajas de cariño cuando se quiere algo y luego como un espejismo todo se va.

Quizás eso es el amor. Un momento efímero en la cama de tu amante de turno. Hoy te bajo el cielo y las estrellas, mañana sí te he visto no me acuerdo. Un camino endeble que te conduce a un mar de soledad, al vacío, a la desesperanza, a un ahogo continuo...

*(Serenata)*

**Leo Dan. *Tu llegaste cuando menos lo esperaba, Letra***

Tú llegaste justo cuando menos te esperaba

Y te fuiste sin decirme ni siquiera adiós

Me di cuenta que sin ti, no podía ser yo nadie

Si me faltas tú, mi amor, ¿para qué vivir? ¿Qué te pasa corazón?

**Leo Dan. *Tú me enseñaste a besar, Letra***

Tú me enseñaste a besar

Y nunca podré olvidarlo  
Aunque no estés para amarnos  
Siempre te he de recordar  
Por eso hoy quiero cantar  
Aquella nuestra canción

*(Vuelve a ser consciente de su crisis existencial)*

¿Qué es esto?, ¿qué es esto?...

¡Váyanse a la mierda!

*(Se retoma el hombre mortal Regresa a la esquina e insulta en kichwa.)*

Hace un tiempo moría de ganas de hacerle todas esas putas preguntas directamente a la fuente. Hoy no tiene sentido ya.

*(Regresa a la silla mientras canta)*

### **Letra de la canción de María de los Ángeles**

**“Ya no quiero más tu amor”**

Ya me voy para nunca más volver,  
Me engañaste te burlaste de mi ser,  
Al amor que con pasión yo te entregué  
Le pagaste con traición falso querer,  
Ya no quiero más tu amor todo, todo termino.

*(De manera abrupta y violenta Cupido vuelve en su forma inmortal. Se revela nuevamente contra el público. Mientras retoma el viaje hacia su territorio)*

Eso no soy yo, esas chacharas no soy yo, esto no es más que desolación y silencio. Yo solo estoy jugando, siempre estoy jugando. No tengo la necesidad de hacer realidad tus caprichos. ¡No, no me estoy victimizando!, todos mis sueños se cumplen, mis fechas son

de fuego, sangre, odio, pasión, coraje, placer, discordia, ira, posesión, dependencia, deseo, lujuria, júbilo. En los últimos tiempos por la mercantilización es bastante difícil no tener nada más que esas putas tarjetitas, no decir nada más que esas putas chacharas de siempre.

Así que asúmelo tu.

¿Ustedes se aman?, y sí lo hacen, ¿cómo lo hacen? También amé, plenamente, despacio casi sin dudar, como quien construye andamios para llegar a su objetivo. Me afectó tanto que me dejó sin aliento. ¿Saben cómo me siento? Vacío, desolado y la tristeza del infortunio llegó con una antorcha, una mirada y una navaja mientras dormía. (Se ríe)

¿Saben una COSA? Los que aman nunca tienen los pies sobre la tierra, hablan en un dialecto que ni ellos logran comprender. ¡Venga señores! ¿Saben cuándo logran comprender? Cuando luchan contra la ausencia del sueño, ahí, justo ahí se abre una ligera percepción, ni tan lejos ni tan cerca, ni tan arriba ni tan abajo. ¿Me comprenden? No sean ingenuos, claro que quieren comprender, sólo que no permiten entrar al umbral de sus recuerdos. Tal vez me están buscando en lugares equivocados, tal vez no deberían buscarme, solo escucharme... sólo asomarse, denle tiempo al pasado, denle cuerda al futuro, mientras que en el presente dejen salir las incertidumbres que le atan al recuerdo...

Pienso que el mundo no la merece, Ustedes no se merecen, sin embargo, mi pensamiento se desmorona por la conflictiva duda de su existencia... así que, solo me queda esperar, hacer de cuenta que no los veo y seguir esperando.

*(Una vez arriba Cupido lanza flechas al público, al universo, al espacio, a la nada. Se sienta en la postura inicial y empieza con su flauta de pan mientras se apagan las luces)*

¿Fin?



*Como surge el ejercicio escénico.*

El tema es la idea central y punto clave para partir al montaje de una obra teatral. «Los temas son los elementos del contenido: las ideas centrales, las imágenes, el *discurso* de la pieza y de la puesta en escena. Tema es, pues, sinónimo de *motivo* o *leitmotiv*»<sup>24</sup>. La mayoría de las veces es el impulso, las ganas de decir algo, el deseo de querer compartir el vislumbre de un sentimiento incómodo o un momento alegre, etc. En mi caso, el tema general elegido provino de la experiencia del montaje del octavo semestre de la Universidad de la Artes.

En ese proceso, con nuestro director (en ese entonces) Aristides Vargas, leímos los cuentos de Raymond Carver *De que hablamos cuando hablamos de amor*<sup>25</sup>, durante las improvisaciones de los cuentos elegidos el tema recurrente fue el “amor”. En ese momento las dudas que me surgieron fueron: ¿Existe el amor?, ¿Qué es el amor?, ¿Cómo se manifiesta?, ¿amar es aguantar los reproches de la persona amada?, ¿nosotros elegimos amar?, etc.

Durante ese proceso la idea del canto surge porque el personaje hablaba muchas veces en verso, en aquel momento se lo comente al director y su respuesta fue “eso asúmelo tu” Es así que empiezo a imaginarme cómo podría cantar este personaje *vendedor de flores* quien seduce a una pareja a comprar unas flores. Este personaje era un fascinador, sensual, que seducía con sus palabras. A la vista del director, este personaje era un enamorado y lo asoció con Cupido.

En la contemporaneidad, al amor lo asociamos con Cupido un dios de la mitología grecorromana. ¿cómo llevar a escena al “autor del amor”?

---

<sup>24</sup> Patrice Pavis. Diccionario del Teatro *Dramaturgia, estética, semiología* (Inglaterra: Espa Ebook, 1987), 411

<sup>25</sup> Raymond Carver. *De que hablamos cuando hablamos de amor*, ed. por Jesús Zulaika Goicoechea (España: Epublire, 1981), 7-124

Esta indagación quedó inconclusa a consecuencia de la Pandemia Covid-19, pero para mí fue un trampolín, razón por la cual, en este proyecto quise retomar a ese Vendedor de Flores.

a Partir de esto escribí el texto dramaturgico que nace a partir de tres experiencias.

Uno: de la del montaje inconcluso de *octavo semestre de la Universidad de la Artes*, antes mencionado.

Dos: de mis experiencias con el amor y de mi conocimiento frustración del canto y la música

Tres: de la investigación del personaje Cupido en la mitología grecorromana, su representación en la historia del arte y relación con el amor.

Para la composición del ejercicio escénico se trabajó sobre tres ejes.

Primero: El texto ha sido elaborando para predisponer al actor al juego de la improvisación, en estos juegos se aclaran los deseos, las intenciones ocultas, los porqués, las tensiones y otras particularidades de la situación y las acciones del personaje.

Segundo: el personaje cupido y su representación iconográfica en la historia del arte.

Tercero: las canciones como fisuras para encontrar las contradicciones del personaje o la situación.

### *El amor como tema (en la obra)*

En la antigüedad, se entendía el amor de una manera distinta a lo que se entiende en la contemporaneidad. En este sentido, Javiera Araneda en su investigación haciendo cita al libro “La más bella historia de amor” señala:

[...], la historia de amor se resume en tres palabras, en tres esferas: sentimiento, matrimonio, sexualidad. O si se prefiere: amor, procreación,

placer... Tres ingredientes para situar a hombres y mujeres y con los cuales cada época ha jugado tratando de disociarlos o de reunirlos según sus propios intereses. Para bien o para mal.<sup>26</sup>

En la Grecia antigua el amor era algo mágico, y se representaba de manera sublime. «Todo amor, el de hombre y mujer, el de hombre y hombre, el de mujer y mujer es concebido por los griegos y sus poetas de igual manera; como una atracción casi automática, de base divina y cósmica, que experimenta un individuo hacia otro»<sup>27</sup>. Con el paso del tiempo se ha ido transformando acorde a las necesidades de las culturas y sociedades. Byung-Chul Han en su ensayo *La agonía del Eros* dice:

[...]se dirige al otro en sentido enfático. [...], el Eros hace posible una experiencia del otro en su alteridad, es una forma de reconocer al otro ser enfático con el otro, que saca al uno de su infierno narcisista. El Eros pone en marcha un voluntario *desreconocimiento* de sí mismo, un voluntario *vaciamiento de sí mismo*. Una especial debilidad se apodera del sujeto del amor acompañada, a la vez, por un sentimiento de fortaleza que de todos modos no es la *realización propia* del uno, sino el *don del otro*.<sup>28</sup>

Hoy en día, en nuestra sociedad eros-amor es objeto de mercancía, se hace énfasis en que el acceso al amor se encuentra de acuerdo a la capacidad adquisitiva de cada individuo; limitado al fetiche, alejado de lo espiritual y lo universal. «Todo es aplanado para convertirse en un objeto de consumo. Vivimos en una sociedad que se hace cada vez más narcisista. La libido se invierte sobre todo en la propia subjetividad».<sup>29</sup> En la

---

<sup>26</sup> Bruckner, Simonnet, Le Goff, Solé, Ozouf, Veyne, Courtin, Corbin, Sohn, Varios autores. «*La historia más bella del amor*», 2004. Como se citó en Javiera Araneda Valenzuela. «*Eros y eros: una mirada desde Hesíodo a la sociedad griega arcaica*» (trabajo de grado: Universidad de Chile, 2018), 7

<sup>27</sup> Rodríguez, 1996. Como se citó en Javiera Araneda Valenzuela. «*Eros y eros: una mirada desde Hesíodo a la sociedad griega arcaica*» (trabajo de grado: Universidad de Chile, 2018), 8

<sup>28</sup> Byung-Chul Han. «La agonía de Eros». Trad. por Raúl Gabás (Barcelona: Herder Editorial, S. L., 2014), 6-7

<sup>29</sup> Ibid...

antigüedad, el matrimonio era considerado indispensable para la consumación del amor y su duración era perpetua. En comparación a la época actual, las personas ya no creen en la idea del matrimonio como forma de “consumar” el “amor”, lo viven como una especie de suicidio del deseo.

En el texto dramático escrito para este ejercicio, Cupido es Eros, el dios del deseo, reconoce a su vez los tipos de flechas que él lanza y con ello, también registra lo que es el amor. Cupido en la obra, está harto de ser el único culpable de todas las atrocidades que acontecen en el mundo por aquello que los mortales llaman “amor”, también está cansado de la fatigosa y absurda tarea impuesta. Es por eso, que tomando uso de sus poderes desciende a la Tierra como Dios, y temporalmente como humano para tratar de comprender, señalar e interpelar el amor en los mortales.

## **Del proceso de creación**

### **Trabajo previo para crear el personaje:**

#### *Preparación física y vocal*

Todo proceso de creación actoral requiere de entrenamiento y una exploración corporal específica, como parte del componente del tejido escénico. De modo que, para esta tentativa escénica, se requirió de un arduo trabajo vocal y físico, en cada entrenamiento llegar a los límites sopesando los riesgos. La mayoría de los ejercicios parten de las herramientas adquiridas en mis años en la Universidad, bajo la guía de mi tutora quien me plantea la noción del cuerpo sin huesos que Meyerhold proponía a sus actores/actrices desde la Biomecánica<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Mime Centrum Berlin en colaboración con Gennadi Bogdanow, «El teatro de Meyerhold y la Biomecánica», video documental rodado en 1977, video en YouTube, 15:17. Acceso el 12 de junio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=FVgU1naowL4>.

La mecánica es por su puesto la parte de la física que estudia el movimiento y el equilibrio del cuerpo. [...] Una serie de ejercicios basados esencialmente en una continua “danza del equilibrio” permiten al actor crear el “ritmo escénico cuya esencia es la antítesis de lo real, de la vida cotidiana” Un ejercicio básico era el otkaz, la negación, que se desarrollaba en tres fases e implicaba al cuerpo entero y variaba radicalmente la postura.<sup>31</sup>

La autodisciplina en el entrenamiento físico- vocal durante los ensayos dio cause los objetivos que se fueron planteando. Sabía que mi proceso demandaría rigurosidad, ya que venía de estar un año fuera del entrenamiento actoral y mi cuerpo estaba ya habituado a lo cotidiano, profundamente mecanizado. Entrar nuevamente al trabajo psicofísico, fue un tanto sacrificado, los músculos estaban entumecidos, duros sin plasticidad. Caminar por el espacio de entrenamiento se asemejaba a arrastrar quintales de arena con los pies; controlar la respiración era el equivalente a seguir respirando bajo el agua, entre otras analogías. Sin embargo, vencer estos obstáculos reafirmó de cierto modo la frase popular: “El cuerpo lo sabe; lo que una vez viviste no se olvida”. Después de los primeros días de entrenamiento, el dolor fue en descenso. Mi cuerpo tenía más velocidad, mayor potencia, la misma agilidad que poseía en los años anteriores en donde realizaba el entrenamiento a diario, con la particularidad de que esta vez pude lograr mayor riesgo, conducirme a un estado más vulnerable, en el que mi pensamiento ya no controlaba mi cuerpo, sino que las acciones eran producto del propio impulso entregándome con total libertad al personaje como apuntaría Barba, un cuerpo dilatado.

El cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, pero no en el sentido sentimental o emotivo. [...] Antes que nada es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término: las partículas que componen el comportamiento

---

<sup>31</sup> Eugenio Barba, Nicola Savarese. *EL ARTE SECRETO DEL ACTOR, Diccionario Antropológico teatral* (Cuba: Ediciones Alarcos, 2007), 330.

cotidiano han sido excitadas y producen más energía, incrementan el movimiento, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad, en un espacio más amplio.<sup>32</sup>

El personaje de Cupido transita por diferentes sentimientos que en ocasiones conviven de manera simultánea: delirio extremo, sensualidad, deseo, tedio, goce, enojo, al mismo tiempo que está en un estado de permanente extrañeza y agotamiento. Cada uno de estos sentimientos se revelaron a consecuencia de “pensar un pensamiento” y de las acciones físicas creadas a partir de la investigación de la representación de los cuerpos de Cupido en las artes plásticas. A partir de ahí surge el centro motor que en este caso está sobre todo en el pecho, esa energía conectada siempre a la columna, y que condiciona el resto del cuerpo.

La rutina de entrenamiento con la que conseguía la extra-cotidianidad corporal fueron:

- ❖ Trotar: Aumenta mi nivel de resistencia.
- ❖ Secuencia de yoga: Construyo el círculo de concentración fortaleciendo la atención, la conciencia corporal y la suspensión y trabajo con mi peso.
- ❖ Las siete corazas musculares de Alexander Lowen: Liberación y conexión de las tensiones del cuerpo con los sentimientos y liberación de la voz.
- ❖ La esfera del movimiento de Jacques Lecoq y la Kinesfera de Rudolf Laban: permite el juego y el movimiento en diferentes ritmos y planos
- ❖ Algunos ejercicios de piso como: arrastrarse o gatear de Feldenkrais, donde incluyo resonadores de la voz.

Todos estos ejercicios fueron impartidos por mis maestros en el transcurso de la Universidad y por mis tutoras. Algunos ejercicios los realicé con algunas variaciones,

---

<sup>32</sup> Eugenio Barba, Nicola Savarese. *EL ARTE SECRETO...*, 51.

pues tenía como principal premisa abrirme a la experimentación y la predisposición al juego como condición para el proceso creativo.

*La voz.*

Separo el componente de la voz del entrenamiento corporal porque, en este caso, me interesaba entender que herramientas debía potenciar para que mi voz se volviera canto.

Es así que, entendemos por la voz anatómicamente hablando como: una honda sonora que sale por medio de las cuerdas vocales. A partir de la voz, surge la clasificación de los sonidos, que pueden ser: graves, agudos, o, a una escala intermedia; el color del timbre y todas las particularidades que un humano puede tener al emitir sonidos. Johann S. definía así la voz humana: «Sonido complejo formado por una frecuencia fundamental (fijada por la frecuencia de vibración de ligamentos vocales) y un gran número de armónicos y sobretonos»<sup>33</sup> La voz en el arte dramático es muy importante que la/el intérprete conozca la voz en toda su potencia. Sobre la destreza que tiene el actor en este campo, Stanislavski, habla de<sup>34</sup>. *Estar en voz* es que, el actor/actriz tenga el absoluto dominio de cada sonido y con ello de cada palabra que se proyecta desde su aparato fonador, mientras que el *no estar en voz*, es cuando no se tiene conciencia del aparato y por lo tanto de los sonidos que produce. En este sentido, Jerzy Grotowski apunta:

Debe darse especial atención a la capacidad de conducción de la voz, de tal manera que, el espectador no sólo oiga la voz del actor perfectamente, sino que se sienta penetrado por ella [...] El actor debe explorar su voz a fin de producir sonidos y entonaciones que el espectador sea incapaz de reproducir

---

<sup>33</sup> Arturo Reverter. *El arte del canto* (Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2008), 13.

<sup>34</sup> Konstantin Stanislavski. *El trabajo del actor sobre sí mismo, El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Trad. Salomón Merecer (La Habana: Ediciones Alarcos, 2009), 59.

o imitar.<sup>35</sup>

El actor/actriz debe ser consciente de la voz como elemento fundamental para la creación. Pero la voz para el canto no es lo mismo, es decir, existe una cierta variación en la preparación. Aníbal Quiceno, en su investigación trae a colación la siguiente ilustración (tabla 2) de: M. Asselineau y E. Bérel que hacen una comparación de la voz cantada y voz hablada.

Parámetros	Voz hablada	Voz cantada
<b>Altura</b>	Poco precisa	Muy precisa
<b>Duración</b>	Mayor importancia de las consonantes que las vocales	Mayor importancia de las vocales que de las consonantes
<b>Intensidad</b>	Poca variación: aproximadamente 40 dB	Grandes variaciones: de 40 a 120 dB
<b>Timbre</b>	Aunque es necesaria una colocación y una buena utilización de los resonadores, no hace falta tanta precisión	Es necesaria una perfecta colocación y utilización de los resonadores

Tabla 2: *Comparación de voz hablada y cantada.*<sup>36</sup>

Siguiendo estos parámetros de *la voz*, este trabajo se centra en tres niveles de la investigación vocal:

Primero: El trabajo vocal para el canto. Está basado en los ejercicios exclusivamente para ello. Con la ayuda de la co-tutora se trabajó con los ejercicios de vocalizos para el calentamiento de la voz, correcta colocación, respiración/control del aire, resistencia, afinación, etc. Durante los años que estudié canto aprendí sobre el uso

<sup>35</sup> Jerzy Grotowski. «Técnica de la voz». Revista Máscara. S.f., 182.

<sup>36</sup> Aníbal Quiceno, *Comparación de voz hablado y cantado*.



del diafragma, la resistencia, colocación, dicción, etc. Pero la dificultad que se presentó para este trabajo radicó en cómo mantener la afinación mientras el trabajo corporal se desarrollaba. El personaje va adquiriendo diversas posturas y ejecutando acciones de manera muy ágil y vertiginosa llevando al cuerpo a una constante transformación, y, esto un control de todos los elementos que constituyen la producción de la voz para que no perder el ritmo.

Segundo: El trabajo vocal para el personaje Cupido. Al escribir el texto dramático escuchaba a Cupido con una voz poderosa, con autoridad, pero tierna, melódica, suave capaz de seducir por el oído a quien lo escuche. En las improvisaciones se trabajaron los resonadores para conseguir encontrar la voz deseada. Logré sentir y potenciar los resonadores de pecho y cabeza que varían dependiendo de la postura y sentimiento que acompaña el del dialogo del personaje. Pero a raíz de un resfriado, surgieron hallazgos voces que fueron pautas para desarrollar otras resonancias. Otro punto importante, fue trabajar a partir de las vocales, ya que en las improvisaciones se aclaró que las consonantes sonaban muy bien, pero las vocales al final de las frases eran entrecortadas y en algunas palabras no se escuchaban nada. Esto sucede por la falta de aire por una mala respiración. Grotowski, divide en tres partes los procesos respiratorios: respiración de la parte alta del tórax, respiración de la parte baja del abdomen y la tercera es la unión de estas dos partes, es decir, torácica y abdominal. La última está considerada como una respiración completa para el actor/actriz. «La respiración total es la más efectiva para el actor. Sin embargo, no se debe ser dogmático acerca de esto, la respiración de cada actor varía de acuerdo con su construcción fisiológica y la adopción o no de la respiración total depende de esto»<sup>37</sup>. Así que esta experiencia me sirvió mucho para este ejercicio.

---

<sup>37</sup> Jerzy Grotowski. «Técnica de la voz». Revista Máscara. S.f., 182.

Tercero: El trabajo vocal para el personaje mortal. Al igual que en Cupido, en el momento de la escritura, lo escuchaba con el tono alto, pero a lo largo de las improvisaciones aparecieron otros registros, el más recurrente fue el bajo, como la de una persona desgastada, decepcionada. Pero la propia transformación de y en la acción del personaje me fue llevando otros matices.

#### *Proceso para entrar al personaje.*

Un cuerpo entrenado en desestructurar lo cotidiano, presto para la creación. Entrar al personaje es reencarnar en un ser ficticio, existen varios caminos. En este caso, seguí tres de los experimentados en el recorrido universitario.

Uno: *Observar al personaje imaginado.* A partir de la postura neutra, con los ojos cerrados, observar con todo detalle al personaje en estudio<sup>38</sup>. La boca y la mirada como puntos de atención que deviene psicofísico. A partir de ahí indagar en el andar, en los primeros impulsos, en el sentimiento del personaje.

Dos: *Ejercicio del cilindro.* Con los ojos cerrados, imaginar dos cilindros en uno mi cuerpo, en el otro el cuerpo del personaje. Observa y escuchar la respiración del personaje imaginado. A partir de esa observación y escucha, entrar al ritmo de esa respiración, poco a poco se va siendo un solo ser, un solo cuerpo, es decir, después moverse por el espacio.

Tercero: *Ejercicios de antagonista y protagonista* que propone William Layton<sup>39</sup> que consiste en plantear preguntas como: ¿Cuáles su deseo? ¿para qué?, ¿Cuándo?, ¿qué pasa si lo consigue?, ¿cuál es el estado de ánimo?, ¿qué actividad realiza?, etc. Este ejercicio se prepara y se realiza a partir de dos personas o más. En mi caso, lo implementé

---

<sup>38</sup>Cuando hablo del personaje *estudiado*, me refiero al estudio de los antecedentes del personaje conocidos a partir del texto dramático y de mi propia observación.

<sup>39</sup> William Leyton. *¿Por qué? Trampolín del actor* (España: Editorial Fundamentos, 1989), 15-77.

para crear los antecedentes y situarme. Los otros dos para conocer al personaje desde lo más íntimo, su respiración y plasticidad del cuerpo, tratando de encontrar organicidad.

### *Improvisaciones*

Una vez creado el personaje, partí del texto dramático para hacer la primera tentativa sobre el espacio, plantear las primeras situaciones y acciones, así como la corporalidad del personaje investigada desde la mitología grecorromana: Eros/Cupido. Detalle de la experiencia.

#### ❖ **Trabajo de mesa.**

Antes de llevar la obra escrita a la práctica actoral, se realizó una meticulosa lectura para examinar a fondo el texto dramático y el subtexto junto con la tutora. Se logró un acercamiento a la imagen de Cupido; las primeras intuiciones, el tema del conflicto, sus matices, análisis a la mitología de Cupido en todos los ámbitos sociales, culturales, épocas más representativas, incluyendo el contexto actual. Estos fueron los puntos de partida para la primera improvisación: la presentación del personaje Cupido.

#### ❖ **Primera improvisación: Presentación del Cupido.**

A lo largo de este proceso universitario, he entendido que la preparación psicofísica actoral será imprescindible para la creación. De tal manera que siempre he debido realizar el respectivo calentamiento y entrar al personaje.

En esta primera presentación de Cupido hubo algunos hallazgos: el sufrimiento del personaje, el resentimiento no concreto hacia algo o alguien, el cansancio de la tarea impuesta, sentimiento de degradación y agotamiento; al mismo tiempo querer revelarse.

Apareció también la admiración y de desprecio hacia los mortales. Al igual que la posibilidad de corporizarse como humano sin tener que pagar precio alguno.

En la corporalidad, convergieron los puntos de apoyo en la punta de los pies y en

la característica de mantener el pecho elevado como sinónimo de poder, la barbilla elevada, pero con la particularidad de tener los brazos desconectados, manos rígidas que se fueron liberando en cada ensayo.

Las acciones y los gestos más potentes fueron: lamer el arco antes de lanzar la flecha, el grito, la postura de deseo, etc. Estos puntos fueron importantes ya que marcan pautas para la siguiente improvisación.

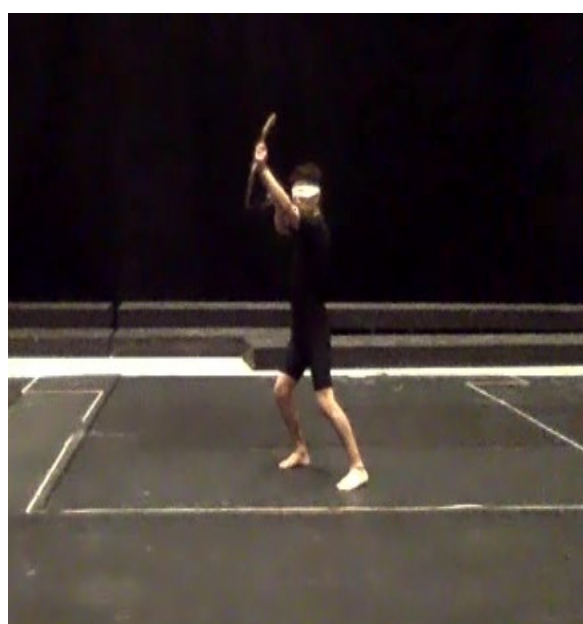




Imagen 1: *Primera improvisación-presentación de Cupido*

*Observaciones y recomendaciones:*

Seguir indagando e ir pensando en las canciones que el personaje pudiera cantar, también sopesar en las razones, ¿para que canta?, ideas sobre el vestuario, estudiar las iconografías más representativas de Cupido, desnaturalizar el grito, buscar el carácter de un niño, contradicciones de acciones frente al texto hablado, entre otras. Este personaje es un concepto, todo esto es un intento de personificar a partir de las improvisaciones e

imágenes que se ven y hablan de Cupido.

### ❖ **Segunda improvisación**

Después de la puesta en práctica del calentamiento y proceso guiado de entrada al personaje se realizó la improvisación en la escena. El diseño del espacio, sin embargo, aún no se define ya que no se cuenta con el lugar exacto en el que será estrenada la obra.

Para esta improvisación propuse el uso del instrumento de la flauta de pan y la canción “Oh fortuna” de Carmina Burana, como primera propuesta de la inclusión del canto en el trabajo.

En esta ocasión se hizo evidente la desconexión entre el pensamiento, el texto y la acción, revelando un accionar mecanizado.

Momentos y acciones que se recogen: el uso de la flauta de pan, la canción Oh fortuna de Carmina Burana y el uso de la silla junto con el juego que se realiza con ella.

*Observaciones y recomendaciones:*

Trabajar el equilibrio, la respiración, y la agilidad. Adaptar y cantar el texto de la de la canción Oh fortuna de Carmina Burana jugando con variaciones de letra e idiomas. Indagar el espacio que habitará este personaje y los elementos escénicos.

### ❖ **Tercera improvisación**

En esta tercera improvisación se realizó la presentación de Cupido con melodía de la flauta de pan, la primera parte del texto y la lentitud del personaje en su andar. Las canciones que aparecieron fueron: *El pastor solitario* y algunas melodías improvisadas.

El vestuario utilizado no funcionó (imagen 2) En todo este recorrido existió mucha desconexión de energía, el texto sin acción, los movimientos sin partitura lo que generó monotonía.



Imagen 2: *Primera propuesta-vestuario*

*Recomendaciones a trabajar:*

Agilidad, equilibrio, respiración, conexión del cuerpo con la acción, postura y buscar otro vestuario pensando en las representaciones de Cupido en diferentes épocas.

#### ❖ **Cuarta improvisación**

En esta ocasión propuse para la improvisación un vestuario pensando en un Cupido contemporáneo. Haciéndose cuerpo un Cupido andino o Don Juan. No fue acertado ya que no se logró completar esta otra capa de sentido que el vestuario aporta al personaje (imagen 3). El vestuario del personaje cupido humano, fue más aproximado. (imagen 4).



Imagen 3: *Segunda opción del vestuario para Cupido*



Imagen 4: *Vestuario para el personaje mortal*

Corporalidad del personaje: La entrada al personaje fue mucho más orgánico, concreto y potente. La incorporación de los movimientos deviniendo en acciones fueron más precisas. Hubo una correlación entre las acciones y textuales, aunque la voz del



personaje se hizo poco presente.

El uso de los elementos: la relación y uso de la flauta de pan y el arco fue ineficaz, atoró la energía y movimiento de los brazos impidiendo la acción.

Recomendaciones y observaciones: Indagar en el vestuario a partir de su representación como personaje mítico, en otras palabras, ¿Qué indumentaria compone el cuerpo iconográfico en las pinturas y esculturas en diferentes épocas y representaciones artísticas? Analizar las posturas de esas iconografías, trabajar en los resonadores y concretar el lugar en donde se va a estrenar el ejercicio escénico.

#### ❖ **Quinta improvisación.**

Para esta improvisación ya se tomó la decisión de en qué lugar se trabajaría y estrenaría la propuesta. El asumir este espacio fue un gran reto, ya que era una plataforma esquinada elevada a casi tres metros de altura; un espacio reducido en relación a los movimientos que realizaba para la conformación de las diversas posturas del personaje. Esto supuso grandes hallazgos y transformaciones en el comportamiento del personaje, hubo que trabajar con mayor riesgo y precisión de lo que había encontrado anteriormente. Por ejemplo: se perdió la agilidad de los movimientos, pero se encontró suspensión, se intensificó la forma de mirar, pero se perdió el juego con la silla, apareció la voz de manera potente y poderosa.

Con respecto al vestuario y maquillaje se probó trabajar con una peluca dorada (imagen 5) pensando justamente en el dios mítico, pero tampoco se descartó, ya que desvirtuaba la imagen sensual y radiante que se estaba conformando, es por eso que se plantea pensar en la posibilidad de teñir y cortar el cabello.

*Recomendaciones y tareas:* Proponer e indagar en las canciones pensando en el juego escénico. Pensar como habita el caos, el tedio, el cansancio, agonía, delirio, extrañeza en la situación y sentimientos del personaje.



Imagen 5: *Propuesta con peluca*

Esta fue la última improvisación de todo el montaje, y aunque no se exploraron otras partes del texto y acciones propuestas, el sentido de la obra estaba casi completo, además los plazos de tesis se estaban cumpliendo, de modo que se decidió que lo mejor era ir profundizando y precisando en las acciones físicas y textuales con mayor precisión.

### **La función del canto en el ejercicio escénico.**

#### *El canto y su relación con la obra*

Como ser humano me siento identificado con el canto, por ser una disciplina que permite comunicar, expresar y conmover. A partir de las canciones, se puede contar historias o traerlas a la memoria, trasladar al receptor y al intérprete a diversos estados de ánimo: alegría, tristeza, miedo, vergüenza, sorpresa, nostalgia, romance, admiración, adoración, diversión, dolor, calma, satisfacción, deseo, etc.

El canto para mí ha sido una puerta hacia la liberación. Pero abrir el camino al juego con otras disciplinas como la danza y el teatro me permitió entender que se puede practicar también fuera de cierta estructura rígida, donde el *canto* debe ser interpretado

únicamente siguiendo partituras exactas. En el teatro pude descubrir que se puede ser diverso, se puede modificar, deconstruir, reelaborar, etc.

Para esta tentativa, las canciones se usan para narrar y contraponer lo que popularmente se cree sobre el amor, versus los diálogos del personaje de Cupido. Se implementan las canciones populares de los años setenta, ochenta y noventa. Melodías que todos en alguna ocasión hemos escuchado; en la radio, conciertos, o quizás oímos a alguien tararear. ¿Por qué se elegí canciones populares y no otras?

Las canciones populares evocan un recuerdo. Involucran una parte de nuestra vida, y, por el mismo hecho de que la mayoría las conocemos y traemos de vuelta algún hecho grabado en la memoria; de este modo, el significado de sus letras frente a lo que el personaje Cupido quiere decir, es una forma de romper, cambiar, estimular otro punto de vista para el/la espectador/a. Grotowski se refiere a las canciones antiguas como hondas vibratorias. «Las vibraciones de los cantos, en su energía por el espacio formaban hilos invisibles que mueven cuerpos»<sup>40</sup>. En este ejercicio, cada canción marca una manera de la acción, en algunos son posturas trabajadas desde las iconografías de Cupido y en otras, son la transición de un personaje o situación. De esta forma, el canto se convierte en una energía viva que transforma el espacio escénico.

Cupido canta para burlarse de lo que los humanos creen y su irracional accionar con lo que denominan amor, para cuestionar todos sus conceptos. Como, por ejemplo:

“[...] Quizás eso es el amor. Un momento efímero en la cama de tu amante de turno. Hoy te bajo el cielo y las estrellas, mañana sí te he visto no me acuerdo. Un camino endeble que te conduce a un mar de soledad, al vacío, a la desesperanza, a un ahogo continuo ...”

---

<sup>40</sup> Carlos Albarrán. *Testimonio: El canto vivo en el trabajo del actor. Taller con el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards* (Investigación Teatral: Revista de artes escénicas y performatividad, Vol. 10. No. 15, 2019), 132

Este dialogo es un espejo; una mirada a la realidad individual y colectiva. Cupido está proclamando una autenticidad a gritos: “¿verdad que así son ustedes?, ¿por qué sufren por cosas tan banales?” brechtianamente, doy paso a las canciones. Aquí una de ellas:

“Tú llegaste justo cuando menos te esperaba  
Y te fuiste sin decirme ni siquiera adiós  
Me di cuenta que sin ti, no podía ser yo nadie  
Si me faltas tú, mi amor, ¿para qué vivir?...”

Cupido lo cuestiona todo y a su vez se cuestiona a sí mismo, por eso, en medio de la canción interrumpe y termina diciendo “¿*Qué es esto?*”. Aunque parezca inverosímil, los seres humanos escuchamos las más tristes canciones románticas cuando perdemos a un amor, o cuando por causas ajenas a nuestro control le encontramos.

Hay también un ejercicio de intervención y subversión, que se reveló durante las improvisaciones. Un ejemplo es la composición para la presentación de Cupido, un texto que se montó sobre la canción de “Oh Fortuna”, de la ópera Carmina Burana, del compositor alemán Carl Orff, cantada a capella en Kichwa, español y latín:

“No me importa esta vida,  
Me disgusta el orden,  
Semper crescis  
Aut decrescis  
Vita detestabilis  
[...]  
Y Voluptas es mi hija,  
Soy el Dios del Deseo,  
watata mana charini,

tukuypakmi kani,  
sinchi ayllumantami kani,  
tutapakka achik ñawi,  
puszu ñawi punllapak,  
tukuiuna wachita apankuna,  
Mi nombre es Cupido.”

El rol del canto apunta hacia a una correlación cuerpo, voz y acción. Es decir, la voz es un medio para la acción y ese accionar físico/vocal son productos del cuerpo vivo. Las canciones no se logran mantener por sí solas, no funcionan como ente particular, siempre está acompañado de acciones.

Probé solo la acción de cantar, en consecuencia, las cuerdas vocales no tenían la misma potencia de cuando se está en movimiento, las tensiones surgen en momentos de quietud. Al respecto, Grotowski decía «[...]», si un actor o cantante concentraba su atención exclusivamente en el aparato vocal, podía lesionarse más fácilmente que quien respondía a sus impulsos orgánico-corporales»<sup>41</sup>. Esto me hace recordar a la frase “yo canto mejor en la ducha”. No entendía hasta hoy, ahora comprendo que, cuando se canta mientras se realiza alguna labor, el cuerpo responde a la organicidad por sí misma, y la concentración ya no está enfocada solo en el aparato vocal.

Las canciones también juegan y determinan el tiempo y el ritmo de la obra. Existen diálogos en donde se requiere de un cierto respiro, es decir, hay pausas, el dialogo se vuelve lento, se interrumpe y da paso de manera intempestiva una canción. En ese sentido, la obra adquiere cierta complejidad y con esto enriquece el trabajo actoral.

---

<sup>41</sup> Carlos Albarrán. *Testimonio: El canto vivo...*, 127

### *La palabra como canto.*

El canto no solo es la técnica de emitir sonidos con modulaciones armoniosas siguiendo un ritmo musical o a capella, la palabra o sonido también se convierte en una forma de canto. Todo puede transformarse en una canción. El actor/actriz en la escena enuncia un diálogo con organicidad, transformándose en una especie de canto hablado. Esta frase llega a los oídos de la audiencia como algo armonioso y real.

Existe una relación especial del actor con el personaje y por ende con la voz. La voz es la extensión del cuerpo actoral en el espacio escénico. El actor puede alcanzar a tocar a una persona con una vocal, una consonante, con un sonido, con una percusión.

Este trabajo requiere de una meticulosa preparación de la voz. Este entrenamiento no se enfoca únicamente al canto sino también al diálogo. Esto se evidencia en el momento de decir el texto, hacer que las palabras suenan con melodía, ritmo y vida similar a un canto. En este aspecto Stanislavski nos dice que, con los ejercicios de pronunciación de las vocales y consonantes se puede adquirir una correcta dicción y con ello las palabras sonarán con musicalidad tanto en el lenguaje simple coloquial, y en el lenguaje “elevado”. (Stanislavski 2009).

Charles Chaplin decía: “canta como hablas y habla como cantas” refiriéndose a la correcta pronunciación y colocación de la voz; que el público que asiste a ver la obra entienda todo, no deben existir palabras sin sentido, deben estar conectadas con ideas y las ideas con las acciones; el actor/actriz establece sentimientos con el texto y canta con palabras.

### **Elementos que componen la obra.**

#### *Espacio y escenografía*

Poder concretizar el lugar en donde se montará la obra es de vital importancia, ya que

esto ayuda a determinar y elaborar una capa muy importan del tejido escénico. En esta tentativa escénica, la sala es un cubo negro de 12x12 mts. y 9 mts. de altura. En un ángulo esquinero se encuentra una especie de plataforma que está elevada a 2.80 metros de altura, tal como se observa (imagen 6), luego de definir que no habría otro lugar más que ese y durante las improvisaciones que vinieron luego se reveló que ese era un sitio ideal para construir el espacio ficcional del personaje, estableciendo así el espacio celestial y terrenal en el que habita el personaje, además, su estrechez contribuía a crear la atmosfera opresiva con la que el personaje inicia.



Imagen 6: *Espacio Muégano Teatro*

La escenografía no está pensada como una simple figuración, sino como un dispositivo que corresponde al texto dramático, está ligado con el contexto simbólico que corresponde a la mitología grecorromana de Cupido, también a la investigación sobre el amor. Los elementos esenciales escenográficos que componen la obra son: tela malla de color blanco que signan la pureza, la comodidad, el olimpo, que tiene la funcionalidad de, dar un aspecto de nube, también hace alusión a la pureza, que a su vez se relaciona con la comodidad, pero lo más importante en la elección del color es representar simbólicamente al Olimpo o al cielo en donde habitan los dioses, entre ellos, Cupido.

Los hilos o cintas rojas que se cuelgan desde el techo (imagen 7), conceptualizan los hilos del destino, la esencia de la vida, nos conecta a personas, incluyendo a nuestra alma gemela y que según el mito está controlado por las “parcas” o “nornas”. Esto nace a partir de una investigación sobre la otra mitad. Algunos afirman que fuimos creados como seres completos, no obstante, por desavenencias con los dioses fuimos partidos en dos y no estaremos completos hasta encontrar la parte que nos falta. Saber lo que nos tiene preparado el destino es una parte vital, es entonces que aparecen las “parcas”, “nornas”, y, leyendas japonesas sobre el destino y nuestra alma gemela. El amor hacia alguien no solo proviene de las flechas de Cupido; las personas estamos unidas y predestinadas a encontrarnos con las hileras que tejen las tejedoras y ni siquiera los mismos dioses conocen su desenlace. En el mito japonés dice: «las relaciones humanas estarían predestinadas por un hilo rojo que los dioses atan al dedo meñique de aquellos que tienen como objeto encontrarse en la vida. La leyenda es firme: si el destino tiene preparado que te encuentres con una persona en concreto, así será»<sup>42</sup>. Que aquellos seres que están atados a este hilo se cruzarán sin importar las circunstancias para compartir una relación de afecto que puede variar entre padre, madre, pareja, hijo, etc. Sin embargo, es trascendental conocer que estos hilos se retuercen, se conectan y se cortan poniendo fin a un ciclo. Este encuentro con el destino es parte de la tarea de Cupido, aunque enfocado en el área amorosa. Los factores que componen esta unión pueden variar provocando el amor o el desamor.

---

<sup>42</sup> Ana Pérez. *La misteriosa y romántica de la leyenda japonesa del hilo rojo del destino* (Revista cultural: La Vanguardia, 2018). <https://www.lavanguardia.com/cribeo/cultura/20180609/47425527869/la-misteriosa-y-romantica-leyenda-japonesa-del-hilo-rojo-del-destino.html>





Imagen 7: *Escenario armado*

#### *Vestuario y el uso de la flauta de pan*

El vestuario es parte fundamental para el cuerpo del personaje, «es la segunda piel del actor»<sup>43</sup>. Dependiendo de la obra se puede convertir en un signo o símbolo relacionado al contexto social, político, cultural. Toda indumentaria que aparece en un espacio escénico es parte del su lenguaje, está ahí con un propósito. Por eso, es importante saber elegir con sentido lógico cada prenda para que la obra tenga la coherencia deseada. Para esta tentativa escénica, el proceso para encontrar el vestuario fue un gran reto. Cupido en la mayoría de las representaciones iconográficas tanto en pinturas y esculturas es representado en la casi total desnudez (imagen 7), Dependiendo del momento histórico de cada artista le han incorporado alguna prenda (imagen 8).

---

<sup>43</sup> Pavis. *Diccionario del Teatro...*, 441



Imagen 8: *Cupido hace su arco*<sup>44</sup>



Imagen 9: *Cupido y Psique*<sup>45</sup>

La imagen del Cupido que ha trascendido hasta ahora es más bien la infantilizada,

---

<sup>44</sup> Rubens, *Cupido hace su arco*. Pintura, 1614, <https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=8XX8F2&titlepainting=Cupid%20Making%20His%20Bow&artistname=Peter%20Paul%20Rubens>, (consultado el 10 de julio de 2021)

<sup>45</sup> Burne jones. Edward Coley, *Cupido y Psique*. Dibujo, 1833-1898, <https://es.wahooart.com/@/8LHRZC-Edward-Coley-Burne-Jones-Cupido-y-Psique>, (Consultado el 10 de julio de 2021).

literalmente con pañal. Existe la frase popular de “Cupido lleva pañales, porque lo caga todo”, de este modo, se consigue con éxito excusar a los humanos de sus malas decisiones y de sus fracasos en el amor, trasladando su responsabilidad o culpa al mismo Dios Eros.

Me resultó interesante poder presentar a este Cupido con un aspecto cercano al imaginario popular, en contraste con el discurso que tiene durante la obra, pudiendo evidenciar lo ridículo de la imagen impuesta, el papel al que ha quedado reducido.

Se ha tomado literalmente el argumento del pañal, es por esto que Cupido lleva consigo una única prenda que cubre parte de su sexo como si fuera un pañal (imagen 10). Esta corriente del pensamiento se visualiza también en su imagen, que va acorde a su cabello blanco y unas alas desdibujadas en la espalda, aunque esta vez se encuentre acompañado de su infaltable arco y la flauta de pan. Con pocos elementos desarrolla su partitura corpórea y se transforma en un humano a la vista del público que lo observa. La indumentaria que éste utiliza es la apariencia de Sherlock Holmes (imagen 11) un personaje literario que anda investigando y resolviendo crímenes. Cupido desciende del Olimpo a la tierra para este único fin; investigar todos los desastres que han causado los mortales en nombre del amor.



Imagen 10: *Cupido en pañales*



Imagen 11 *Cupido como mortal*

### *Uso de la flauta de pan*

En medio de las improvisaciones surgió la necesidad del uso de algún elemento o instrumento sonoro para hacer la apertura o entrada del personaje de Cupido como una

especie de transición de su mundo del Olimpo al espacio teatral, es entonces que se acoge a la flauta de pan para esta obra escénica. La magia desprendida de la flauta se quedó impregnada en la escena, por su dulce melodía. Si bien, al principio no estaba definida la melodía a entonar, se propuso realizar una búsqueda por las canciones populares, por ello, propuse la canción del “Pastor Solitario” del alemán James Last, la misma que fue interpretada con flauta de pan por el rumano Gheorghe Zamfir y tiempo después por el otavaleño Leo Rojas ganador del concurso en Germany’s Got Talent.

Considero que fue un gran pretexto el implementar el uso de este instrumento, ya que, desde muy pequeño, crecí escuchando melodías de estos instrumentos de viento que también se consideran como instrumentos andinos. El sonido de cada melodía me recuerda y me transporta a esos lugares donde de niño con tanta alegría chiflaba al ritmo de la flauta, también los sonidos que salen de esos pequeños tubos me transmiten paz, alegría y una forma de pertenecer a algún lugar. En fin, son sensaciones y emociones que no se logra explicar con palabras, sino, solo vivirlas. De este modo para el personaje Cupido el uso de este instrumento e interpretar esa melodía fue para generar paz en su ambiente por todo lo bullicio que hay a su alrededor. Para Cupido la flauta, es como su alimento, y de alguna forma la esperanza de que cuando salgan las melodías de ese instrumento por fin no escuche el bullicio de los mortales.

### **Epílogo**

Este proyecto de investigación en donde se implementó el canto en la puesta en escena, se hizo posible, ya que se logró articular los tres ejes que fueron planteadas: *El texto* que no tuvo límites, pero para abordar el lenguaje escénico de la mejor forma y también reducir el tiempo de creación, se requirió cortar una parte. De la misma manera, realizamos breves cambios, es decir, el texto estuvo escrito por cuadros, si se

intercambiaban el orden seguían teniendo sentido. Por ejemplo, para la parte final había tres cuadros de diálogos, pero una vez que sube el personaje Cupido a su espacio donde habita, ya no tenía sentido seguir con los diálogos, era necesario cortar y así dar el final para la obra. *El canto* que también fue acertada, funcionó como un elemento que friccionaba la situación de la escena, también para desviar el punto de atención al espectador/a partiendo del “efecto distanciador” de Bertolt Brecht. Esto se evidenció en la última función, en donde los/as espectadores/as tenían un punto de atención diferente en los diálogos que, cuando sucedía el canto, inclusive pude constatar algunas risas al momento de cantar. La discusión o dialogo en kichwa también se convirtió en una especie de canto porque al interpretar de manera muy rápida se requirió de un trabajo de respiración, proyección y dicción como para el canto. Uno de los asistentes me comentó, “ese dialogo en kichwa era una especie de canción, no entendí nada, pero creo que fue como una forma de reclamo con melodía” con eso se comprobó que, por ser un idioma desconocido suene interesante y potente en la escena. Y finalmente *El personaje Cupido*. Al principio, las improvisaciones se veían un tanto limitadas, ya que no se concretaban las acciones del personaje, pero luego de realizar las investigaciones iconográficas grecorromanas de Cupido/Eros, coexistió con facilidad para jugar con las posturas concretas que se convirtieron en acciones y puntos de apoyo para desarrollar los diálogos y las canciones. Fue mucho más enriquecedor cuando se implementó la plasticidad y el cuerpo sin huesos de la Biomecánica de Meyerhold que me permitió controlar el equilibrio y los movimientos mientras transcurría los diálogos y canciones.

Los límites para esta tentativa escénica al principio fueron el trabajo corporal, en donde, mi cuerpo se veía atorado por la falta de entrenamiento. En cuanto a la voz no tuve mayor dificultad porque en mi adolescencia pude aprender mucho sobre el canto, el reto fue la afinación, por los movimientos corporales que se iba realizando el personaje al

momento de interpretar las canciones.

En cuanto a los límites que imponen la academia no existieron el impedimento para la composición, creación, investigación y al juego. Mas bien, esta tentativa escénica se prestó al juego y a la creatividad que mi cuerpo y mi creatividad pudiera alcanzar. Aunque es importante reconocer que la Universidad no me ayudó con el préstamo de espacio para poder realizar mis entrenamientos y la puesta en escena final, a pesar de haber realizado todos los procesos para la solicitud del mismo. En ese sentido, se retrasó un poco el trabajo práctico. Gracias a mi tutora pude empezar a ensayar en el Espacio Muégano Teatro, donde el proceso de creación fue autónomo, pese a esas dificultades se logró cumplir con los tiempos establecidos por la academia.

En la creación, trabajar sólo, hubo una parte positiva y también negativa. Positiva porque trabajar sólo me resultó mucho más fácil la sincronización, el engranaje del texto, del trabajo físico/vocal y el accionar en la creación, mientras que cuando se trabaja con más de dos personas, a veces es difícil coordinar los movimientos, entrar en la misma energía que requiere la escena. Trabajar sólo, también fue fácil, refiriéndome al tiempo, ya que se logró realizar el montaje en tan corto tiempo, es necesario mencionar que los primeros meses se realizaron improvisaciones, búsqueda de referentes, una indagación de las acciones, el texto y las canciones.

Lo negativo fue que: cuando se trabaja sólo, se requiere de total disposición y atención. Para armar la escenografía, se requería de alguien más para que sujete la escalera o pase algún otro elemento, de la misma forma para el maquillaje; el personaje Cupido llevaba unas alas desdibujadas en la espalda, cosa que no pude lograr hacerlo solo. A veces el trabajo en equipo suele ser enriquecedor ya que se aprende de ellas/os, pero eso no fue impedimento. En esta travesía se requirió de mucha presión, mucha responsabilidad, eso me ayudó a ganar más experiencia y confianza en mí mismo.

Para la temporada de las 3 funciones en el Espacio Muégano Teatro, acudieron en la mayoría estudiantes de la misma Universidad. Por la apreciación de la obra pude recibir comentarios positivos. Mas de un asistente mencionaban, que la obra dejó muchas incógnitas que más adelante me invitaban a un conversatorio para aclarar y cuestionar las mismas.

Mi experiencia en las tres funciones fueron distintas, refiriéndome a mi estado de ánimo, al ambiente de los asistentes, etc.

En la primera función no se logró alcanzar la energía, la febrilidad, la locura del personaje que se había logrado en los ensayos. Las acciones, los movimientos, inclusive la voz estuvo medido, marcado y eso hizo que el público que asistió reciba esa misma energía. Quizás también fue por la poca costumbre de tener asistentes y los nervios de la primera función. En la segunda función fue mucho mejor el ritmo, se logró concretar la energía del personaje, obviamente se evidencio en algunas partes de la escena, y en las otras se reveló aun la tensión corporal. Otro de los factores que se toma en cuenta es el aire acondicionado del espacio, el cual me afectó la garganta y durante la función estuve en la lucha para no quedarme completamente afónico y, por otro lado, no tuve la capacidad de resolver saliendo del accionar marcado, es decir. Sentía tantas ganas de toser o refrescar la garganta de otras maneras. Lo que hice fue tomar un poco de tiempo al momento de cantar mientras remojaba las cuerdas bucales con la saliva. En ese sentido, los ruidos, el aire y otros elementos afectan el accionar, así como hay elementos que afectan, también hay elementos que potencian, por ejemplo, las luces que, en esta ocasión, fue de mucha ayuda, me colocó en un sitio muy concreto, era una forma de marcar limites espaciales que me ayudaron a entrar a una atmósfera mucho más íntimo.

En la última función por fin, pude encontrar ese engranaje que tanto buscaba. El personaje estuvo todo el tiempo en el “aquí y ahora” eso hizo que los movimientos, las



acciones, la voz y todo lo que se compone en la escena no sean mecanizadas y pensadas. Una gran parte también se debe al estado de ánimo del público, ¿Qué tiene que ver el público? En esta corta experiencia me he dado cuenta, que el estado de ánimo del espectador aporta mucho a la actitud interna y externa del actor, por lo tanto, el personaje juega con esas energías, son como hilos que se entretrejen en el espacio teatral, tanto de la escena y del espacio donde habita el público. Es así que en esta última función Cupido pudo llegar a enganchar en esa energía junto con los/as espectadores/as.

El espacio elegido para esta tentativa escénica fue de mucha ayuda, considero como una elección correcta. La plataforma elevada a tres metros de altura, era el lugar ideal para encarnar al personaje Cupido, y también por sus límites, me permitió jugar con el riesgo todo el tiempo. La escalera estuvo también como un elemento perfecto colocada ahí, ya que permitió para la transformación y el descenso de Cupido al hombre mortal. Un espacio donde, para la vista del espectador fue acertado ya que se pudo visualizar cada gesto y movimiento corporal de Cupido. Los elementos en escena como el arco y la flauta de pan, tuvieron el acierto para ampliar la corporalidad y el lenguaje escénico en la obra.

El tema que se abordó, en este caso El amor, fue de alguna forma, una manera de confrontar directamente con los/as espectadores/as, se pudo evidenciar las reacciones de como nosotros los humanos reflejamos ante la palabra AMOR. Me dio gusto escuchar comentarios de los/as asistentes. Me decían. “hasta ahora no se ha visto en ningún lado que el mismo Cupido hable de amor, de un amor real, frente a lo que hoy se ha convertido, en una mera mercantilización” y abordar este tema era, para pensar, entender y reflexionar del amor y como nos constituye frente a ello en sus diversas dimensiones.

### **Referencias bibliográficas**

- Acuña, A. (2013). Como se citó en Mecías Carlos. *Documental sobre Microteatro en la ciudad de Guayaquil*. (Previo al grado: UCSG, 2017)
- Albarrán, C. *Testimonio: El canto vivo en el trabajo del actor. Taller con el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards*. Investigación Teatral: Revista de artes escénicas y performatividad, Vol. 10. No. 15, 2019.
- Bruckner, Simonnet, Le Goff, Solé, Ozouf, Veyne, Courtin, Corbin, Sohn, Varios autores. *La historia más bella del amor, 2004*. Como se citó en Araneda Javiera. *Eros y eros: una mirada desde Hesíodo a la sociedad griega arcaica*. Trabajo de grado: Universidad de Chile, 2018, 7
- Carver, R. *De que hablamos cuando hablamos de amor*, editado por Jesús Zulaika Goicoechea. España: Epublire, 1981.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO (1999) “Nuevo Espasa Ilustrado 2000”, Edición de Espasa Calpe, S. A.
- Eugenio Barba, Nicola Savarese. *EL ARTE SECRETO DEL ACTOR, Diccionario Antropológico teatral*. Cuba: Ediciones Alarcos, 2007.
- Ferro, M. *El teatro de Bertold Brecht (o el artificio de la realidad)*. Revista Virtual: Escáner Cultural. No. 09: Santiago de Chile, 2000.  
<http://www.escaner.cl/especiales/teatro.html>
- Garay, Guido. *Folklore Ecuatoriano*. Talleres de la imprenta de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 2006.
- García Monge, J. Colección Ariel, *Apuleyo, Historia de Psique y cupido*. Editado por Diego López. San José de Costa Rica: C. A. Imprenta Greñas 1915, 14.
- Gaspar, V. *Influencia de las puestas en escena brechtianas: el ejemplo de E. BONI*, Tesis doctoral: Universidad de Valencia, 2003.
- Grotoski, J. «Técnica de la voz». Revista Máscara. S.f.

- Guiños musicales. *Carl Orff: Fortuna Imperatrix Mundi-Carmina Burana*.  
Wordpress Blog: Leiters Blues, 2010. <https://leitersblues.com/carl-orff-fortuna-imperatrix-mundi-carmina-burana>
- Han, Byung-Chul. «La agonía de Eros». Traducido por Gabás Raúl. Barcelona: Herder Editorial, S. L, 2014.  
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902000019400005>  
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39835>
- Leyton, W. *¿Por qué? Trampolín del actor*. España: Editorial Fundamentos, 1989.
- Lowen, A. *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Editorial Herder, 1985.
- Martines, Noelia. *Relatos folclóricos en la literatura latina: el cuento de cupido y psique*. Trabajo de fin de grado: Universidad de Valladolid, 2016.
- Mime Centrum Berlin en colaboración con Gennadi Bogdanow, «El teatro de Meyerhold y la Biomecánica», video documental rodado en 1977, video en YouTube, 15:17. Acceso el 12 de junio de 2021.  
<https://www.youtube.com/watch?v=FVgU1naowL4>
- Paraskevaídis, Graciela. *Brecht y la música*. La puerta FBA No 03, 2008
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro Dramaturgia, estética, semiología*. Inglaterra: Espa Ebook, 1987.
- Pérez, A. *La misteriosa y romántica de la leyenda japonesa del hilo rojo del destino*. Revista cultural: La Vanguardia, 2018.  
<https://www.lavanguardia.com/cribeo/cultura/20180609/47425527869/la-misteriosa-y-romantica-leyenda-japonesa-del-hilo-rojo-del-destino.html>
- Pino, Luis. *Afrodita y eros: dos mitos clásicos en los orígenes de la filosofía de María Zambrano*. Revista de filología. No. 22: Universidad de Laguna, (2004)

pdf, 262, [file:///D:/Users/Diego%20Ayala/Downloads/Dialnet-AfroditaYEros1056861%20\(1\).pdf](file:///D:/Users/Diego%20Ayala/Downloads/Dialnet-AfroditaYEros1056861%20(1).pdf)

- Porrini, S. *El fulgor mítico*. Argentina: Ediciones Castamañanas. 2012.
- Quiceno, A. *Comparación de la voz hablado y cantado*. Imagen, 2016, (consultado el 20 de julio de 2021).
- Reverter, A. *El arte del canto*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2008.
- Salvatierra, C. *La escuela de Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. Tesis doctoral: Universidad de Barcelona, 2006.
- Stanislavski, K. *El trabajo del actor sobre sí mismo El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Traducción de Merecer Salomón. La Habana: Ediciones Alarcos, 2009.
- Stanislavski, K. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de vivencia*. Traducido por Saura, J. Barcelona: Alba Editorial, 2007.
- Stein, Hans. «El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica». *Revista Musical Chilena*, Vol. 54, No. 194 (2000).
- Tamariz, J. (2017). Como se citó en Jurado Gabriel. Estudio de consumos Culturales del público asistente al Teatro del Ángel. (Previo al grado: Facultad de Comunicación Mónica Herrera, Universidad Casa Grande, 2017)
- Telégrafo, 2012. Como se citó en Vargas Nicole. *Consumos culturales en el Microteatro GYE: un estudio de público a partir del rango etario entre 31 y 50 años*. Tesis de grado, Universidad Casa Grande, 2016.
- Valero, V. *Representatividad del grupo Teatro Ensayo Gestus en la praxis teatral guayaquileña en el período 1988-2015*. Tesis de Magister, Universidad de Cuenca, 2019.

- Vallejo, P. *La niebla y la montaña. Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*. Colección 31, Banco Central del Ecuador: Quito, 2011.
- Wong, Ketty. «El teatro lírico nacional y extranjero en el Ecuador hasta la primera mitad del siglo XX», *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21 Nro.1. ISSN 1666-1060 (impreso), (2020).