

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Danza Teatro

Construcción de una secuencia de movimientos a partir del personaje Diablo Mayor en el ejercicio escénico “Diablo de Hojalata”


Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Artes Escénicas Teatro y
Danza

Autor:

Kenny Joell Moyón Gualancañay

Directora:

Rocío de Lourdes Pérez Escalante

ORCID: 0009-0002-2228-1205

Cuenca, Ecuador

2023-09-26

Resumen

La creación de un personaje con vida propia, con cualidades surgidas desde su propia historia, se reconstruye inspirado en el relato “El diablo de Hojalata” de la ciudad de Riobamba, uno del personaje histórico de la cotidianidad de la ciudadanía riobambeña más valorados e icónicos, perteneciente a los “Pases del niño”, tradición recordada a través de los años. La creación de este personaje se ha llevado a cabo a lo largo de los procesos creativos desarrollados en la cátedra de Laboratorio Escénico I, II y III, con el objetivo de dar vida, a una figura que en la actualidad es vista como resultado de la tradición y las creencias de la cultura popular de la localidad, que busca la valoración y difusión de este personaje, conjuntamente con las herramientas escénicas pertinentes. Este proceso de creación del personaje se basa en una secuencia de movimientos a partir del personaje Diablo Mayor, en el ejercicio escénico “Diablo de Hojalata”; para ello, se utilizaron diferentes herramientas escénicas, entre las principales se encuentran los cinco ritmos según Gabrielle Roth y la antropología teatral del director teatral Eugenio Barba, con el objetivo de analizar y sistematizar los conceptos para la construcción del personaje de la obra.

Palabras clave: creación, tradición, difusión, movimiento

Abstract

The creation of a character with his own life, with qualities that emerged from his own history, is reconstructed inspired by the story “The Tin Devil” from the city of Riobamba, one of the most valued and iconic historical characters in the daily life of Riobamba citizens. , belonging to the “Children's Passes”, a tradition remembered through the years. The creation of this character has been carried out throughout the creative processes developed in the Chair of Scenic Laboratory I, II and III, with the aim of giving life to a figure that is currently seen as a result of the tradition and beliefs of the local popular culture, which seeks the appreciation and dissemination of this character, together with the pertinent scenic tools. This character creation process is based on a sequence of movements based on the character Diablo Mayor, in the stage exercise “Diablo de Tin”; for to achieve this, different scenic tools were used, among the main ones are the five rhythms according to Gabrielle Roth and the theatrical anthropology of the theater director Eugenio Barba, with the aim of analyzing and systematizing the concepts for the construction of the character of the play.

Keywords: creation, tradition, diffusion, movement

Índice de contenido

Introducción	11
Capítulo I. Aproximaciones Conceptuales.....	13
1.1 Estudio de Proceso.....	13
1.2 Gabrielle Roth.....	14
1.2.1. Fluido	17
1.2.2. Staccato.....	17
1.2.3. Caos	18
1.2.4. Lírico	18
1.2.5. Quietud	18
1.3 Eugenio Barba.....	18
1.4 Antropología Teatral	18
1.4.1 Técnicas Cotidianas.....	19
1.4.2 Técnicas Extracotidianas	20
1.5 Cuerpo.....	21
1.5.1 Cuerpo Presente.....	22
1.6 Acciones Físicas.....	24
1.7 Secuencia de Movimientos	25
Capítulo II. De la Teoría a la Práctica.....	26
2.1 La Improvisación como Herramienta de Exploración	26
2.2 La Fiesta Popular - Diablo de Hojalata.....	27
2.3 El Inicio.....	30
2.4. Acercamiento al Personaje	32

2.5. Máscara.....	35
2.6. La Sonaja	36
2.7. La Trenza de la Máscara	37
2.8. Música del Diablo	38
2.9. Descripción de los Movimientos y las Partes del Cuerpo	38
2.9.1. Movimiento 1	38
2.9.2. Movimiento 2.....	40
2.9.3. Movimiento 3.....	41
Conclusiones	43
Referencias.....	44
Anexos.....	46

Índice de figuras

Figura 1 Staccato.....	33
Figura 2. La trenza de la máscara del diablo.....	37
Figura 3. Movimiento 1	38
Figura 4. Ejercicios de brazos.....	39
Figura 5. Movimiento 2	40
Figura 6. Movimiento 3	41
Figura 7. Indagación con la sonaja	46
Figura 8. Cambio de peso (Vaivén).....	47
Figura 9. Desplazamiento más indagación música	48

Dedicatoria

A la entrega y compromiso que día tras día me sostuvo durante este caminar.

A mi yo de hace 14 años, que rompió todos los miedos y prejuicios para adentrarse en este maravilloso mundo, y permitirme en este momento, ser un nuevo humano, que busca expresar, vivir, compartir, creer, soltar, crecer a partir del arte.

Al arte que ha sido mi refugio, mi fuerte, mi descanso y mi mejoría, que me permitió conocerme y conocer seres a lo largo de este tiempo.

A mi ser, que nunca se rindió, que con su cuerpo y alma en conjunto supieron siempre decidir, para seguir en este camino, que me permitió seguir escribiendo su historia, transitando y dejando sensaciones en su andar.

A mis padres Víctor Hugo y María, que nunca me cortaron las alas para seguir mis sueños, que siempre me apoyaron, me incentivaron, por haberme sostenido cuando lo necesite, por acompañarme, sobre todo, por siempre confiar en mí, por hacerme creer en mí, por todos los sacrificios que han hecho por mí, y por dejar que yo afecte en su vida con mi arte.

A mi hermano Christopher, por ser uno de mis mayores soportes, por los momentos tristes que tuvo que pasar en mi ausencia, por el valor y resistencia que tuvo que trascender durante todos estos años, por las risas, por los abrazos, por la alegría, tranquilidad y seguridad que me contagiaron siempre, con su “anda tranquilo ñaño yo los veo a mis papis”, antes de salir de casa.

UCUENCA

A mi Juanito (+), por seguirme dando ánimos a pesar de que físicamente ya no está conmigo, por haberme enseñado tanto y que hoy, aunque lo extrañe, sus enseñanzas están siempre presentes, por haber dejado una huella en mí.

A todos los maestros que intervinieron en mi vida, para hacer de mí el ser humano que soy, por sus enseñanzas y consejos, por sus felicitaciones y represalias.

A mi Andreita, que desde que llegó a mi vida no ha hecho más que motivarme, apoyarme, sostenerme, para culminar lo que hoy se está convirtiendo en un sueño cumplido; por abrazarme y exigirme cuando lo necesito, por aplaudirme y confiar en mí y en mi diario caminar acompañado de mi arte y mis sueños.

A todos mis amigos y personas que a lo largo de estos años me han acompañado en ensayos, en funciones, en reuniones, en la calle, en el teatro, en las plazas, y que siempre han confiado en mi capacidad y amor por el arte.

Y se la dedico con mucho cariño, a quienes tengan el tiempo de leer este trabajo, que nació de ideas locas, pero que fueron tomando forma con el pasar de los días y de mi intervenir con el arte.

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a Dios, al universo, y a la Pachamama por permitirme vivir la vida a partir de las decisiones que he tomado, por haberme dado la familia y las personas que tengo conmigo, por haberme dado tanto y sobre todo, mi arte.

A Edgar que fue mi primer maestro, quien me motivó para adentrarme en la danza, que luego se convirtió en un mundo lleno de arte.

Al Arte, por haberme permitido llegar a lugares que nunca pensé, por haberme dejado conocer a personas que me han llenado, me han enseñado y me han hecho crecer; por permitirme vivir mi danza, mi movimiento, mi presencia, mi teatro, cada día, en todo momento y en todo lugar; por permitirme expresar con mi cuerpo lo que las palabras no pueden decir, por volverme un ser más humano, más paciente, pensante y sensible; por permitirme rodearme de artistas, maestros y alumnos que van dejando huella en mi caminar.

A mi madre, por ser el motor y pilar fundamental de mi vida personal y de artista, por nunca desconfiar de mí y de mis sueños, por los abrazos acompañados de lágrimas que me dio durante toda la carrera, cada vez que partía de casa, por todas las veces que me acompañó en mis funciones físicamente o con un “Dios te bendiga que te vaya bien” cuando no pudo estar, por aplaudir y festejarme cuando obtuve logros, por nunca desampararme, por su preocupación, por su amor, por todas las veces que me ha dicho “Todo eso que has vivido así por tu bien” y sí mamita, tuviste razón, de no ser así quizá nada de esto estuviera sucediendo, por esto y por mucho más... Gracias infinitas mamita May.

UCUENCA

A mi padre, por ser un gran hombre y pilar fundamental en mi vida, por haberme repetido una y mil veces que lo puedo conseguir todo, por haberme apoyado desde el primer momento, por mostrarse fuerte para que yo no tambaleara en mis decisiones, por corregirme, por aconsejarme, por levantarme cuando lo necesite, por preocuparse de mí en todo momento, por enseñarme a nunca dejar de buscar las formas para ser mejor y salir adelante, por todas las veces que me ha ayudado a resolver algún problema, por haberme compartido su amor por el arte, por motivarme siempre a lograr todo y ser mejor, por el esfuerzo que hace día a día.

A mi hermano, por todas las veces que me hizo reflexionar, por apoyarme y creer en mí, por exigirme, por todas las veces que me enseñó y me hizo crecer, por estar, por su cariño, por su presencia.

A mis profesores, por su compromiso y entrega, por haberme sabido compartir sus conocimientos, por los conflictos que generaron en mí, pero que me ayudaron a crecer, por la paciencia, y por el afecto que se generó.

A mi tutora Chio, por haberme ayudado en un momento crítico de mi proceso, por haberme exigido, animado y apoyado, por inmiscuirse en un proceso ajeno y ayudarme como si fuera propio de ella, por haber sido una persona constante a lo largo de toda la carrera y que me está acompañando hasta el final.

Introducción

El presente trabajo de investigación se centra en recoger y analizar el proceso realizado en el laboratorio de creación dentro de la cátedra de Laboratorio Escénico I, II y III, que consiste en la creación de una secuencia de movimientos a partir del personaje histórico de la ciudad de Riobamba, “Diablo Mayor”, en el que se pueda reconocer un cuerpo que contiene calidades y cualidades de movimiento que surgen desde su propia historia.

Para este proceso, tomamos como referente principal a Gabrielle Roth con “Los 5 Ritmos”, una práctica dinámica de movimiento y los fundamentos teóricos de la antropología teatral de Eugenio Barba. En conjunto, tanto Barba como Roth, ven al cuerpo como un medio para acceder a una mayor autenticidad, expresión y conexión con nosotros mismos y con los demás. Ambos reconocen la importancia de estar presentes en el cuerpo, explorar su expresividad y utilizarlo como una herramienta para comunicar, sanar y transformar.

En la cátedra de Laboratorio Escénico, se ha llevado a cabo, mediante un largo proceso, la creación del personaje “Diablo Mayor” en el ejercicio escénico “Diablo de Hojalata”¹, utilizando herramientas aportadas por la traducción escénica, con el objetivo de dar vida a esta figura que, en la actualidad, es vista como resultado de la mitología y creencia popular de la población local; sin duda alguna, es un personaje característico de la tradición e historia de la localidad entera; además de mantener viva la cultura que caracteriza a los riobambeños, se busca la valoración y difusión de este personaje conjuntamente con las tradiciones culturales a las que pertenece, por lo tanto, el proceso de investigación de esta tesis parte de la siguiente interrogante científica:

¹ “Diablo de Hojalata”, personaje ecuatoriano declarado patrimonio cultural inmaterial el mes de enero del 2017, porta una careta roja con negro que ameniza encuentros religiosos y representa la custodia al Niño Rey de Reyes en la ciudad de Riobamba.

¿Cómo se construye una partitura corporal a partir de los ritmos de Gabrielle Roth y del concepto de cuerpo presente de Eugenio Barba, en la concepción del personaje “Diablo Mayor” en la muestra escénica “Diablo de Hojalata”?

El objetivo principal de la propuesta es reflexionar sobre la construcción del proceso de creación tomando como herramienta la propuesta de Gabrielle Roth.

La tesis se estructura en dos capítulos; el capítulo I contiene los fundamentos teóricos del proceso de creación teatral basada en los 5 Ritmos de C. Roth (fluido, staccato, caos, lírico y quietud) y en las teorías antropológicas de E. Barba y la aplicación de las técnicas (cotidianas y extracotidianas); el capítulo II establece los vínculos teoría/práctica, mediante la aplicación de los fundamentos expuestos y el empleo de las herramientas para la construcción del personaje en la escena (“Diablo de Hojalata”): la máscara y sus trenzas, sonaja, descripción de movimientos como atributo del trabajo corporal y su emotividad.

Capítulo I. Aproximaciones Conceptuales

1.1 Estudio de Proceso

El estudio de proceso es un espacio que recoge la memoria de la creación, como un compendio de continua experimentación que parte de la observación y la compilación de diferentes documentos que alimentan las diversas etapas del proceso creativo, no solo del resultado: “Por lo tanto, en la propia naturaleza de la crítica genética está la posibilidad de estudiar manuscritos de toda y cualquier forma de expresión artística y científica” (Salles, 2010, p. 77).

Cecilia Salles dice, que es imprescindible estudiar los diferentes registros de las obras, diarios de trabajo, apuntes de trabajo del director, bocetos, cuadernos de ensayos, videos, fotografías, que den cuenta del recorrido, de la ruta del proceso de creación. En este estudio de proceso se puede evidenciar y reflexionar sobre los diferentes pasos que integran, y que se utilizaron para la creación del personaje “Diablo Mayor” en el ejercicio escénico “Diablo de Hojalata”; este es resultado del efecto de la investigación y recopilación de datos informativos, los mismos que nutren y fueron utilizados en las diferentes etapas del proceso creativo: “Algunos de los documentos de los procesos con los cuales trabajamos, son testimonios de las características de creación: bocetos guardados, anotaciones o esbozos” (Salles, 2010, p. 78), Como afirma esta autora en su texto *Redes de creación, los procesos se componen de diferentes elementos*, estos documentos pueden ser testimonios, que de manera similar en este proceso de creación sobre el trabajo del cuerpo en escena, se convierte en un espacio de anotación corporal, el mismo que con el pasar de los ensayos y ejercicios escénicos que se realizan, evolucionan y por ende, permiten llegar al objetivo de ejercicio: encontrar este nuevo personaje lleno de información sensible, teórica, antropológica, y testimonial.

Lo manifestado por Cecilia Salles, tiene una fuerza contundente. El trabajo genético busca ~~hacer ver las conexiones profundas del proceso creador, en este caso, el proceso finaliza con~~ Kenny Joell Moyón Gualancañay

UCUENCA

la puesta en escena del ejercicio escénico “Diablo de Hojalata”. Se trata de “Ofrecer más que un simple relato de una investigación, una posibilidad de mirar esos fenómenos en una perspectiva de proceso” (Salles, 2011, p. 24), buscando llegar al espectador de una manera sensible, en la que se pueda comprender la realidad y riqueza cultural e histórica que contiene este personaje, sumándole las diferentes herramientas de creación escénica, y a la vez, aprovechando todas las capacidades del creador.

1.2 Gabrielle Roth

“Mover el cuerpo a través de los ritmos libera emociones, la liberación del cuerpo conduce inevitablemente a la liberación del corazón”

Para realizar este trabajo, utilizo las herramientas propuestas por Gabrielle Roth (2010) y su planteamiento de los 5 Ritmos. que aparecen en el terreno del laboratorio de creación para desarrollar el entrenamiento y generar el proceso de creación de secuencias de movimientos.

Roth fundó el "Gabrielle Roth & The Mirrors", un grupo de danza y música que combinaba la improvisación y la coreografía en un estilo único. Su enfoque de los “5 Ritmos”, basado en la premisa de que el movimiento es una herramienta poderosa para la transformación personal y espiritual, se convirtió en una práctica ampliamente adoptada y enseñada en todo el mundo. Los 5 Ritmos son cinco estados emocionales y energéticos básicos que se exploran a través del movimiento: Fluido, Staccato, Caos, Lírico y Quietud. Cada ritmo representa una calidad y una energía específica que se refleja en la forma en que se mueve el cuerpo. La práctica de los 5 Ritmos permite a las personas explorar y liberar emociones, expandir su conciencia corporal y conectar con su expresión auténtica.

Los ritmos son como un mapa hacia el interior y el exterior, hacia el frente y de regreso, en el nivel físico, emocional o intelectual. Son señaladores en el camino de retorno a nuestro ser auténtico, un ser vulnerable, salvaje, apasionado e instintivo. Los 5 Ritmos nos llevan de regreso a la sabiduría de nuestros cuerpos y nuestro poder para sanar, a

UCUENCA

través del movimiento. Nos llevan de regreso a nuestro ser más profundo y natural, disolviendo las máscaras y las corazas que hemos construido a lo largo de nuestra historia personal. Están ancladas en nuestro cuerpo, para que la energía vital vuelva a fluir libremente. Nos permiten encarnar la vivencia de quienes estamos siendo, en el aquí y ahora y fortalecer nuestra conexión con nosotros mismos, con los otros y con todo lo que nos rodea. Al entrar en la ola de los 5 Ritmos, a través de una danza que prioriza el movimiento espontáneo y la expresión auténtica del ser, aprendemos a expresar creativamente nuestras emociones y nos sumergimos en un viaje que tiene como destino final el autoconocimiento, el afinar nuestros instintos e intuiciones y el despertar la conciencia para la transformación hacia el ser que anhelamos ser. (Duhalde, 2019)

Gabrielle Roth (2010) dejó un impacto significativo en el mundo de la danza y la espiritualidad, y su enfoque innovador ha sido una fuente de inspiración para muchas personas que buscan explorar el potencial transformador del movimiento y la expresión corporal, nos hace recordar que tenemos un territorio único, particular y sublime que es el cuerpo.

Los 5 Ritmos pueden ser una herramienta valiosa que nos ayudan a activar un movimiento íntegro del pensamiento, las ideas, los bloqueos emocionales y ampliar la gama de la visión de la vida, para vivir un proceso de autodesarrollo y conocimiento independiente y en colectivo.

A continuación, se exponen algunas formas en las que se pueden utilizar los 5 Ritmos en el trabajo del actor (Roth, 2010):

- ✓ Exploración emocional: Cada ritmo representa un estado emocional y energético específico. Al practicar los 5 Ritmos, los actores pueden explorar y experimentar una amplia gama de emociones y estados internos. Esto les permite acceder a un abanico más amplio de expresiones emocionales en sus interpretaciones y personajes.
- ✓ Conciencia corporal: Los 5 Ritmos ayudan a desarrollar una mayor conciencia del cuerpo y de cómo se mueve en el espacio. Los actores pueden utilizar esta conciencia corporal para

UCUENCA

crear personajes más auténticos y creíbles, explorando diferentes calidades y formas de movimiento que se correspondan con las características y emociones de sus personajes.

- ✓ Expresión física: Los ritmos *fluido*, *staccato*, *caos*, *lírico* y *quietud* ofrecen diferentes cualidades de movimiento. Los actores pueden utilizar estos ritmos para explorar y ampliar su repertorio de movimientos físicos, lo que les permite encontrar nuevas formas de expresión en escena. Por ejemplo, el ritmo *Staccato* puede ayudar a crear movimientos precisos y definidos para personajes con determinación, mientras que el *ritmo/caos* puede ser utilizado para representar estados emocionales intensos y descontrolados.
- ✓ Preparación y calentamiento: Antes de una actuación, los actores pueden utilizar los 5 Ritmos como parte de su rutina de preparación y calentamiento. Los ritmos *fluido* y *lírico* pueden ayudar a calentar el cuerpo, suavizar las articulaciones y crear una sensación de fluidez y gracia. Los ritmos *staccato* y *caos* pueden despertar la energía y preparar al actor para escenas más enérgicas o emocionalmente intensas. El ritmo *quietud* puede utilizarse como una forma de centrarse y entrar en un estado de calma y concentración antes de salir al escenario.
- ✓ Exploración de personajes: Los actores pueden utilizar los 5 Ritmos como una herramienta para explorar y desarrollar la fisicalidad y la energía de sus personajes. Al asociar cada ritmo con diferentes características y estados emocionales, pueden experimentar cómo el movimiento y la energía de cada ritmo se relacionan con los aspectos de sus personajes. Esto puede ayudar a crear una mayor autenticidad y coherencia en la interpretación de los personajes.

Los 5 Ritmos pueden ser utilizados por los actores como una herramienta de exploración emocional, conciencia corporal, expresión física, preparación y desarrollo de personajes. Al integrar los ritmos en su entrenamiento y práctica, los actores pueden ampliar su repertorio de movimiento, conectarse más profundamente con sus emociones y desarrollar una presencia

En el trabajo del laboratorio, los ritmos propuestos por Gabriell Roth, los tomo como herramienta de traducción para pasar ciertos elementos del personaje “Diablo de Hojalata”, de personaje popular a un personaje diseñado para las artes escénicas.

Cada ritmo representa una finalidad distintiva y ofrece una ventana hacia diferentes aspectos de la experiencia humana.

A continuación, se presenta una descripción más detallada de cada uno de los ritmos (Roth, 2010).

1.2.1. Fluido

Este ritmo se caracteriza por movimientos suaves, continuos y fluidos. Es un estado de relajación y fluidez en el que el cuerpo se mueve con gracia y sin esfuerzo. Es una energía conectada con el agua y la sensualidad. En este ritmo, se invita a explorar la capacidad de dejarse llevar por el flujo y la adaptabilidad.

1.2.2. Staccato

Este ritmo se caracteriza por movimientos más enérgicos y rítmicos. Es un ritmo de pulsación y precisión en el movimiento, donde se busca la claridad y la definición. Es una energía conectada con el fuego y la determinación. En este ritmo, se anima a expresar y afirmar la individualidad y la intención en el movimiento

1.2.3. Caos

En este ritmo se exploran movimientos caóticos, liberadores y desinhibidos. Es una energía conectada con el aire y la libertad. En el ritmo del caos, se da espacio para soltar y liberar tensiones, permitiendo que el cuerpo se mueva de forma espontánea y salvaje

1.2.4. Lírico

El ritmo *lírico* se caracteriza por movimientos suaves, expansivos y etéreos. Es una energía conectada con el espacio y la conexión con el entorno. En este ritmo, se exploran movimientos ligeros y fluidos, con énfasis en la conexión con la música y la expresión poética del movimiento

Este ritmo representa la quietud, la calma y el descanso. Es una energía conectada con la tierra y la meditación. En este ritmo, se invita a estar en silencio y en paz, permitiendo que el cuerpo se relaje y se restablezca.

1.3 Eugenio Barba

Eugenio Barba es una destacada personalidad del teatro contemporáneo, autor, director de escena, investigador y director de teatro italiano. En el año de 1961, Barba acudió al laboratorio de teatro de Jerzy Grotowski en Opole, Polonia, para una estancia de tres años, donde trasladó su trabajo con los actores, Permaneció al lado de Grotowski hasta 1964, y de este encuentro absorbió gran parte de las herramientas filosóficas y físicas corporales.

Forma el *Odin Teatret*, un órgano de investigación y experimentación donde confirma que un actor necesita unas técnicas físicas adecuadas para aumentar su presencia en el escenario y así, aumentar su energía. Es en esta apropiación que el actor encuentra posibles transiciones entre su presencia cotidiana y la extracotidiana. Para él era importante, que los actores desarrollaran la capacidad de transformar sus cuerpos y poder acceder a otra piel, despegarse y transformarse en nuevas escenas.

Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de “representación”. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo determinada por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Pero en una situación de “representación” existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. Se puede pues, distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra-cotidiana. (Barba y Savarese,1990, p.16)

1.4 Antropología Teatral

La Antropología Teatral es un estudio sobre el actor y para el actor. Es una ciencia pragmática que resulta útil cuando el estudioso llega a través de ella a “palpar” el proceso creativo y cuando, durante éste, el actor incrementa su libertad. (Barba, 1994, p.

Eugenio Barba define a la antropología teatral, como el estudio del comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre: “En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. Es el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación” (Barba, 2005, p. 26).

No se considera ni una metodología, ni un género, ni una estética, sino un fundamento investigativo–creativo que permite encontrar las bases para el trabajo del actor rompiendo los esquemas e inconsistencias cotidianas: es cómo se comprende, se asume y se confrontan los principios técnicos de diferentes culturas para encontrar las similitudes que le permitan al actor ser más eficaz actoralmente.

La Antropología Teatral se ha centrado en la búsqueda de principios transculturales o universales de la actuación, que radicaría sobre todo en el denominado nivel pre- expresivo del actor, explican Barba y Savarese (2009); es decir, en todo lo que precede a la expresión artística individualizada, según las culturas o formas interpretativas. Según Barba (2005, p. 27), hablamos de tres niveles en el trabajo o el proceso creativo del actor:

1. La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible.
2. La particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico-cultural a través de los cuales la irrepetible personalidad del actor se manifiesta.
3. La utilización del cuerpo-mente según técnicas extra-cotidianas basadas sobre *principios-que-retornan* transculturales. Estos *principios-que-retornan* constituyen aquello que la Antropología Teatral define como campo de la pre-expresividad

1.4.1 Técnicas Cotidianas

Esta técnica se basa en la observación y estudio de los gestos, movimientos y acciones cotidianas de las personas en su vida diaria. Barba cree, que estos gestos y movimientos son

UCUENCA

la base de la comunicación y el comportamiento humano, y que pueden ser utilizados para crear una actuación teatral auténtica y significativa.

La técnica cotidiana implica una serie de ejercicios y prácticas para ayudar a los actores a conectarse con su propio cuerpo y sus propios gestos y movimientos cotidianos. Los actores aprenden a observar cuidadosamente los gestos y movimientos de las personas en la vida real y luego, a imitarlos en el escenario, creando así personajes más realistas y auténticos.

Además, la técnica cotidiana se centra en la relación entre el actor y el público, enfatizando la importancia de la comunicación clara y directa entre ambos. Barba cree que el teatro debe ser accesible y relevante para el público contemporáneo, y que la técnica cotidiana es una herramienta poderosa para lograr este objetivo: "Las técnicas cotidianas no son conscientes: nos movemos, nos sentamos, llevamos un peso, besamos, afirmamos y negamos con gestos que creemos "naturales" y que, por el contrario, están determinados culturalmente" (Barba, 1990). Como Barba menciona, son cada una de las acciones que se realizan en nuestro diario vivir, y que se incrustan en nuestra corporalidad a partir de la cultura que se nos imparte.

1.4.2 Técnicas Extracotidianas

Eugenio Barba (2005) también ha desarrollado una técnica teatral conocida como "técnica extracotidiana" o "técnica antropológica". A diferencia de la técnica cotidiana, que se centra en los gestos y movimientos de la vida diaria, la técnica extracotidiana se enfoca en la exploración y expresión de lo que Barba llama "rasgos culturales profundos", es decir, patrones de comportamiento y comunicación específicos de ciertas culturas.

La *técnica extracotidiana* involucra la investigación y el estudio de las tradiciones, mitos, rituales y costumbres de diferentes culturas, y cómo se expresan en el cuerpo y la voz de los actores.

Los actores aprenden a imitar estos patrones culturales específicos para crear personajes auténticos y convincentes que reflejen la cultura que se está representando. Además, la *técnica extracotidiana* también enfatiza la importancia del entrenamiento físico y vocal para los actores, y cómo estos aspectos se relacionan con la expresión de la cultura en la

El actor que se sumerge en la Técnica Antropológica descubre que su cuerpo no es sólo suyo, sino que pertenece a un grupo, a una sociedad, a una cultura. Aprende a despojarse de su yo individual para dar vida a un personaje que refleja una cultura, una forma de ver y entender el mundo. (Barba, 2010, p.).

En resumen, la *técnica extracotidiana* de Eugenio Barba es una herramienta teatral que busca explorar y expresar los patrones culturales profundos de diferentes culturas en la actuación teatral, y enfatiza la importancia del entrenamiento físico y vocal para los actores.

1.5 Cuerpo

El cuerpo es concebido y utilizado, sus características y propiedades específicas, (...). Hay numerosos cuerpos, o más bien, numerosas maneras de concebirlo y de hablar de él. En todas las artes y en el conjunto de las ciencias humanas, el cuerpo es una apuesta al saber y al poder. (Pavis, 2016, p.)

En las artes escénicas, el cuerpo es un instrumento vivo y dinámico que puede comunicar emociones, ideas y significados a través del movimiento, la gestualidad, la voz y la expresión corporal.

Además, en las artes escénicas, el cuerpo no solo es visto como un objeto físico, sino también como un medio de creación y exploración. Los artistas escénicos utilizan el cuerpo como un medio para experimentar con diferentes técnicas y estilos de movimiento, para explorar la relación entre el cuerpo y el espacio, y para desarrollar su capacidad de improvisación y creatividad.

El cuerpo también puede ser utilizado como un medio para explorar y expresar la identidad cultural y social. En el teatro y la danza, el cuerpo puede representar y simbolizar la cultura, la historia y la identidad de una comunidad o grupo social.

En resumen, el cuerpo en las artes escénicas es un medio para la expresión, la comunicación, la creación y la exploración artística, así como también para la representación y la

simbolización de la identidad cultural y social.

Para la Antropología Teatral de Eugenio Barba, el cuerpo es considerado como el instrumento principal del actor para crear una experiencia teatral. El cuerpo no solo es visto como un objeto físico, sino también como un medio de expresión y comunicación. La Antropología Teatral se enfoca en estudiar la relación entre el cuerpo, la mente y el espíritu del actor, y cómo esta relación influye en la creación de una experiencia teatral auténtica.

Según la Antropología Teatral, el cuerpo del actor es un punto de partida para la exploración y el descubrimiento de diferentes culturas y tradiciones teatrales. A través del entrenamiento físico, vocal y emocional, el actor puede desarrollar su capacidad de expresión y comunicación, y experimentar con diferentes técnicas y estilos teatrales. El cuerpo del actor es considerado como un medio para explorar y comprender la realidad, y para transformarla en una experiencia teatral.

Además, la Antropología Teatral también destaca la importancia del cuerpo en la construcción de la identidad cultural. El cuerpo no solo es un medio para expresar emociones y comunicar ideas, sino también un medio para representar y simbolizar la identidad cultural y social. La Antropología Teatral se enfoca en estudiar cómo el cuerpo del actor refleja y construye la identidad cultural y en cómo el teatro puede ser una herramienta para la exploración y el entendimiento intercultural.

1.5.1 *Cuerpo Presente*

Cuando Eugenio Barba (2010) habla de "cuerpo presente", se refiere a la importancia de estar plenamente presente y consciente en el cuerpo durante la actuación teatral o en cualquier tipo de expresión escénica; su enfoque se centra en el papel fundamental del cuerpo en la actuación y en la creación de una presencia escénica auténtica. "Cuerpo presente" implica estar completamente comprometido en el momento presente, conectado con las sensaciones físicas, emociones y energía del cuerpo. Significa estar consciente de cada movimiento, gesto y expresión, y transmitir una presencia viva y tangible al público. Barba considera, que el

UCUENCA

cuerpo es el medio principal de comunicación en el teatro y que, para que la actuación sea impactante y significativa, el actor debe habitar plenamente su cuerpo y permitir que su presencia se manifieste en el escenario.

Para Barba, el “cuerpo presente” implica una totalidad de la experiencia corporal, incluyendo la respiración, la postura, la tensión muscular y la expresividad física. Significa estar en sintonía con las emociones y los impulsos internos, permitiendo que el cuerpo responda de forma orgánica y auténtica en el momento presente. Esta presencia consciente en el cuerpo, permite al actor comunicarse de manera más efectiva, transmitir emociones más profundas y establecer una conexión genuina con el público.

En resumen, para Eugenio Barba, “cuerpo presente” se refiere a la importancia de estar plenamente presente y consciente en el cuerpo durante la actuación teatral. Implica una totalidad de la experiencia corporal y una conexión auténtica con las sensaciones, emociones y energía del cuerpo en el momento presente. Este enfoque busca crear una presencia escénica vibrante y significativa que resuene con el público.

Para Eugenio Barba y Gabrielle Roth, el cuerpo es un elemento central en la exploración y expresión de la experiencia humana. Ambos reconocen que el cuerpo no es simplemente una entidad física, sino un vehículo a través del cual podemos conectarnos con nuestra esencia, emociones y energía.

Eugenio Barba, desde su enfoque teatral, considera al cuerpo como el principal instrumento de comunicación en el escenario. Para él, el cuerpo no solo lleva a cabo acciones y movimientos físicos, sino que también, alberga la memoria, la cultura y la experiencia personal. Barba destaca la importancia de la presencia física y consciente en el cuerpo, así como la exploración de su expresividad vocal, gestual y energética.

Por otro lado, Gabrielle Roth, a través de los 5 Ritmos, utiliza el movimiento y la danza como una vía para explorar y liberar las energías atrapadas en el cuerpo. Para ella, el cuerpo es un portal hacia la conciencia y la transformación personal. Roth enfatiza la importancia de

UCUENCA

escuchar las sensaciones y los mensajes que el cuerpo nos transmite, permitiendo la expresión auténtica de las emociones y la conexión con una energía superior.

1.6 Acciones Físicas

"La acción física es la unidad básica del teatro; no se trata simplemente de movimientos en el espacio, sino de acciones con una intención específica."

Grotowski

Las acciones físicas se refieren a los gestos y movimientos corporales con un propósito específico y cargados de intención dramática. Estas acciones van más allá de los movimientos mecánicos y superficiales, buscando una conexión profunda y auténtica entre el actor y su cuerpo, son esenciales para la creación de personajes auténticos y convincentes, ya que permiten a los actores expresar emociones y sentimientos a través de su cuerpo y su voz. Las acciones físicas son una parte fundamental de la "técnica de la acción", que se enfoca en la conexión entre la acción física, el pensamiento y la emoción del actor. Según Barba (2010), las acciones físicas no solo se refieren a los movimientos que se realizan en el escenario, sino que también se relacionan con la forma en que los actores piensan y sienten mientras realizan esas acciones.

Las acciones físicas pueden ser parte de una secuencia de movimientos más amplia, o pueden ser acciones individuales que tengan un significado específico en la escena. Por ejemplo, una acción física podría ser el acto de levantar un brazo para saludar a alguien, o el gesto de cerrar los ojos y suspirar para expresar tristeza.

Grotowski, con la fundación de su Laboratorio teatral (1965-1976) se interesa en comprender "qué hay en las acciones físicas humanas y a la vez, adentrarse en que la acción orgánica viene del cuerpo y no de la mente, no es premeditada sino vivida íntegramente y está profundamente vinculada a las fuerzas la naturaleza" (Grotowski, 1972); las acciones físicas no eran simplemente gestos o movimientos externos, sino que estaban profundamente

UCUENCA

arraigadas en las fuerzas de la naturaleza.

Creía en la importancia de conectar con las energías primordiales y las fuerzas instintivas que residen en el cuerpo humano. A través de un intenso entrenamiento físico y de la exploración de las capacidades corporales, buscaba desbloquear y liberar esas fuerzas internas para dar vida a la acción teatral.

Las acciones físicas humanas se comprenden como expresiones auténticas y vividas plenamente, estas acciones no surgían de la mente, sino del cuerpo, y están intrínsecamente conectadas a las fuerzas de la naturaleza. Buscan descubrir la esencia de la acción teatral y la conexión profunda entre el actor, su cuerpo y el entorno en el que se desenvuelve.

1.7 Secuencia de Movimientos

Una secuencia de movimientos es un conjunto de acciones físicas específicas y coordinadas que se utilizan en la actuación teatral para expresar un significado o mensaje particular. Estas secuencias pueden ser parte de la *técnica cotidiana* o *extracotidiana*, y se basan en la comprensión profunda de los gestos, movimientos y patrones culturales que se quieren representar en escena.

En la *técnica cotidiana*, las secuencias de movimientos se basan en los patrones de comportamiento y comunicación que se observan en la vida diaria. Por ejemplo, una secuencia de movimientos puede incluir la forma en que una persona camina, cómo gesticula con las manos mientras habla, o cómo se sienta y se levanta de una silla.

En la *técnica extracotidiana*, las secuencias de movimientos se basan en la investigación y el estudio de las tradiciones, mitos, rituales y costumbres de diferentes culturas. Los actores aprenden a imitar estos patrones culturales específicos para crear personajes auténticos y convincentes que reflejen la cultura que se está representando. En resumen, una secuencia de movimientos es una herramienta que se utiliza para expresar significados o mensajes específicos en la actuación teatral, ya sea basada en la *técnica cotidiana* o *extracotidiana*.

Capítulo II. De la Teoría a la Práctica

Apoyándome en los ritmos de Gabrielle Roth y el concepto de cuerpo presente que Eugenio Barba propone, como herramientas para la construcción de una secuencia de movimientos en la creación de un personaje, en el proceso de creación recojo y analizo los procedimientos que seguí en el laboratorio de creación del personaje “Diablo Mayor” en el ejercicio escénico “Diablo de Hojalata”, para lo cual, empezaré exponiendo qué es la fiesta popular de “Los pases del niño” y el personaje “Diablo de Hojalata”.

2.1 La Improvisación como Herramienta de Exploración (Anexo 1)

Es interesante mencionar, las diferentes perspectivas sobre la improvisación. La definición de la *Gran Enciclopedia Larousse* destaca la naturaleza espontánea y sin directrices específicas de la improvisación, lo cual es válido y se aplica en muchos contextos.

Por otro lado, Keith Johnstone (2012), un reconocido teórico de la improvisación teatral, establece un vínculo entre la improvisación y el desarrollo de la creatividad. Según su enfoque, la improvisación es una forma de explorar el proceso creativo y descubrir nuevas ideas, impulsando a los artistas a romper con estructuras preestablecidas y a confiar en su capacidad para crear en el momento.

Ambas perspectivas tienen validez y pueden coexistir. La improvisación puede ser tanto, un ejercicio espontáneo y sin directrices específicas como una herramienta para fomentar la creatividad y explorar el proceso creativo en diferentes contextos artísticos. Es importante destacar, que la comprensión y el enfoque de la improvisación han evolucionado con el tiempo; diversos teóricos y artistas han aportado sus propias ideas y perspectivas. Cada enfoque puede brindar una comprensión única y valiosa de la improvisación y su relación con la creatividad.

Este proceso de creación me ha permitido comprender el significado de la improvisación como herramienta, como un tejido que permite libremente acercarse a la exploración y expansión de las percepciones desde múltiples aspectos, desarrollando diferentes elementos, como la

2.2 La Fiesta Popular - Diablo de Hojalata (Anexo 2)

La costumbre de venerar las imágenes religiosas procede de la era de la Conquista. Los sacerdotes españoles inculcaron a los originarios de las *Indias Occidentales*, la devoción y el enardecimiento que todavía se hallan presentes en muchas sociedades del Ecuador.

Con la llegada de los colonizadores a las *Indias Occidentales*, se han implantado incontables prácticas religiosas judeocristianas en las sociedades del Ecuador. Como producto de una tradición relacionada a las procesiones que rinden culto a diversas imágenes católicas, se encuentra la fiesta popular “del pase del niño”, que se lleva a cabo todos los años en la urbe de Riobamba en Ecuador, el desarrollo de la misma se fundamenta en una secuencia de prácticas culturales que se expresan durante la mencionada festividad.

El culto al Niño Jesús data desde el siglo XVI, pero a partir del siglo XIX esta tradición creció, aumentando sus personajes y concurrencia, donde se puede observar estas grandes movilizaciones, que recorren las principales calles con cientos de disfrazados, danzantes, bandas de pueblo, priostes.

Una vez que se rememora el origen del niño Dios, que en la ciudad de Riobamba es representada por la imagen del “Rey de Reyes” a lo extenso de la época navideña (comprende los meses de noviembre, diciembre y enero), en varias localidades del Ecuador, y particularmente en la ciudad de Riobamba, se hacen desfiles en las que participan comparsas que representan a los Guashayos que son aquellas personas que de muy buena fe y con toda la voluntad acompañan al, o a los priostes durante toda la festividad; estos también se encargan de dirigir, planificar y disponer las participaciones de comparsas, grupos de danzantes en el Pase, y también de constatar de que todas las actividades extras se realicen de buena manera como son: la alimentación de los invitados, repartición de bebidas, recepción de donaciones o jochas, entre otras.

Los Jochantes que toman un rol muy importante en la festividad, ya que son quienes aportan,

UCUENCA

ofrecen y donan para la realización de la fiesta popular de diferentes formas, como son: bailes y comparsas, participación de personajes y una gran variedad de disfraces, carros alegóricos, juegos pirotécnicos, bandas de pueblo, grupos musicales, alimentos y bebidas para los participantes y acompañantes, atuendos para la imagen del Divino Niño, disfraces para bailarines.

Todas estas donaciones o aportes son muy importantes, ya que sin ellas la magnitud de la fiesta no tendría el realce necesario, además de que estos aportes pueden ser devueltos por los priostes beneficiados, hacia los Jochantes, según ellos lo requieran o necesiten, y también los Devotos. Además, se puede presenciar a los Fundadores que son los iniciadores de la celebración, los dueños de la imagen del niño Jesús, consienten y guían a los priostes para que la festividad conste de todos los detalles, para que simbolicen su esencia. Cuando muere el fundador, la tradición dicta que su hijo mayor heredará la imagen del niño, así como todas sus manifestaciones y costumbres.

Los priostes o las personas encargadas de resguardar y conservar la imagen del *niño*, también llamados síndicos o custodios, visten a la pequeña escultura con coloridos y vistosos trajes. En esta festividad, otros devotos participan, asimismo, llevando trajes que representan a diferentes personajes o culturas que son reconocidas dentro de la localidad. Todos estos elementos componen las creencias que se mantienen vivas y que reflejan la reciprocidad cultural ecuatoriana que surgió a partir del mestizaje.

“El Pase del niño”, es uno de los eventos icónicos que ocurren en el país. En esta celebración se puede ver reflejada la cultura y las tradiciones de un pueblo, donde expresan sus creencias en diversas formas; El Pase del Niño se ha convertido en una fiesta tradicional en el Ecuador, por su fusión, diversidad e historia, atrae el interés de miles de feligreses y turistas que visitan ciudades como Riobamba y se hacen parte de esta tradición, es importante mencionar, que en esta festividad también acompañan una gran cantidad de danzantes que pueden ser hombres y mujeres de todas las edades, que danzan a lo largo del Pase del niño al ritmo de

UCUENCA

una banda de pueblo que es la encargada de poner el ritmo a la celebración, estos danzantes van vestidos de diferentes personajes propios de la celebración, que engalanan a festividad con sus mejores atuendos y vestuarios que son fabricados artesanalmente y que año tras año los renuevan, para así cumplir con su veneración al Divino Niño, entre los principales personajes se encuentra el “Diablo de Hojalata”, que es el personaje en estudio para la realización de mi trabajo de tesis.

El Pase de Niño en Riobamba, tiene una especial connotación, por sus características culturales y religiosas, así como por la riqueza de sus personajes. Según la información tomada de las cartillas informativas existentes en las instalaciones del GADMR (Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal del Cantón Riobamba), “Diablo de Hojalata” es un...

Personaje masculino de origen indígena, su origen data de la fecha de 1853, quien surgió como una expresión burlona de rebeldía, puesto que a la llegada de los españoles se impuso la imagen de Dios como la representación del bien, fue así como la servidumbre se identificó con este personaje y empezó a disfrazarse de diablo como una manera de adaptar al personaje que siempre se dijo era el malo y el rebelde, y por tanto su presencia es la ratificación de lo dual de la fiesta, actualmente se suma la elegancia, la picardía y jocosidad que la ponen quienes desfilan, con el paso del tiempo a través del baile se generó una singular manera de celebrar y al mismo tiempo protestar por la represión de la que eran objeto nuestros antepasados.

El “Diablo de Hojalata” del barrio Santa Rosa refleja la visión mestiza del nacimiento del niño Jesús; es una de las figuras sagradas en la cosmovisión andina, y se lo cataloga como representante de las creencias culturales locales en el sincretismo. La máscara de metal de color rojo que representa al diablo es lo más distintivo del disfraz del “Diablo de Hojalata”, es uno de los personajes tradicionales del Pase del Niño de Riobamba. El mismo que es considerado como uno de los favoritos de quienes buscan protección del niño Jesús a través de la danza. “Diablo de Hojalata” cumple la función de resguardar y custodiar la divina imagen

UCUENCA

del niño Jesús, por lo que se coloca al inicio y al final del pase del niño, de esta manera se simboliza como se está custodiando la divina imagen, a lo largo de este trayecto baila al ritmo de la tradicional tonada llamada María Manuela, sus pasos son elegantes y muy coordinados, durante el pase del niño, agitan una sonaja de metal, la misma que emite un sonido particular para invitar a la gente a mirar y unirse a la celebración.

Para mí “Diablo de Hojalata” de la ciudad de Riobamba es un personaje histórico en la cotidianidad de la ciudadanía riobambeña; este es uno de los personajes más valorados e icónicos pertenecientes a los pases del niño, tradición que se la recuerda y lleva a cabo desde hace varios años.

Por este motivo, decidí tomar este personaje como objeto de estudio para el desarrollo de mi trabajo de tesis, con el objetivo de dar vida a la figura que en la actualidad es vista como resultado de la creencia en las raíces culturales, pero que sin duda alguna es característica de una localidad entera, además de mantener viva la cultura que nos caracteriza a los riobambeños, buscando la valoración y difusión de este personaje conjuntamente con las tradiciones culturales a las que pertenece.

Al trabajarlas y juntarlas con herramientas escénicas, pueden ser aprovechadas, para obtener un resultado en el que se pueda evidenciar la fusión entre toda la información cultural y particularidades que posee este personaje como son: el origen, la historia, el significado, características, elementos, danza y música del “Diablo de Hojalata”, en conjunto con las herramientas escénicas apropiadas para el desarrollo de este trabajo, y de esta manera generar una muestra escénica que evidencie toda esta amalgama de elementos.

2.3 El Inicio

1.- Se partió desde la investigación etnográfica; que se basa en la observación participante, la entrevista, la recopilación de datos y el análisis de la información obtenida, con el objetivo de obtener una comprensión profunda y detallada de la cultura, las creencias, los valores y las prácticas de un grupo humano determinado, para esto

UCUENCA

me acerque a personas que representan en las fiestas populares al personaje en estudio del “Diablo de Hojalata”.

En primer lugar, realice una entrevista al gestor cultural Eduardo Yumisaca, de la ciudad de Riobamba el mismo que es conocedor y participe de las festividades populares y de igual manera del personaje que se está tratando en mi trabajo de tesis, en esta entrevista pude recopilar datos importantes, por ejemplo que la danza del diablo tiene una particularidad y es qué, al realizar el paso básico se realiza tres puntadas, tanto con el pie derecho, como con el pie izquierdo, esto hace referencia a los rayos del sol, de igual manera que este personaje al momento de bailar, en todo momento va a tener un brazo elevado hacia el cielo y el otro apuntado hacia la tierra, esto haciendo referencia al agradecimiento al sol por la luz y a la tierra en agradecimiento a la Pachamama.

Un dato importante de esta entrevista también fue, que las personas que se colocan la máscara del “Diablo de Hojalata”, deben cumplir con la tradición de bailar en la festividad por siete años consecutivos, caso contrario, al no cumplir con mencionada tradición se tiene la creencia de que el diablo puede realizar las llamadas “travesuras”, que son acontecimientos que aquella persona puede padecer.

En estos siete años de proceso creativo, el diablo sufre transformaciones o evoluciones, adquiriendo diferentes objetos que los utiliza mientras realiza su danza, por ejemplo en el primer año se utiliza un cepillo de lustrar zapatos con el que va realizando esta acción de lustrar a lo largo del recorrido; el siguiente año va acompañado de un fute con el que abre el paso para que la imagen del niño atraviese sin problema por las calles que comprenden el Pase del niño, también lleva una botella de un licor preparado artesanalmente, para ir sirviendo y brindando con los acompañantes de la fiesta; otro de los elementos que este diablo lleva es un muñeco pequeño vestido de diablo, el mismo que hace referencia a que el próximo año habrá un nuevo devoto que iniciará con su veneración de siete años, y por último, en el séptimo año, cuando el diablo llega a su último recorrido de veneración, se lo

UCUENCA

puede observar cargando un farol con el que hace referencia que al llevar este farol iluminando el camino para que los demás diablos que vienen detrás de él, se dirijan por el camino correcto.

De igual manera, al diablo que llega a su séptimo año se lo denomina “Diablo de diablos” o “Diablo mayor”, con la peculiaridad de que su trenza de cabuya que en el primer año de veneración era de un tamaño medio, para el séptimo año es completamente larga, llegando a tocar el piso de esta manera se evidencia la conexión con la tierra; de igual manera, a este “Diablo mayor” se lo observa llevando en una de sus manos un guanllero que es una especie de bolsa en la cual lleva la denominada “guanlla” que son los alimentos, frutas, dulces que ha recibido durante la celebración de esta festividad y que los está guardando para llevarlos a su hogar y así poder compartir los mismos con su familia, estos y entre otros datos fueron los que sirvieron de material teórico para el desarrollo del trabajo escénico.

De igual manera, pude acudir al Departamento de Cultura del Municipio de la ciudad de Riobamba, lugar en el que pude encontrar archivos de noticias que trataban acerca del tema, en la que se evidencia el testimonio de Arcángel Valdiviezo (comunicación personal), que es un artesano hojalatero que explica la tradición del “Diablo de Hojalata”, además de las características físicas del diablo y sus atuendos.

2.4. Acercamiento al Personaje

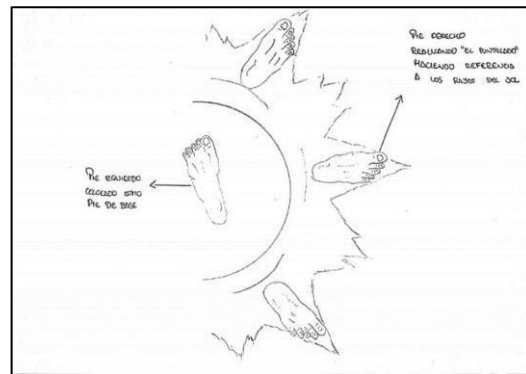
La información antes mencionada constituye el primer acercamiento teórico desde el cual se parte para la aproximación al personaje de modo práctico; para ello acudí a un grupo de danza de la ciudad de Riobamba, el mismo que practica y manifiesta año tras año a este personaje tradicional, para de esta manera cumplir con el objetivo de la investigación etnográfica que ya estaba efectuando; este busca la comprensión de los fenómenos sociales desde el punto de vista de aquellos sujetos que la integran; de esta manera, primero observé los hechos en el entorno natural, escenario donde se desarrollaban estas prácticas; se determinaron cada uno de los movimientos que realizaban los artistas al momento de bailar, cuyas características

UCUENCA

mostraban firmeza y elegancia; además de ejecutar movimientos en *staccato*, los mismos que Gabrielle Roth nos menciona (al realizar un *staccato* exhalamos en un movimiento e inhalamos vida en el siguiente, el cuerpo se sacude, se agita, se retuerce, crea esquemas y los repite hasta que se agotan y surgen otros, con un inicio y un final bien definido). Estos movimientos generaban opuestos, los mismos que Barba describe como un equilibrio particular que repercute en los músculos de la nuca, del tronco, de la pelvis y de las piernas.

Figura 1

Staccato



Fuente: Elaboración propia.

Todo el tono muscular del actor se transforma, utiliza mayor cantidad de energías y para ello debe realizar un esfuerzo mayor, de igual manera, las tensiones que hacen referencia a las contracciones musculares:

Mientras existe tensión no se puede hablar de sensaciones sutiles, correctas, ni de una vida espiritual normal del personaje. Por eso, antes de iniciar la creación, hay que poner en orden los músculos para que no paralicen la libertad de acción. (Stanislavski, 2009)

Desde mi perspectiva de espectador, al momento de observar el cuerpo, con todas estas características y principios definidos, pude realizar mi primer acercamiento a este personaje, por consiguiente, me preparé para ejecutar corporalmente, cada uno de los movimientos antes visualizados.

UCUENCA

Al iniciar con la marcación del paso principal, utilizado también para el desplazamiento del cuerpo (entendido desde las artes escénicas como el trabajo del peso) según Barba menciona: “ese *movimiento de intención*, empieza en la espina dorsal. En el tronco está concentrada, retenida, como impulso, toda la energía necesaria para hacer brotar una acción precisa” (Barba,1994), aludiendo también al concepto de contrapeso: “Lo que cambia tiene que ser el tono muscular de todo mi cuerpo. Esto involucra a la espina dorsal, de donde nace el impulso para la acción. Hay cambio de equilibrio y presión de los pies hacia el piso” (Barba,1994); el cambio de peso se trasladaba desde mi pierna derecha hacia la izquierda y viceversa, estos cambios se mantenían por una duración de tres tiempos, mientras se realizaban las tres puntilladas, según se le denomina al paso: por cada pie, de igual manera, al momento de ejecutar este paso principal en la parte superior del cuerpo, los brazos se movían cumpliendo el principio de los movimientos opuestos.

Según Barba son “las contradicciones en términos, encarnadas en el cuerpo del actor”, ya que al realizar cada *puntillada*, los brazos se movían en direcciones opuestas, un brazo hacia arriba y el otro hacia abajo, simultáneamente, a todos estos movimientos se le suma el de la cabeza, ya que esta parte del cuerpo adquiere mucha importancia al moverse, pues con el mentón y la mirada elevados levemente hacia la diagonal, representa la elegancia del personaje; al realizar particularmente este movimiento de la cabeza pude notar la tensión que se genera desde el plexo atravesando por el cuello hasta llegar al mentón.

Al ejecutar cada uno de estos movimientos, primero por separado, pude notar que la carga energética requerida era muy grande, debido a que este personaje en cada movimiento, emana y requiere de energía suficiente para que el mismo inicie, se desarrolle y termine de manera correcta. Al momento de ejecutar los movimientos inferiores (piernas y pies), junto con los superiores (brazos y manos), pude determinar que al juntarlos, era movimientos extracotidianos ya que, si no tenía la concentración suficiente al momento de la ejecución, fácilmente podía equivocarme y mover equívocamente las extremidades, además de que al

UCUENCA

perder la concentración, fácilmente se desvanecía la energía y con ello, no se cumplía con la cualidad del *staccato* que es una constante en este personaje.

Luego de haber indagado en la práctica, los movimientos básicos del *personaje diablo*, repetición que se puede definir como un patrón de movimiento que estimula la memoria y el cuerpo, recordé cada secuencia de movimientos repetidos en el trabajo escénico; fue una herramienta que se tornó importante en esta parte del proceso, debido a que estos movimientos extracotidianos no eran fáciles, ni mucho menos cómodos para realizarlos; la importancia de repetirlos no significa hacer lo mismo una y otra vez, ayuda a hacer conciencia de la precisión de cada estructura del movimiento en sus diferentes niveles espaciales, los ritmos, más lentos y sostenidos en mi estructura corporal donde hacía referencia a un cuerpo de veneración.

En un segundo momento de exploración, a partir de los resultados obtenidos, tomé dos objetos que utiliza el personaje del popular “Diablo de Hojalata” que son la máscara y la sonaja.

2.5. Máscara

Trabajé levantando información a través de los sentidos; en este ejercicio me relacioné con el sentido del tacto: la primera sensación que se levantó en mi piel fue la temperatura de la máscara, ya que era de metal y estaba fría; esta sensación llevada al movimiento, me permitió encontrar desplazamientos bruscos, súbitos con un ritmo rápido en la parte superior, desde las vértebras dorsales y los brazos, llegando hasta la cabeza; por efecto del movimiento, mi desplazamiento en el espacio se presenta con falta de estabilidad, moviéndome fuera del centro de equilibrio establecido, desafiando la gravedad y explorando nuevas posibilidades de movimiento, con gestos asimétricos, manipulando el peso y adoptando posturas inusuales.

Al colocarme la máscara en el rostro, encuentro un estado de atención mucho más amplio en el cuerpo, afectando mis brazos y mis dedos que se tornan tensos, desplazando los mismos hacia afuera y hacia atrás, generando un acercamiento de los omoplatos y por este efecto, el pecho y la mirada se proyectan hacia arriba. Como resultado de la primera y segunda

UCUENCA

exploración, encuentran formas de caminar que tiene que ver con el manejo del peso y los contrapesos, trabajando el apoyo y resistencia en levantamientos y caídas controladas, creando un efecto de balance en el movimiento.

2.6. La Sonaja

La sonaja tiene la particularidad de imitar el sonido. Realizó un movimiento con el brazo derecho por efecto del movimiento; la sonaja suena, respondiendo al sonido la acción inmediata del cuerpo con un movimiento del opuesto, continuó trabajando por efecto del sonido, los opuestos en el cuerpo, El manejo de los opuestos en el movimiento se refiere a la exploración y utilización de contrastes y polaridades en los movimientos del cuerpo, para crear una mayor expresividad y dinamismo. Implica la utilización consciente y deliberada de elementos opuestos o contradictorios, como la tensión y la relajación, la rapidez y la lentitud, la expansión y la contracción, la suavidad y la dureza, la ligereza y la pesadez, entre otros.

Al emplear en el movimiento el trabajo de los opuestos, se busca generar una mayor riqueza y profundidad en la expresión del cuerpo, alternando entre momentos de tensión muscular y relajación, para crear contrastes en el movimiento. Por ejemplo, pasar de movimientos rígidos y enérgicos a movimientos suaves y fluidos.

Al emplear los opuestos en la exploración del movimiento, busqué generar una mayor riqueza y profundidad en el cuerpo; algunas de las formas que utilicé en la exploración del manejo de los opuestos son:

- ✓ Rapidez y lentitud: Jugar con cambios de velocidad en el movimiento, alternando entre movimientos rápidos y enérgicos, y movimientos lentos y suaves.
- ✓ Expansión y contracción: Explorar la expansión y apertura del cuerpo, seguidos de momentos de contracción y cierre. Esto puede involucrar el uso de los brazos, las piernas y la columna vertebral para crear cambios en la forma y el tamaño del cuerpo.
- ✓ Suavidad y dureza: Contrastar movimientos suaves y fluidos con movimientos más firmes y enérgicos, creando una sensación de contraste táctil y de textura en el movimiento.

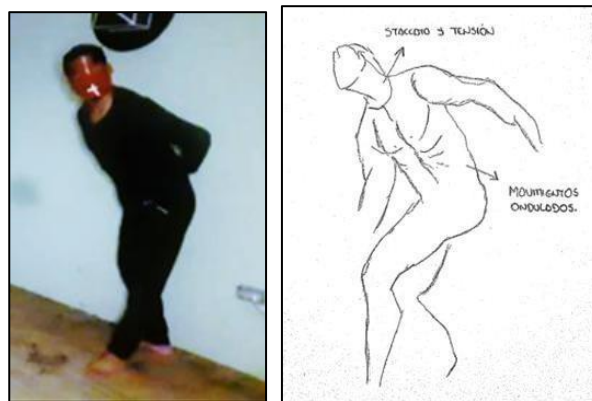
UCUENCA

- ✓ Ligereza y pesadez: Jugar con la sensación de gravedad y la percepción del peso en el movimiento. Esto implica explorar movimientos que dan una sensación de ligereza y flotabilidad, así como movimientos que transmiten una sensación de peso y arraigo al suelo.

2.7. La Trenza de la Máscara

Figura 2

La trenza de la máscara del diablo



Fuente: Archivo del autor.

Al indagar con la trenza del diablo, trabajé a partir del sentido del tacto desde donde pude identificar, la particular textura de la trenza, una fibra natural; pude palpar que tiene forma de hilos delgados rígidos y ondulados; al palpar esta fibra, la reacción de mi cuerpo fue generar pequeños movimientos ondulados, creando una secuencia fluida y sinuosa de movimiento a través del cuerpo. implicando la propagación de una onda o una curva a lo largo de diferentes partes del cuerpo, creando una sensación de fluidez y continuidad, iniciando un ritmo suave y terminado en *staccato*, con la parte superior del cuello y la cabeza; este se traslada recorriendo las vértebras cervicales con movimientos sutiles y secuenciales de cada vértebra, permitiendo que la onda fluya de manera continua y sin interrupciones.

2.8. Música del Diablo

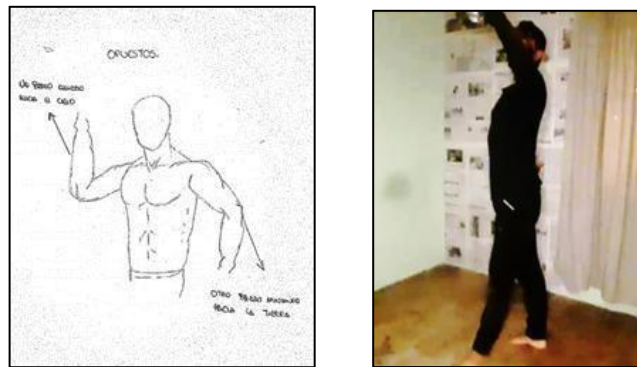
Al trabajar con la música tradicional del “Diablo de Hojalata”, como elemento de indagación, pude notar que esta me generaba premisas de movimiento, debido a su ritmo, ya que la música que es utilizada por este personaje es una tonada, una melodía distintiva y característica de música folclórica y tradicional que tiene un ritmo intermedio entre lo lento y lo rápido, de esta manera fue como los movimientos, que ya tenía levantados, se condicionaron a viajar entre estos ritmos.

2.9. Descripción de los Movimientos y las Partes del Cuerpo

2.9.1. Movimiento 1

Figura 3 Movimiento

1



Fuente: Archivo del autor

Se toma como primer elemento, una parte del movimiento obtenido como resultado de la primera indagación con la máscara; en ella se produjo un movimiento brusco y súbito con un ritmo rápido en la parte superior de mi cuerpo que se iniciaba desde las vértebras dorsales, atravesando los brazos hasta llegar a la cabeza; esta parte del movimiento antes mencionado, lo uní al desplazamiento como resultado de la indagación con la sonaja. Esta caminata generaba un desplazamiento de forma diagonal en un ritmo intermedio, entre lo rápido y lo lento, por ende, al juntar estos dos elementos -resultado de la fragmentación de cada indagación- obtuve un movimiento compuesto que activa todo el cuerpo, ya que el impulso

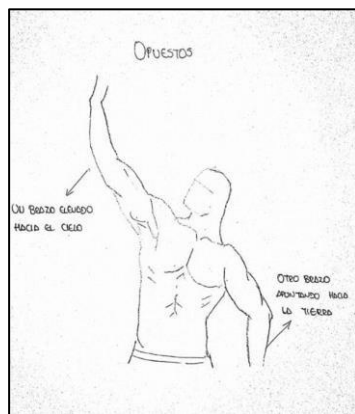
UCUENCA

nace desde las manos, atravesando los brazos, alargando el movimiento, pasando por los codos y hombros; esto genera, que el pecho se impulse y se proyecte hacia la dirección en la que se está trabajando; generalmente, esta es alternada y varía entre la dirección diagonal derecha y diagonal izquierda.

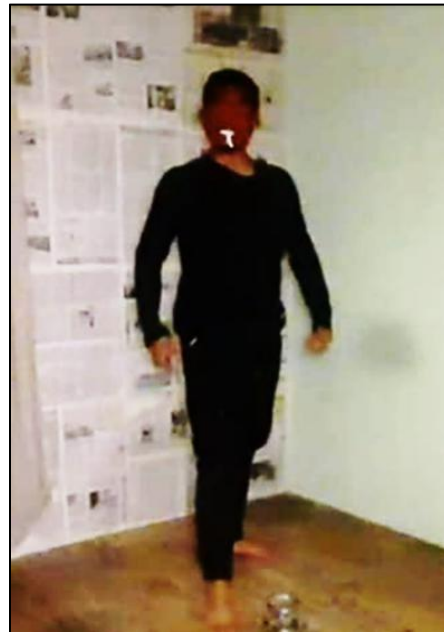
Al generar este impulso con las manos, en la parte inferior del cuerpo se produce un desequilibrio tornando el peso entre la pierna derecha y la pierna izquierda de forma alterna, dibujando un vaivén que avanza con un paso largo y retrocede levemente. Al realizar toda esta composición de movimiento, se evidencia como se crean tensiones en las piernas durante el cambio de peso, como en la parte superior del cuerpo, específicamente en el pecho, cuello y mentón, al momento de alargar los brazos.

Figura 4

Ejercicios de brazos



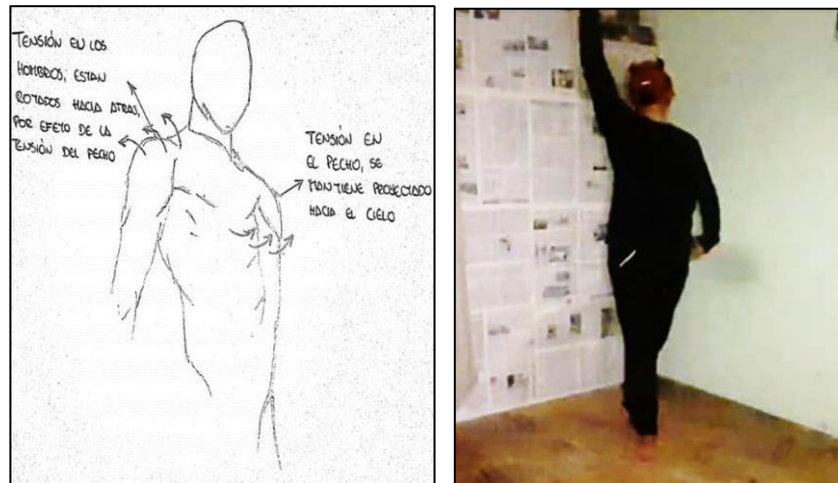
Fuente: Archivo del autor



2.9.2. Movimiento 2

Figura 5 Movimiento

2



Fuente: Archivo del autor

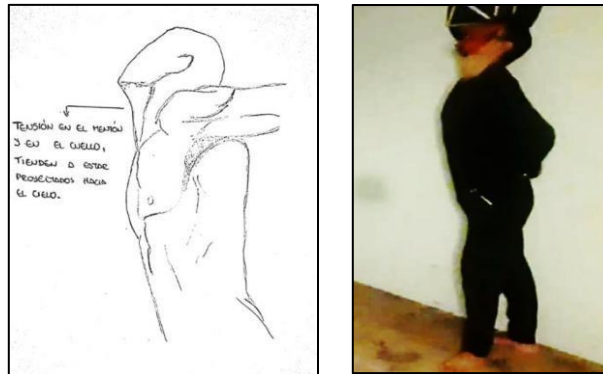
Para la creación de la segunda materialidad utilicé la estructura del cuerpo, como resultado de la segunda indagación con la máscara, la misma que al colocarla en el rostro afectó mi cuerpo, principalmente en mis brazos y en mis dedos generando tensiones, desplazándolos hacia fuera y hacia atrás, generando un acercamiento entre mis dos omóplatos; esta materialidad la junté con el paso básico del “Diablo de Hojalata”, el mismo que tradicionalmente lo realiza con un puntillado dirigido en tres direcciones: por los lados (izquierda y derecha), pero, al ser utilizado como elemento para la reconstrucción, genera una variación a partir de la indagación. Como resultado obtuve este puntillado que dibuja un triángulo generando un cambio de frente de 180

grados de todo el cuerpo, este cambio de frente es alternado, realizándose primero con la partederecha del cuerpo y posteriormente, con la parte izquierda del mismo.

2.9.3. *Movimiento 3*

Figura 6.

Movimiento 3



Fuente: Archivo del autor

Para obtener el tercer movimiento compuesto, utilicé una parte de los movimientos obtenidos a partir de la indagación con la sonaja, refiriéndome específicamente al movimiento que realizaba con el brazo derecho, en el cual se sostiene la sonaja; por efecto del movimiento se genera un sonido, mediante la acción inmediata de responder con el lado opuesto del cuerpo, en este caso, el hemisferio izquierdo; este genera movimientos opuestos, ya que si el brazo derecho en el que se sostiene la sonaja, se desplaza hacia abajo, la respuesta inmediata es con el brazo izquierdo, que inmediatamente y casi de manera simultánea, sube en dirección hacia arriba, repitiendo continuamente este movimiento; a esta parte del tercer movimiento lo junté con la materialidad, resultado de la indagación con la trenza del diablo. Esta acción dio como resultado, generar pequeños movimientos ondulados que inician en la parte inferior del cuello y se traslada por todas las vértebras cervicales, iniciando su desarrollo en la

cervical número 7 y terminando en la cervical número 1. De esta manera, al juntar estas dos materialidades se podía observar y sentir, como una acompañaba al movimiento de la otra, de manera que, mientras los brazos generaban los movimientos opuestos, el cuello junto con el mentón y la cabeza, realizaban el movimiento en ondulado de derecha hacia izquierda; todos estos trabajados, se expresan simultáneamente y de manera alternada en sus direcciones.

Como experiencia creativa, cada día de ensayo constituye un entrenamiento ya definido, que permite poner en disposición al cuerpo y la mente para el trabajo. El objetivo en cada sesión fue acercarme a la construcción de secuencias de movimientos fijas, las cuales pueden ser repetidas, transformadas o desechadas, dando un valor significativo a cada una de las herramientas de creación, por las cuales se atravesó; por sus características propias, estas contribuyeron, tanto de manera teórica como práctica, para la construcción de la secuencia de movimientos en el ejercicio escénico “Diablo Mayor”, a partir de la información etnográfica que corresponde a la celebración popular de los pases del niño y en particular del personaje “Diablo de Hojalata”.

Conclusiones

Luego de haber atravesado este proceso investigativo, de creación y de construcción escénica, hemos podido llegar a establecer las siguientes conclusiones:

1. Las herramientas empleadas para este proceso de construcción escénica, estuvieron acorde a las necesidades del proceso, puesto que tanto, Gabrielle Roth con su planteamiento de “Los 5 Ritmos” como Eugenio Barba con su idea de “cuerpo presente”, permitieron visibilizar como una celebración popular, tradicional y simbólica para una localidad, puede ser combinada con conocimientos académicos y transformada para obtener así, un trabajo escénico que figure las tradiciones culturales de una manera escénica.
2. La etnográfica como herramienta para la construcción de este proceso, me permitió levantar información sensible y cómo estas sensaciones levantadas en el cuerpo sirvieron como un primer material para la construcción de las secuencias de movimiento.
3. Los cinco ritmos de Gabrielle Roth me permitieron codificar las sensaciones levantadas en el cuerpo y traducirlas a secuencia de movimiento.
4. Entender, y a la vez apropiarme de una información tradicional y teórica (“Pases del niño” y “Diablo de Hojalata”), hizo posible que, en cada momento de todo el proceso de construcción escénica, tomara cuerpo toda la información que había escuchado, leído, observado; este proceso de transformación, me ayudó a determinar y reconocer, como mi cuerpo tuvo un antes y un después muy marcado, tanto de manera cultural, teórica y práctica, haciendo que las raíces desde donde nació todo este interés, ahora se encuentren mucho más marcadas, y a la vez, revalorizando cada una de las herramientas, que a lo largo del proceso aparecieron, fueran utilizadas y otras desechadas, pero que sirvieron acorde al fin propuesto, integrando los saberes adquiridos dado la riqueza cultural de este proceso de crecimiento artístico y escénico en la construcción de personajes.

Referencias

- Barba, E. (1990). *Arte secreto del actor*. México: Pórtico de la Ciudad de México
- Barba, E. (2005). *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*.
- Barba, E. (2010). *Sobre el actor y la técnica de la acción*. Buenos Aires: Atuel,
- Barba, E. & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: México: Pórtico de la Ciudad de México
- Cuesta, L. (2 de febrero de 2017). "Diablos de lata" una tradición riobambeña. *La Prensa*, pág. B3.
- Diseño, F. d. (15 de abril de 2014). *FAD Facultad de Artes y Diseño*. Obtenido de <https://fad.uncuyo.edu.ar/procesos-creativos-en-artes-visuales-dialogos-con-cecilia-almeida-salles-en-la-fad-y-en-el-mmamm>
- Duhalde, A. (2019). "Ser en movimiento". En, A. Duhalde. New York. Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal del Cantón Riobamba
- Grotowski, J. (1972). *Entrenamiento del Teatro Laboratorio*. www.isotano.com
- Johnstone, K. (2012). *The Last Bird: Stories & Plays*. www.gettextbooks.com
- Layna. (25 de febrero de 2017). *Layna Danza y Movimiento*. Obtenido de <https://laynadanzaymovimiento.wordpress.com/2017/02/25/laboratorio-de-danza-gabrielle-roth-y-los-5-ritmos/>
- Llanos, M. (18 de mayo de 2022). *OMU*. Obtenido de <https://omu.unife.edu.pe/historia-de-vida-gabrielle-roth/>
- Mendoza, M. E. (2021). *La repetición como herramienta de exploración en el trabajo dramático*. Santiago de Cali: Bellas Artes.
- Pavis, F. (2008). *Diccionario del teatro*. Paris: Book Print Digital.
- Riobamba, D. (2022). *Riobamba Alcaldía ciudadana*. Obtenido de

<https://riobamba.com.ec/es-ec/chimborazo/riobamba/personajes-tradicionales/diablo-sonajero-pase-nino-a96b58738>

Roth, G. (2010). *Mapas para el éxtasis*. Barcelona: Ediciones Urano S.A.Salles,

C. A. (1998). *Gesto Inacabado*. Sao Paulo: INNABLUME.

Salles, C. A. (2010). *Redes de Creación*. Horizonte 2006. Sierra, S.

(2005). *Acciones Corporales Dinamicas*. Medellin .

Stanislavski, I. (2009). El trabajo del actor sobre sí mismo en el rproceso creadpr de la encarnación. www.actors-studio.org/pdf

Yumisaca, E. (18 de mayo de 2022). El diablo de Hojalara. (K. Moyón, Entrevistador)

Anexos

Anexo A. Registro visual (capturas de pantalla), ensayos y ejercicios realizados

Figura7

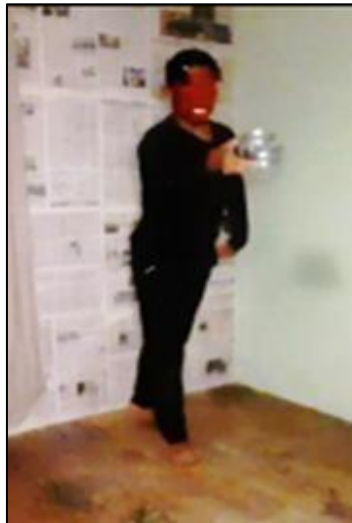
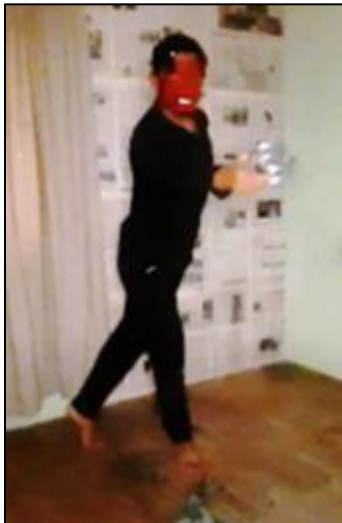
Indagación con la sonaja



Fuente: Archivo personal del autor

Figura 8

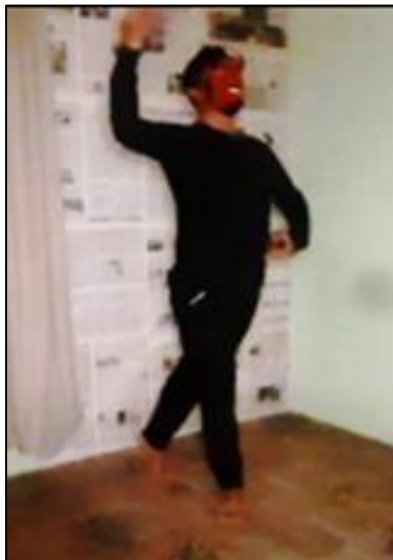
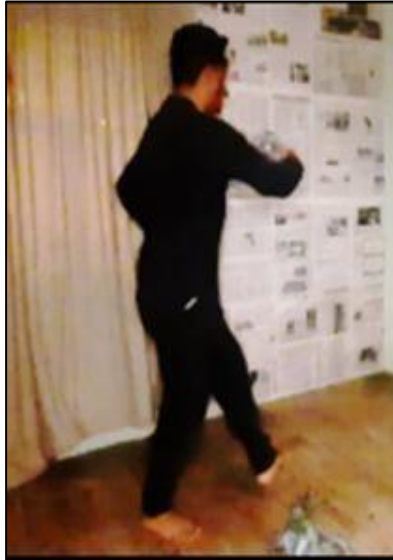
Cambio de peso (Vaivén)

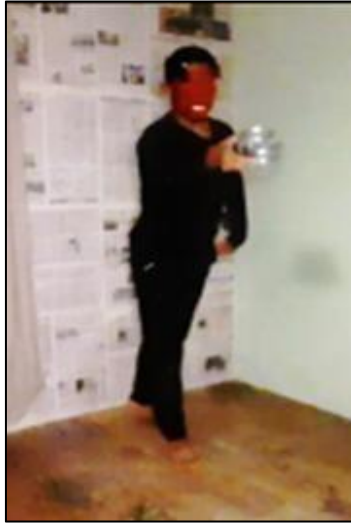
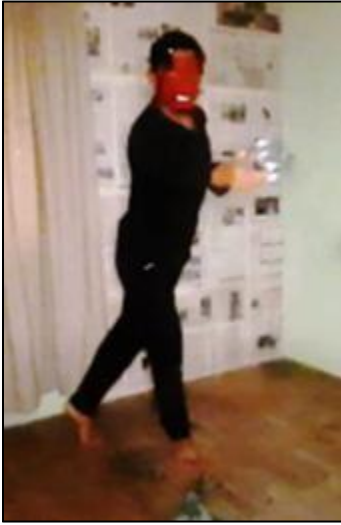


Fuente: Archivo personal del autor

Figura 9

Desplazamiento más indagación música





Fuente: Archivo personal del autor

Anexo B

...QUIEN TODOS...

...SENO DE LAS MÁSCARAS DE ESTOS PERSONAJES

“Diablos de Lata”, una tradición riobambeña

La “Sultana de los Andes” es cuna de grandes artistas, quienes dedican su vida al impulso y preservación de la cultura en la zona. Uno de ellos es Arcángel Valdivieso, quien es el responsable de varias generaciones de maestros hojalateros, al especializarse en la creación de las tradicionales máscaras de los “Diablos de Lata”.

Arcángel Valdivieso comentó para la prensa: “Soy la generación de maestros hojalateros en la ciudad de Riobamba”, señala que su abuelo, Valentín, comenzó la tradición. Luego de él, su abuelo Octavio, en una zona donde se venera al Rey de Reyes, Benigno, ayudaba a su que abuelo en esta labor. En el presente momento, es que Arcángel tomó a cargo la herencia familiar.

Explica la existencia de varios tipos de diablos, el que posee más trascendencia en la ciudad es el “Diablo de Lata” el que, en su paso elegante, llena de alegría y colorido a la zona. Lo tradicional en Riobamba, según Arcángel, es el diablo lleve trenza de cabuya. Con este aspecto coincide el sitio web de la revista “Familia”, del 27 de enero de 2013, donde señala que el “Diablo de Lata” se originó en 1779, en Cacha. Luego, la costumbre avanzó hasta el barrio Santa Rosa, conocido como “el barrio de los hojalateros”. Estos artesanos querían honrar al Niño Jesús, así que reemplazaron la tradicional máscara de cartón por una de lata, color rojo con tonos blancos, siempre con su trenza de cabuya.

Tradición. “Aul existan cuatro o cinco diablos en un ‘pase’, adelante de ellos siempre existirá un perro y un payaso”, afirma Valdivieso. Señala que los acompañantes cumplen, cada uno, una importante función. En el caso de los payasos, cumplen la misión de abrir el “pase del Niño”, además hacen respetar las señales y animan la fiesta. El perro, en su lugar, cumple su función de compañía, son los guardianes de la casa y, en este caso, de la fiesta. Ellos, indica Arcángel, tiene sus propios pasos, por ende su propia coreografía. Hace asustar y se tornan en el deleite de la fiesta. ❖

La Prensa. La Prensa. www.laprensa.com.ec



Arcángel Valdivieso, artesano hojalatero, explica la tradición de los “Diablos de Lata”.

DATOS

DISTINTOS DIABLOS
Existe en el país, pero es propio de Riobamba el “Diablo de Lata” el que, al contrario de otros, nace de la intención de franca veneración al Niño.

FORMACIÓN
El “Diablo de Lata” tradicional posee, como característica única y propia, una trenza, hecha con hilos de cabuya. La máscara es completamente roja, con detalles en colores negro y blanco.

HOJALATEROS
Cambieron la máscara de cartón por una de hojas de metal, la cual garantizaba su duración. Con este cambio nació un personaje tradicional, típico de la hermosa “Sultana de los Andes”.