



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS: TEATRO Y DANZA

**“RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DIABLO DE LATA A TRAVÉS DE LA
METODOLOGÍA DE LA AGRUPACIÓN “HIJOS DEL SUR”**

Trabajo previo a la obtención del título de:

Licenciado en Artes Escénicas: Teatro y Danza

AUTOR:

MAURO ALEJANDRO SUÁREZ LINCANGO C.I 010401130-9

DIRECTOR:

LICENCIADO RENÉ PATRICIO ZAVALA LASSO C.I 0104774385

CUENCA-ECUADOR

2018

**RESUMEN:**

En el presente proyecto de tesis se desarrolla el análisis, reconstrucción y transformación simbólica del personaje “Diablo de Lata” de las fiestas populares de Riobamba. Este estudio de construcción escénica ha sido elaborado en base a los procesos de creación y la metodología del grupo de teatro “Hijos del Sur”. Se utiliza como línea de trabajo algunas herramientas de experimentación autóctona, investigación de campo, antropología teatral del director Eugenio Barba y del grupo de teatro Yuyachkani, relacionando el personaje *Diablo de Lata* con otros personajes que están presentes en el imaginario andino y en las obras del Grupo *Hijos del Sur*.

Palabras Claves:

Cultural popular, expresión corporal, reconstrucción de un personaje, procesos de creación, caracterización de una máscara, Hijos del Sur, rito, fiesta popular, Diablo de Lata, teatralidad, cosmovisión andina, antropología escénica.

**Abstract:**

In this project, the analysis, reconstruction, and the symbolic transformation of the character “Diablo de Lata” is developed, which belongs to the Riobamba popular festivities. This scenic construction study had been created in based on the creation processes and the “Hijos del Sur” theater group methodology. It is used as the working line, some native experimentation tools, field research, the theatrical anthropology of director Eugenio Barba and the Yuyachkani theater group, relating the character, *Diablo de Lata*, with other characters that are present in the Andean imaginary and in the plays of the *Hijos del Sur* group.

Key words:

Cultural, popular, body expression, reconstruction of the character, creation processes, characterization of a mask, South sons, rite, popular festivity, Tin Devil, showmanship, Andean cosmovision, scenic anthropology.



INDICE GENERAL

PORTEADA

.....	1
RESUMEN:	2
INDICE GENERAL.....	4
DEDICATORIA	8
AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN.....	10
1. DESCRIPCIÓN DEL TRAYECTO HISTÓRICO DEL GRUPO DE TEATRO <i>HIJOS DEL SUR</i>.....	11
1.1 Trayectoria del grupo de teatro <i>Hijos del Sur</i>	12
1.2 Referentes teatrales del grupo de teatro <i>Hijos del Sur</i>	21
1.3 Investigación Etnográfica (Lugares donde el grupo realizó sus investigaciones).....	29
1.4 Análisis de las obras teatrales de la Mamá Huaca y el Jukumari	31
1.4.1 Análisis de la obra teatral La Mamá Huaca	32
1.4.2 Análisis de la obra Jukumari.....	34
2. CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DIABLO DE LATA.....	37
2.1 El Diablo como personaje	38
2.2 Interacción de El Diablo de Lata en las festividades de Riobamba (Investigación de Campo)	40
2.3 Caracterización de la máscara del Diablo de Lata	44
2.4 Vestuario del Diablo de Lata.....	49
2.5 Música del Diablo de Lata	51
2.6 Danza y Rito del Diablo de Lata	53
3. PROCESOS DE RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DIABLO DE LATA - HIJOS DEL SUR EN LA COMPAÑÍA DE TEATRO UDA	56
3.1 Adaptación de la Dramaturgia.....	57
3.2 Creación de un Training.....	61
3.3 Experimentación Escénica	64
3.4 Ejercicios de vocalización.....	67
4 MÉTODOS DE CREACIÓN PARA LA PUESTA EN ESCENA DEL GRUPO DE TEATRO <i>HIJOS DEL SUR</i>	70



4.1 Procesos de creación de los Hijos del Sur.....	71
4.2 Construcción de una Escenografía	77
4.3 Puesta en Escena	78
4.4 Conclusión.....	78
BIBLIOGRAFÍA.....	80
ANEXOS.....	83



Lista de tablas

1 Primera Etapa	17
2 Segunda Etapa.....	19
3 Marco de Referencias Técnicas del Teatro Andino	28
4 Adaptación de personajes Región Riobamba.....	59
5 Adaptación de personajes Región Azuay.....	60



Lista de figuras

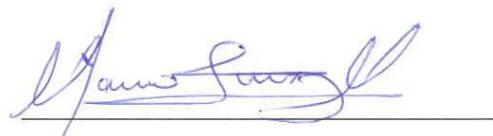
1 Máscara del Diablo de Lata. Fotografía: Departamento de Cultura UDA	44
2 Vestuario. Fuente Fotográfica El Comercio.....	49
3 Músicos. Fuente Fotográfica Cristian Maldonado	51
4 Training de Entrenamiento. Fuente Fotográfica Natalí Vintimilla	62
5 Calentamiento de voz. Fuente Fotográfica: Natalí Vintimilla.....	67
6 Escenografía. Fuente Fotográfica Daniel Montalván.....	77
7 Afiche Promocional Fuente Fotográfica: Departamento de Comunicación UDA	105
8 Fuente Fotográfica. Natalí Vintimilla	106
9 Fuente Fotográfica: Departamento de Comunicación UDA	109

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo, Mauro Alejandro Suárez Lincango en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DIABLO DE LATA A TRAVÉS DE LA METODOLOGÍA DE LA AGRUPACIÓN HIJOS DEL SUR”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 24 de Enero de 2018



Mauro Alejandro Suárez Lincango

C.I: 0104011309

Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Mauro Alejandro Suárez Lincango, autor/a del trabajo de titulación "RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DIABLO DE LATA A TRAVÉS DE LA METODOLOGÍA DE LA AGRUPACIÓN HIJOS DEL SUR", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 24 de enero de 2018



Mauro Alejandro Suárez Lincango

C.I: 0104011309



DEDICATORIA

“Ya sabes cómo funciona esto. Coges un libro, saltas a la dedicatoria y descubres que, una vez más, el autor ha dedicado su libro a alguien que no eres tú.

No será así esta vez.

Porque no nos hemos encontrado todavía/no hemos tenido la ocasión de echarnos una mirada/no estamos locos el uno por el otro/no es tampoco que no nos hayamos visto en mucho tiempo/ni que estemos relacionados de algún modo / quizás jamás nos veremos, pero, confío en que, a pesar de todo ello, pensamos mucho el uno en el otro...

Esto es para ti.

Con lo que ya sabes y probablemente ya sabes por qué”.

Neil Gaiman.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco de manera especial a la persona más maravillosa que siempre ha estado apoyándome en este largo camino de la vida, con amor, a mi madre por haber sido un pilar fundamental de apoyo, cariño y ánimo. A mi padre, donde quiera que estés, seguro estarás orgulloso de mí. A mis queridos hermanos por su apoyo incondicional.

Al licenciado René Zavala por su sabiduría, orientación, comprensión y paciencia durante todo el proceso de este proyecto.

Al grupo de teatro Hijos de Sur, en especial para el Magister Jaime Garrido, gracias por permitirme soñar y vivir al mismo tiempo.

Agradezco a mi querida amiga de la vida Jennifer Monsalve, por ser una mujer que no le importó hora, día y lugar para trabajar y terminar este proyecto de tesis. ¡I love!

A todos los “compañeros de prisión”. Juntos compartimos, historias, experiencias y momentos inolvidables. A caminar siempre con ese espíritu aventurero teatral.

A mis amigos incondicionales: Fernando Quito y Omar Barbecho, sin los cuales habría podido acabar este proyecto de tesis un año antes.

¡Juntos volaremos por más sueños!



INTRODUCCIÓN

Existe distintos grupos de teatro en la ciudad de Cuenca, uno de ellos es la agrupación *Hijos del Sur*, cuyo objetivo es revalorizar conceptos de la teatralidad andina a partir de la reconstrucción de personajes, situaciones, música, danza y escenarios que forman parte de la cosmovisión andina, que es la columna vertebral de su propuesta escénica.

Este es uno de los grupos más representativos del teatro popular en el Azuay, por tanto es indispensable conocer, analizar, recrear, construir y reflexionar sobre sus metodologías teatrales que identifican nuestra cultura popular, con la intención de que este trabajo sirva de referente para impulsar nuevos procesos creativos del teatro local dentro de la esfera teatral del Ecuador.

Dentro de sus procesos creativos, la agrupación *Hijos del Sur*, utiliza elementos de la antropología teatral de Eugenio Barba para la indagación y creación de partituras corporales, como es el caso del training de entrenamiento, de igual manera recurren a la poética aristotélica para la creación dramatúrgica, e incluso se apropián de símbolos de las fiestas populares, como en el caso de la máscara y el vestuario, para la construcción de sus personajes. También utilizan “la crítica social”, metodología utilizada por el grupo de teatro Yuyachkani.

Uno de los personajes más representativos dentro de las creaciones de *Hijos del Sur* es el personaje *Diablo de Lata*, que surge del imaginario popular de las fiestas de Riobamba. Este ser es recreado teatralmente por la agrupación con el propósito de lograr una identificación cultural con los espectadores a través de este personaje.

Es así como se propone en el primer capítulo una descripción sobre el trayecto histórico del grupo de teatro *Hijos del Sur*, con el fin de recopilar información necesaria para el análisis de sus procesos creativos.

El capítulo dos es un análisis descriptivo de algunas obras de la agrupación, donde se busca el significado de los elementos utilizados dentro de sus procesos de creación.

En los capítulos tres y cuatro se realiza una investigación de campo y una reconstrucción analítica del personaje *Diablo de Lata* a partir de los estudios que realiza el Magister Jaime Garrido sobre la cultura popular y las metodologías utilizadas por esta agrupación.



1. DESCRIPCIÓN DEL TRAYECTO HISTÓRICO DEL GRUPO DE TEATRO *HIJOS DEL SUR*.

El objetivo de este capítulo es describir el recorrido histórico y escénico de la agrupación *Hijos del Sur*, contextualizando sus procesos creativos desde sus inicios y describiendo de manera detallada su formación profesional, sus influencias y su evolución como grupo teatral.

Cabe resaltar que en la actualidad el grupo de teatro *Hijos de Sur*, se encuentra trabajando en la Universidad del Azuay, lugar donde han creado un programa de vinculación con la comunidad denominado *Compañía de teatro UDA*. Es en esta compañía donde se efectúa una investigación de campo, análisis, experimentación teatral y composición acerca del personaje *Diablo de Lata*. Con este proyecto la agrupación realiza una fusión de conocimientos andinos y técnicas teatrales para crear una adaptación de la propuesta escénica “Sueño de una noche de carnaval”.



1.1 Trayectoria del grupo de teatro *Hijos del Sur*.

El grupo de teatro *Hijos del Sur* se funda en 1999 con estudiantes de la Escuela de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca, con el objetivo de promover el teatro en distintos espacios de la ciudad.

Inicialmente el grupo se conforma bajo el nombre de TEUC (Teatro Experimental de la Universidad de Cuenca) en la dirección de Jaime Garrido y Fidel Román. Bajo este nombre presentan algunas obras importantes del escritor Isidro Luna y otros autores, en el Teatro Carlos Cueva y en distintas salas de la ciudad. Jaime Garrido comenta al respecto que:

“Dentro de la experiencia vinculada con la Facultad de Artes, Escuela de Danza teatro de la Universidad de Cuenca y el trabajo de creación como grupo independiente, estos han sido pilares fundamentales para proyectar montajes escénicos que exponen un teatro experimental en conjugación con el teatro occidental. El teatro ha servido como medio artístico para poder construir un teatro de conocimientos técnicos que de una manera muestra aquel imaginario de manera particular”. (Garrido, 2015)

Con estos conocimientos técnicos experimentan e indagan sobre el teatro físico de los directores Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, implementando técnicas de training, expresión corporal y acondicionamiento físico, tomando interés en la búsqueda y construcción de un lenguaje escénico académico.

Después de esta primera etapa de preparación que duró hasta el 2001, algunos integrantes se retiraron del grupo. El TEUC se diluye como agrupación de teatro de la Universidad y Jaime Garrido asume la dirección de la nueva propuesta con los miembros que continuaron. Otorga una orientación al teatro popular y festivo, toma como referentes los mitos y leyendas de la cosmovisión andina. Es entonces cuando deciden dar el nombre de *Hijos del Sur* a la nueva agrupación de teatro por considerarse a sí mismos hijos del legado de los pueblos de Suramérica.

Uno de los integrantes del grupo, Carlos Loja explica que:

“Desde su origen, la agrupación asumió el reto de llevar obras escénicas a las calles, mercados, parques, centros parroquiales, exaltando siempre en los montajes el valor de la fiesta popular ecuatoriana y andina, sus máscaras, música, vestimentas y danzas, con la firme convicción de mantener vigentes los cuentos y leyendas que nuestros abuelos nos han transmitido”. (Loja, 2015)

La agrupación realiza su primera presentación pública en un espacio diferente al acostumbrado, tal como lo explica Loja en la anterior cita. Esto sucede durante un viaje que



realiza el grupo a la zona de Limón, en el oriente ecuatoriano. Allí se encuentran ante un momento clave, puesto que las propuestas escénicas en las que habían trabajado antes en el TEUC fueron construidas para ser presentadas en salas de teatro, es decir, en espacios cerrados, sin embargo, en Limón se ven obligados a presentarse públicamente en la Plaza Central con la propuesta escénica de “La Mama Huaca”, tal como lo dispuso el director actual, Jaime Garrido. Inicia una nueva etapa en el trabajo escénico, manteniendo contacto más directo y profundo con el público asistente. Este nuevo espacio en la representación de sus obras les brinda un nuevo lenguaje, una nueva forma de comunicación con los espectadores, lo que marcará el inicio de un proceso teatral con un tinte más popular en la presentación de sus futuras obras.

Jaime Garrido nos cuenta en una anécdota que después de esta presentación en Limón se le acercó un señor en la calle y le contó sus apreciaciones sobre la obra “La Mamá Huaca”, cuya historia ya era conocida por la comunidad, sin saber que él era quien había dirigido e interpretado la obra el día anterior a la luz de una máscara. Jaime Garrido cuenta esta anécdota con la intención de afirmar el vínculo que existe entre una comunidad y el teatro cuando en este se utilizan símbolos o historias que les permiten identificarse mutuamente. Esta identificación genera una actualización de los relatos, trayendo al presente la memoria histórica de un pueblo. Tal como lo anuncia Pico, en la siguiente cita:

“La pesquisa de la memoria busca arraigarnos al presente”. (Wilson Pico, 2011)

Después de esta primera experiencia en Limón, el grupo regresa a Cuenca para trabajar en la sala “Alfonso Carrasco”, espacio que se convierte en lugar de ensayos y creación teatral; realizan investigaciones de campo sobre narraciones basadas en el imaginario andino¹, analizan los resultados de dicha investigación con el objetivo de reflexionar y recaudar elementos necesarios en la construcción de una historia en la poética aristotélica, es decir, historias lineales (con un principio, un nudo y un desenlace), personajes populares en contextos diferentes y situaciones conflictivas.

Estas historias provocan en los actores acciones dramáticas que les permiten asumir roles de los personajes, sin embargo, aunque construyen obras en un lugar cerrado, son presentadas en las calles y lugares públicos, incluso aprovechan las festividades de la ciudad de Cuenca para presentar y fortalecer los personajes del montaje escénico; recorren las calles con trajes y máscaras, asumen una transformación corporal en un contexto festivo, característica de la comparsa en el pensamiento andino. Al respecto Jaime Garrido explica que:

“Una comparsa, por ejemplo en Europa es representada en un sólo lugar, y el espectador se mantiene en su asiento, sin interactuar mucho con los actores,

¹ Este concepto es interpretado por el grupo antropológico Proyecto Chakana Ecuador como “Esencia y filosofía del pensamiento de los pueblos de los Andes cuya vertiente está cimentada en la tradición del pueblo Inca”.



mientras que en las regiones andinas la comparsa es representada como una dramaturgia del recorrido en la cual la gente observa cómo van desfilando por las calles los personajes de la fiesta popular". (Garrido, 2015)

Es así como el grupo asume el teatro desde una perspectiva litúrgica, una forma de entender la técnica teatral desde el transitar los espacios públicos para apropiarse de estos y dotarles de un carácter mítico-sagrado², teniendo en cuenta que las festividades populares tienen una fuerte carga religiosa y teatral.

Con este concepto la agrupación *Hijos del Sur* construye paulatinamente una metodología propia, recrea espacios y personajes de fiestas populares e invita a los espectadores a trasladarse a esos espacios que le son familiares y que les identifican en su propia cultura. Se apropián de escenarios poco convencionales para presentar sus obras y mantener un contacto más profundo con el sentido de lo representado, para consolidar una propuesta escénica innovadora de carácter popular. El Magister Jaime Garrido plantea a través de sus investigaciones lo siguiente:

“El imaginario andino es visto como una sociedad andina compleja pues como contiene una mezcla entre su cosmovisión cultural y la realidad actual, en su permanente transitar se puede observar una herencia de valores, códigos y símbolos desde los antiguos americanos que se ha ido transformando hasta formar una sociedad contemporánea que ha sido impregnada por la globalización.” (Garrido, 2015)

El imaginario andino es entendido entonces por Jaime Garrido como una forma de ver la vida desde una postura de respeto por la naturaleza que comprende desde el cielo, los animales, la tierra y todo cuanto la habita. No hay una separación simbólica ni espiritual entre el ser humano y la naturaleza, pues esta última es vista desde el pensamiento andino como un ente sagrado, por eso con frecuencia los pueblos andinos recrean en sus historias seres míticos que son humanos y animales a la vez, es decir, la colectividad trasciende a la comunidad y se conecta espiritualmente con el entorno. Este pensamiento está muy presente en el grupo *Hijos del Sur*, quienes a su vez, toman como referentes a otros grupos de teatro que tienen la misma intención de mantener viva la cosmogonía andina, como es el caso del grupo peruano Yuyachkani. Al respecto Garrido señala que:

“Si tomamos como referencia a uno de los grupos más destacados del teatro andino Yuyachkani, manifestaré que el director Rubio a través de sus metodologías y procesos de creación ha logrado conseguir un camino hacia una identidad cultural, y revalorizar los valores de un pueblo andino, eso es lo que la agrupación Hijos del

² Mítico-sagrado: Toda fiesta religiosa, todo Tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, «al comienzo».



Sur quiere hacer algún día, manejar códigos que tengan que ver con el teatro social andino". (Garrido, 2015)

Hijos del Sur en base a las investigaciones de campo y al análisis de los procesos teatrales del grupo *Yuyachkani* consolida conceptos filosóficos que marcarán la pauta en la construcción y representación de sus propuestas escénicas. El espacio escénico, por ejemplo, ahora lo perciben desde el pensamiento andino, es decir que la separación entre los actores y el público espectador es simbólica y adquiere un carácter litúrgico. En términos teatrales "rompen la cuarta pared"³. Un ejemplo de esto se remonta a la primera propuesta escénica presentada por el grupo en la plaza de Limón-Indanza titulada "La Mama Huaca". La agrupación aquí utiliza pétalos de flores durante la presentación con el objetivo de dotar al espacio público de un carácter sagrado, y en segundo lugar para invitar a los espectadores a formar parte de esa apropiación sagrada del espacio. Esta experiencia tan significativa para la agrupación es comentada por Jaime Garrido:

"Al presentar una propuesta escénica, el espacio entre el actor y el espectador está dividido por flores que lo rodean de forma lineal, esto produce al interprete la necesidad de entrar a un espacio distinto, sagrado. Pero esto es solo una de las tantas experiencias para el actor". (Garrido, 2015)

El hecho de que la agrupación resignifique los espacios de sus presentaciones desde una perspectiva sacralizada, como lo explica Garrido en la cita anterior, es fundamental para la evolución del grupo porque marca un paso importante en su trayectoria y la construcción de su identidad.

Tanto en obras como *La Mama Huaca*, *La Tunda*, *El Jukumari*, *Poeta Careta* y *El viaje de Nantu* se observa un estilo propio de la agrupación, una construcción de movimientos organizados en el espacio, una interacción con el público, apropiación del lenguaje coloquial, presencia en escena, seres festivos que al ponerse una máscara danzan e interpretan; integración de la música andina tocada en vivo y la narración de historias que describen a estos seres legendarios y festivos.

Las obras presentadas al aire libre se adaptan a las condiciones del lugar. Los integrantes antes de salir a escena realizan un calentamiento individual y colectivo. Los ejercicios que aplican sirven para fortalecer la concentración, caracterización y corporalidad del personaje, energía y presencia. También antes de salir tocan instrumentos como llamado a estos seres que habitan el imaginario andino.

³ En el teatro las acciones ocurren dentro de "tres paredes" una a la izquierda, a la derecha y al fondo. La cuarta pared es, figurativamente, la que separa al público de lo que ocurre en escena. Si un actor se dirige al público para pedir su participación o si el guion exige interactuar con los espectadores, entonces se dice que se "está rompiendo la cuarta pared".



En sus propuestas no utilizan escenografías con enormes telones. Durante toda la presentación los interpretes están ahí estáticos, presentes, esperando el momento para interpretar. En el espacio se encuentran objetos como: pétalos, instrumentos andinos, chales y soguillas que son considerados símbolos y que conjugan el ritual con el teatro.

Con estas primeras experiencias la agrupación continúa su camino en esa construcción de su identidad. Realizan investigaciones de campo, viajan a lugares donde existen celebraciones populares andinas con el fin de reconocer las características de cada personaje que quieren evocar en sus obras. Investigan su contexto y su historia. Identifican elementos claves para la reconstrucción de sus personajes tales como las máscaras, el vestuario, la indumentaria y demás accesorios complementarios. Observan detalladamente la interpretación que los actores improvisados asumen durante la euforia de la fiesta popular para adaptar ademanes, gestos y posturas corporales. Jaime Garrido explica que viajar les permite, entre otras cosas:

“Conocer una cultura, adentrarnos en un lugar casi desconocido para entender los códigos de las fiestas populares que pasan desapercibidos, rasgos, características de los rituales andinos que no se perciben en las historias escritas.” (Garrido, 2015)

Podemos entonces decir que los viajes y recorridos son parte de una indagación etnográfica que complementa las distintas etapas de aprendizaje de la agrupación. Etapas que han sido decisivas en la construcción y representación de sus obras y que ahora son parte de su historia.

En el siguiente cuadro se expone un resumen más claro del trabajo de la primera etapa como grupo de teatro experimental de la Universidad de Cuenca (TEUC) desde el año 2000 a 2005⁴.

⁴ Estos cuadros que describen las etapas de la agrupación *Hijos del Sur* fueron entregados por la Licenciada Fabiola León, actriz integrante del grupo.

1 Primera Etapa

AÑO	MONTAJE	AUTOR (NARRATIVA)	DIRECCION	ACTORES
1999-2000	Pupilas dilatadas Estreno Mayo 2000	Carlos Rojas	Fidel Román	Silvia Sánchez Marcia Cedillo Fabiola León Jaime Garrido
2001	Quieres tomar un café conmigo Montaje producto del taller “El actor teatral”	Carlos Rojas	Leopoldo Morales	Yanet Gómez Jorge Gutiérrez Mabel Petroff Gabriela Valarezo Andrés Vásquez Fabiola León Josué Peña
2002	Adaptación libre “El seductor” Estreno 23 de enero de 2002	Benjamín Galemeri	Jaime Garrido	Mabel Petroff Verónica Vivar Adriana Espinoza Fabiola León Jaime Garrido
2002	Palabra de poeta 28 de Noviembre de 2002	Versión libre de Jorge Dávila Vázquez Poesía-danza-teatro-música	Dirección teatral a cargo de Jaime Garrido	Carlos Loja Delfa Bravo Virginia Cordero Fabiola León Daniel Cordero
2003	El rey y ella (adaptación de la obra “Edipo y su señora mamacita”)		Jaime Garrido	Fabiola León Carlos Loja Jaime Garrido
2004	La Mama Huaca	Leyenda andina	Jaime Garrido	Fabiola León Carlos Loja Jaime Garrido

Se observa en una primera etapa que la agrupación trabaja en conjunto con actores pertenecientes al *TEUC* (Teatro Experimental de la Universidad de Cuenca). De esta primera etapa se puede resaltar las técnicas escénicas que han desarrollado e implementado en su proceso actoral como estudiantes de la Universidad. Mediante estos maestros



catedráticos Fidel Román y Gonzalo Gonzalo, el grupo adquiere conocimientos que paulatinamente fortalecen y enriquecen sus procesos de creación escénica. En esta primera etapa, que comprende los periodos de 1999 hasta 2004, presentan obras más contemporáneas de autores como Isidro Luna y Benjamín Galemeri, realizan adaptaciones libres con una intención más educativa y académica. Estas obras fueron presentadas en el Teatro Carlos Cueva y en otros espacios convencionales. Sin embargo, se observa que durante el último año de esta primera etapa, la agrupación se interesa por presentar obras ligadas a la tradición oral y a la cosmogonía andina, como es el caso de la Mama Huaca. Este es un paso importante de transición hacia un nuevo periodo de exploración escénica.

A continuación exponemos un cuadro donde se reflejan las obras presentadas por el grupo en una segunda etapa enfocada en el desarrollo y realización de obras de carácter popular con elementos que forman parte del imaginario andino de los pueblos ecuatorianos.



2 Segunda Etapa

AÑO	MONTAJE	AUTOR	DIRECCION	ACTORES
2006-2007	Sexossssss	Carlos Rojas	Jaime Garrido	Carlos Loja Juan Pablo Liger Fabiola León
2007-2008	El Jukumari	Leyenda Andina	Jaime Garrido	Carlos Loja Juan Pablo Liger Fabiola León Jaime Garrido Músicos invitados: German Bravo Choquilla Duran Lucas Alemán Martin Vega Vladimir Andrade Oswaldo Morocho
2008	La tunda	Leyenda Afro ecuatoriana	Jaime Garrido	Carlos Loja Juan Pablo Liger Fabiola León Músicos invitados: German Bravo Mauricio Torres Choquilla Duran
2009	Poeta Careta	Fabián choquilla Duran	Fabián choquilla Duran	Carlos Loja Juan Pablo Liger Fabiola León Músicos invitados: German Bravo Choquilla Duran
2009-2010	El viaje de Nantu	Leyenda Shuar	Carlos Loja	Carlos Loja Juan Pablo Liger Fabiola León Músicos invitados: German Bravo

En esta segunda etapa se consolida el grupo como tal, con una identidad propia y un trabajo escénico orientado a la recreación de obras que surgen de las historias populares y festividades tradicionales de distintas culturas del Ecuador, surgen personajes con un tinte festivo, mítico y dancístico. Cada una de estas obras encierra un simbolismo mágico que profundiza, experimenta y mezcla una variedad de elementos escénicos/culturales. Al Respecto, Fabiola León, integrante del grupo señala que:

“Se puede definir una segunda etapa cuando entramos al programa de Artes Escénicas que se promocionaba en la Universidad de Cuenca donde conocimos a Juan Pablo Liger. Y tomamos el nombre de HIJOS DEL SUR con una visión y



misión más clara del quehacer teatral. Durante este proceso continuamos trabajando en montajes teatrales y de danza y así culminamos la carrera". (León, 2015)

Juan Pablo Liger, uno de los miembros más representativos del grupo Hijos del Sur es pionero con Jaime Garrido en el desarrollo investigativo de un nuevo lenguaje teatral, como afirma Fabiola León en la cita anterior. Estas nuevas investigaciones antropológicas confluyen en una propuesta escénica que, con una identidad más consolidada y un interés por seguir descubriendo nuevas historias, construye obras tan diversas que recopilan desde la tradición oral Shuar, andina hasta la afro-ecuatoriana. Esta segunda etapa comprende los períodos desde 2006 a 2010.

Durante el final de la primera etapa y el inicio de este segundo periodo se observa que hubo dos años donde el grupo no presentó públicamente ninguna propuesta escénica, sin embargo, señalan que realizaron algunos viajes al interior del país y por fuera de este; recopilando información, recogiendo las historias de los pueblos para iniciar una segunda etapa con un trabajo más definido.

En la actualidad, Jaime Garrido, director de la agrupación, se encuentra trabajando en la escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, es director de escuela y catedrático. Carlos Loja y Juan Pablo Liger trabajan como catedráticos en la Universidad del Azuay y también continúan realizando montajes escénicos y talleres. Lamentablemente la actriz Fabiola León, catedrática de la UDA, falleció en el año 2016. La agrupación Hijos del Sur ha realizado proyectos de vinculación con la comunidad en centros de rehabilitación de la ciudad de Cuenca. El Festival Intercolegial continúa efectuándose cada año, en el auditorio de la UDA gracias al apoyo de dicha Universidad.

La trayectoria de la agrupación *Hijos del Sur* ha sido un proceso paulatino de construcción que contempla desde la investigación de campo hasta la indagación de historias, festividades, lugares, personajes, música, vestuarios y todo un conjunto de elementos derivados de las tradiciones populares. Esta propuesta escénica conjuga todos los elementos aprendidos desde sus inicios hasta la actualidad. Sigue siendo un grupo unido y dispuesto a seguir indagando todas las historias que se cuentan en los pueblos y comunidades que aún quedan por ser representadas en el teatro.



1.2 Referentes teatrales del grupo de teatro *Hijos del Sur*

En este capítulo se expone algunos referentes teatrales y filosóficos que la agrupación *Hijos del Sur* ha tomado como punto de partida para construir su propuesta escénica, con el fin de enriquecer, con esta modesta investigación, el trabajo de otras agrupaciones teatrales que estén interesadas en continuar, reproducir e indagar sobre la línea académica de la agrupación. Asimismo, tener presentes los referentes de la agrupación permitirá un análisis más profundo y detallado de la reconstrucción de sus obras y personajes.

Los primeros referentes de la agrupación se remontan a la primera etapa, cuando los integrantes aún eran estudiantes de la Escuela de Danza-teatro de la Universidad del Azuay. El profesor guayaquileño Fidel Román, implementa en el grupo los conceptos de “*teatro ritual*” y “*teatro pobre*” del director y teórico polaco Jerzy Grotowski. Estos conceptos se desarrollan en la corporalidad de los actores, quienes a través de movimientos, gestos y posturas se provocan a sí mismos y al público espectador. Experimentan sensaciones y emociones intensas para encontrar nuevas formas de lo ritual en un acto que les permita “desnudarse” como seres humanos. Así lo plantea Grotowski:

“En el acto total del actor, es el acto de mostrarse desnudo, de arrancar la máscara de la vida cotidiana, de exteriorizarse. No a fin de exhibirse...” (Grotowski J. , *Hacia un teatro pobre* , 1970)

Grotowski fue muy importante para el grupo. En base a él construyeron un training de entrenamiento que une lo sagrado con el acto escénico de los actores. Asimismo, esta técnica les permitió representar obras de teatro más *verosímiles* y cercanas al sentir humano.

Fidel Román muestra a la agrupación métodos de trabajo teatral de Eugenio Barba para ser utilizados en espacios abiertos.

Eugenio Barba

Eugenio Barba, autor, director de teatro italiano e investigador teatral. Es el creador del concepto de antropología teatral. Con esto pretende descubrir y plasmar en una representación símbolos de la tradición popular.

“El teatro callejero de Eugenio Barba se relaciona con la tradición popular. Esta tradición incluye música en vivo, trajes de colores, personajes de repertorio, máscaras y despliegues artísticos”. (Watson, 2000)

Al desarrollar este tipo de teatro, una de las primeras preocupaciones de Barba fue el público. Como señala Watson, en el teatro callejero los actores deben atraer a los espectadores y estructurar su área de actuación.



Los Hijos del Sur fusionan el teatro antropológico con investigaciones acerca de las diversas culturas y teatralidades de la región Andina, con esta información se crea una metodología basada en el trabajo experimental escénico de partituras escénicas de manera individual y colectiva, tomando como referencia principal metodologías escénicas del Director Eugenio Barba.

Antropología Cultural

Eugenio Barba ha trabajado a profundidad el concepto de Antropología teatral para las propuestas escénicas, la cual comprende la indagación corporal e investigativa sobre distintas formas de comportamiento en la historia de la humanidad. Comprende, en otras palabras, el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo, es decir un cuerpo completamente presente, lleno de energía, en un constante devenir, esto encontramos en distintos géneros y representaciones de la tradición colectiva. No corresponde con una metodología sino que apunta a la construcción de un fundamento investigativo-creativo donde el actor encuentra los cimientos científicos de experimentación para su trabajo.

“La antropología teatral estudia el comportamiento del ser humano en una situación de representación escénica organizada y pre-expresiva. Este decide la calidad de presencia, energía, credibilidad y eficacia que transforman el cuerpo en vida del actor”. (Barba, La Canoa de papel , 1992)

La agrupación Hijos del Sur retoma este concepto de antropología teatral de Eugenio Barba para aplicarlo en la construcción de sus personajes. Realizan investigaciones de campo para indagar sobre sus personajes, realizan montajes escénicos que contribuyen al conocimiento de personajes históricos, míticos y legendarios, construyen nuevos símbolos identitarios y provocan reacciones y cuestionamientos sobre el pasado andino en los espectadores.

Los actores de la agrupación se convierten en instrumentos culturales que reviven escenarios y situaciones que suscitan nuevas interpretaciones del comportamiento humano.

“La antropología teatral es un estudio del trabajo del actor y su finalidad es servir a este, ya sea un actor que forma parte de una cultura teatral regida por normas o sin estas... Algo muy importante de Eugenio Barba es la mirada y la relación con los elementos”. (Barba, Tactuación.blogspot, 2011)

Otro elemento importante que también desarrolla Eugenio Barba dentro de la Antropología teatral es el recuerdo. A través de un ritual de calentamiento y composición personal, los actores indagan sobre sus recuerdos y memorias más profundas para experimentar a través de los sentidos, impulsos y reacciones, de esta forma se van creando partituras de movimiento.



Luego la agrupación trabaja la antropología teatral retomando la identidad de personajes que se desenvuelven en un contexto ceremonial y festivo. Para enriquecer y reconstruir la identidad de un personaje indagan los elementos esenciales que caracterizan un personaje popular dentro de su contexto. Busca, por ejemplo, en el vestuario, accesorios complementarios que enriquezcan y fortalezcan esta identidad, tales como la máscara, utensilios, e incluso acciones que resalten estos elementos. Cuando estos elementos confluyen los espectadores logran identificarse con el personaje representado por utilizar indumentarias que incluso, algunos de ellos habrán utilizado en las festividades populares.

William Layton

El director y profesor Gonzalo Gonzalo investiga y trabaja la técnica naturalista de William Layton en el grupo. Esta técnica trabaja sobre las emociones y permite explotar al máximo las vivencias personales de los actores. Este profesor enseña al grupo una forma más profunda de construir un personaje a través del psíquico emocional. La práctica consiste en crear un personaje que pueda expresar un diálogo con la técnica naturalista, es decir se crea un ejercicio de protagonista-antagonista y un deseo, mediante este ejercicio básico se desarrollan estrategias a través de experiencias reales que el actor ha vivido y lo sitúa como parte clave de pedir o negar el deseo, de esta forma se trabajan sensaciones y se crea habilidades de un trabajo creíble en escena, pues al pretender sobreactuar o presentar un texto de manera artificial, transmite al espectador un trabajo poco elaborado o falso. Layton señala que:

“La meta es crear una situación orgánica sobre el escenario, esto es, creíble (que el actor pueda creer en ella) y natural (que el espectador pueda reconocerla como posible)... El conflicto es el motor dramático de lo teatral”. (Layton, 1990)

Con el ejercicio antes mencionado, el actor se dota de una diversidad de estrategias emocionales para adoptarlas en un texto dramático, mediante los procesos de creación incorpora tales sensaciones y en la representación las expone de manera orgánica-real convirtiéndose en algo creíble para el espectador.

Antonín Artaúd y Jerzy Grotowski

La agrupación también retoma los conceptos del director escénico e intérprete Antonín Artaúd sobre la necesidad de transformar el espacio escénico en un lugar sagrado. Es decir el actor antes de ingresar a un espacio escénico debe prepararse mental y físicamente, con esto entra al espacio con una energía diferente, dispuesto a crear, con esto el lugar de composición escénica se convierte en un lugar de respeto tanto colectiva como individual. Esta perspectiva también la utilizan para definir su propuesta teatral en el marco de la interacción con los espectadores. Artaúd señala al respecto, en *El Segundo Manifiesto del Teatro de la Crueldad*, que:



“El teatro debe ser altar vibratorio donde el hombre se reúna con fuerzas cósmicas divinas; el teatro debe convertir al espacio en cuarzo mágico donde la percepción humana se acalore en una luz trascendente.” (Buzeta, 2002)

Con este concepto la agrupación otorga un valor importante al espacio escénico como un lugar sagrado y de respeto. El director de teatro Jerzy Grotowski también otorga un valor extra-cotidiano al espacio pues menciona que está dotado de códigos y símbolos que fortalecen la propuesta escénica, es decir, el teatro es sagrado porque su objetivo es sagrado; ocupa un lugar claramente definido en la comunidad y responde a una afectación los espectadores.

Vsévolod Meyerhold

Por otra parte, para los entrenamientos, el grupo retoma las bases de entrenamiento del director, actor y teórico ruso Vsévolod Meyerhold, como es el caso de la biodinámica del actor, donde Meyerhold propone ejercicios vinculados a los estados mentales de los actores. Con estos parámetros los actores de la agrupación amplían sus conocimientos y destrezas corporales, descubriendo todas las posibilidades del cuerpo, la coherencia de cada movimiento y la conciencia corporal en escena.

La agrupación *Hijos de Sur* trabaja sobre esta técnica de manera detallada. Como ejemplo, se realiza una actividad de exteriorizar e interiorizar la forma de caminar, en punta, extremos, talón. Con esto se producen sensaciones psicológicas y corporales que permiten provocar y crear una partitura.

Yuyachkani

El grupo de teatro Yuyachkani palabra quechua que significa “estoy pensando”, “estoy recordando”, da nombre a un Grupo Cultural peruano fundado en la década de 1970, y con un trabajo teatral basado en obras de creación colectiva y partiendo de una filosofía basada en un proyecto de vida en común de sus miembros. Sus montajes suelen ser de contenido político o social, intentando ser representativos de la realidad andina del país y con un especial interés en el tema de la violencia interna sufrida en el Perú en los años 80 y 90. Además de una larga lista de espectáculos.

Sus representaciones presentan un carácter vanguardista y experimental, mezclando conceptos del teatro oriental con la dramaturgia de autores como Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, entre otros. Se denomina como un grupo que mantiene un centro de investigación sobre las tradiciones culturales latinoamericanas, un laboratorio permanente de formación y desarrollo del arte del actor y los lenguajes escénicos.

También dentro de los procesos de creación el grupo de teatro Yuyachkani trabajan con técnicas actorales de Eugenio Barba. De esta manera la agrupación *Hijos del Sur* mantiene una presencia viva en el escenario que cuestiona la retórica de lo evidente. Las



herramientas de la antropología corporal permiten en primer lugar realizar una investigación de campo para luego con tales conceptos empezar a indagar en el movimiento de manera activa y consciente, a través de la experimentación se van creando partituras de movimiento que servirán para colocar en un proceso de creación. Dichas herramientas permiten desarrollar en el actor una energía extra cotidiana y presencia en un escenario. Con esta investigación, Los *Hijos del Sur* trabajan sobre una metodología que instaura y desarrolla dichos conceptos en el entrenamiento escénico.

La agrupación Yuyachkani analizan todo tipo de investigación recogida, formulan técnicas del teatro alternativo⁵ construyen procesos extraídos de la cultura y la tradición popular como: la fiesta, la danza, el ritual, el símbolo y la máscara. Es así como en esta primera etapa, la propuesta escénica se mantiene arraigado con el imaginario andino.

Los Hijos del Sur toman referentes de otras agrupaciones de Suramérica tales como la cosmogonía andina y el teatro experimental, para los entrenamientos como para la construcción de sus obras. Estos grupos son: Cuatro tablas, Yuyachkani, Teatro de la Candelaria, Wilson pico, Kléver Viera, de esta agrupaciones extraen el concepto de Allpa Rayku.

“Allpa Rayku es un intento por avanzar hacia una nueva concepción dramática sustentada en las expresiones tradicionales de nuestro teatro, en la que se integra vivamente la danza, el relato, la música, el canto, la fiesta popular; un teatro planteado como acontecimiento capaz de llamar la atención sobre la cotidianeidad, rompiendo a su vez la rutina”. (Rubio, Notas sobre el Teatro, 2001)

Miguel Rubio Zapata, director y fundador del grupo de teatro Yuyachkani, comenta que al crear una obra recobran conceptos y símbolos históricos propios de la región y exploran significados desde la visión antropológico-teatral: orígenes, investigación técnica, dirección, influencias, procesos creativos, interdisciplinariedad e identidad nacional.

Teatro Andino

La agrupación denomina su trabajo como parte del teatro andino. Este concepto lo toman de temáticas de varios grupos como Yuyachkani de Perú, La Candelaria de Colombia, Teatro de los Andes de Bolivia entre otros. Como teatro Andino se puede decir que es un teatro vinculado a la investigación y recopilación de información de las diversas culturas y las tradiciones de los países andinos y a la vez como es ejemplificada a través de una propuesta escénica.

En este caso la agrupación *Hijos del Sur*, investigan y recopilan información sobre las diferentes manifestaciones culturales que existe en la ciudad de Riobamba, analizan los

⁵ Teatro Alternativo: Donde no solo se apuesta al arte generada por jóvenes sino también al arte joven emergente que rompe patrones y esquemas que quiere mostrarse de otra manera.



símbolos y signos tradicionales que existen en la teatralidad de la ciudad y con esta información empiezan a ir recreando su propia idea sobre este análisis. Ante esto el director Jaime Garrido señala su propio concepto de Teatro Andino:

“El teatro Andino es algo difícil de definir en una sola concepción, pero a manera general es un teatro vinculado con la fiesta, la ritualidad y la ceremonia, pero también con lo narrativo, musical, y dancístico. La teatralidad andina es parte de las diversas cosmovisiones que se dan en esta parte del mundo”. (Garrido, 2015)

Como menciona del director de teatro Jaime Garrido, al hablar de teatro andino, esta se encuentra arraigada a los patrones tradicionales de una región, como ejemplo se puede observar en las fiestas del divino niño en Riobamba, donde los personajes populares, (Diablos, payasos, perros, etc.) representan una determinada tradición cultural, que manifiesta una identidad, de esta forma fusionan varios elementos como la música popular y la danza autóctona (danza de origen creada y desarrollada por los danzantes de la región). Esta representación mantiene códigos que con el pasar del tiempo se han convertido en una ritualidad dancística, es decir en la historia del teatro se manejaban ya estos parámetros que ahora en la actualidad se mantiene el origen del sincretismo:

“En sus orígenes, liturgia, teatro y rito, eran un solo magma en él se fundían actores tradicionales, esta investigación aún se mantiene. La fiesta patronal andina es un importante y actual ejemplo de esta ausencia de límites, de importante expresión cultural en la que las fronteras entre representación y rito se diluyen”. (Rubio, Notas sobre el Teatro, 2001)

A través de los procesos de construcción escénica, la agrupación *Hijos del Sur* crea una forma de entrenamiento y composición escénica. Esta metodología motiva al actor a entrar al espacio de manera predisposta y con respeto, así mismo los ejercicios se realizan con una concentración y atención establecida, siendo la energía quien maneja la composición escénica. En cuanto el rito, de forma individual el actor empieza a crear una secuencia de movimientos repetitivos donde se evocan sensaciones, experiencias, y momentos que también se incorporan a los procesos de construcción escénica.

Música popular

Otros referentes importantes que cabe mencionar están vinculados con las investigaciones de campo que realiza el grupo con respecto a la música popular. Escuchan y recrean canciones de compositores y cantautores como Chokilla Durán, German Bravo y escritores como Pablo Palacios y Fernando Artieda entre otros. Incorporan así en sus obras, melodías representativas de la cultura ecuatoriana. En la actualidad el integrante Carlos Loja es quien produce la música para las propuestas dramatúrgicas. Entendida la música popular como:



“las pautas musicales espontáneamente creadas por las colectividades que identifican la forma de actuar y concebir la realidad de los diversos grupos humanos”. (Azuay, Cultura Popular, 2012)

En sus obras la música contiene melodías andinas ceremoniales que son tocadas en vivo. La música ceremonial está entrañablemente ligada al ritual, a los mitos, a las leyendas ancestrales, como fuente de existencia y comunicación con los dioses de la naturaleza. La música es la memoria viva de los pueblos aborígenes que recorren la herencia de unas generaciones precedentes, tiene una función mágica y simbólica y es una manifestación espiritual que atraviesa el tiempo y descubre a través de ella su historia y sus costumbres.

Otros conceptos importantes:

Para concluir este tema, el director de teatro Miguel Rubio, señala que existen otras formas de continuar evolucionando una propuesta escénica con el propósito de ir mejorando y provocando afectación en el público,

“Este es a nuestro entender una aproximación a la trayectoria y al marco de inquietudes en que se desarrolla nuestro teatro latinoamericano. Se nutre de una relación dinámica con el público”. (Rubio, Notas sobre el Teatro, 2001)

Como comenta el director Miguel Rubio en esta cita, el teatro se construye y evoluciona a través de cada representación, de esta manera se construye un teatro que se alimenta de las necesidades del público. En el teatro Latinoamericano, el actor se compromete a generar un cambio social y lucha por conservar la identidad cultural nacional. A continuación, el director de teatro Miguel Rubio realiza un cuadro conceptual sobre algunas premisas importantes a seguir:



3 Marco de Referencias Técnicas del Teatro Andino

Dramaturgia colectiva. Creación de partituras a través de la improvisación que se mantiene en constante evolución. El personaje tiende a desaparecer y son los grupos sociales los protagonistas.

Nuevos códigos y renovación del lenguaje escénico. Elaboración de un guion de forma colectiva.

Noción de grupo. Genera la reflexión colectiva y la sistematización del proceso de creación. El grupo trasciende del espectáculo y se establecen nuevos vínculos entre los integrantes. Se establecen roles.

Actor múltiple. El actor debe estar preparado para realizar distintas acciones y renovar su técnica. Debe estar preparado para bailar, cantar, tocar instrumentos, etc.) Esto facilita al actor encontrar técnicas adecuadas de acuerdo a la obra que se presenta y al público espectador.

Compromiso social. El actor se compromete a promover un cambio social a través de una representación.

Teatro nacional. Mediante investigaciones de campo, el actor lucha por conservar la identidad cultural nacional. Así es como investiga la fiesta popular, la música, la danza, la máscara entre otros que son expresiones del teatro popular.

Es así como la agrupación *Hijos del Sur*, desde sus inicios, ha tomado distintos referentes teóricos, académicos, populares, etc. Tanto de la perspectiva occidental del teatro como desde la filosofía y el pensamiento andino. Retoma elementos de otras agrupaciones de teatro, indaga sobre procesos teatrales experimentales, investiga personajes, historias y situaciones en el marco de las fiestas populares de distintas zonas por dentro y fuera del país. Reconoce la experiencia de cada integrante del grupo, el proceso teatral de la ciudad a la que pertenecen. Toman todos estos elementos, referentes y conceptos en la búsqueda de su identidad para escenificarlos en una propuesta que trasciende la visión tradicional del teatro.

Los procesos y metodologías de creación construidas de diferentes autores como el director del Odín teatro, Eugenio Barba, la agrupación Yuyachkani, las referencias literarias investigativas de Wilson Pico, e investigaciones de campo, han sido pieza clave para que el grupo de teatro *Hijos del Sur* pueda crear una propuesta escénica que tenga elementos simbólicos procedentes de las culturas del Azuay y de Riobamba. Todo esto con el objetivo de reconstruir el personaje popular Diablo de Lata, con la muestra final se expone y favorece la memoria cultural presente de los lugares mencionados.



1.3 Investigación Etnográfica (Lugares donde el grupo realizó sus investigaciones)

La agrupación de teatro *Hijos del Sur* suele realizar investigaciones etnográficas que son fundamentales en la creación de sus obras. El objetivo de estas investigaciones es recolectar información sobre las costumbres y tradiciones de los pueblos andinos para reconstruir personajes y espacios simbólicos que visibilicen el imaginario de dichos pueblos.

Como punto de partida dentro de la investigación se centran en las experiencias personales de los actores, en la revisión y análisis de material bibliográfico sobre las tradiciones andinas y en el trabajo de campo; visitas y recorridos a lugares donde se conservan las tradiciones andinas.

En un primer momento revisan las experiencias personales de cada actor, desde el lugar de nacimiento hasta los lugares donde vivieron o viajaron, para establecer una conexión entre las percepciones que tienen sobre los distintos espacios y sobre la cosmovisión andina. Estas investigaciones pueden ser individuales o colectivas, es decir, en algunos momentos se toman como referentes investigativos las percepciones de los viajes realizados como agrupación de teatro y en otros momentos se toman las experiencias vividas de forma individual por los actores.

Un claro ejemplo acerca de los viajes se puede ver en Juan Pablo Liger, integrante del grupo *Hijos del Sur*. Este actor nos cuenta como en su viaje a Perú visitó la casa de los Yuyachkani y convivió con ellos durante un año. En uno de sus relatos explica que

“Desde que nos levantamos iniciamos el taller con un saludo al sol, desayuno y luego un training de experimentación teatral, actividades de creación escénica, música y ritmo, training de composición. Esto todos los días, en esta casa todo el día se vive el teatro.” (Liger, 2016)

Cuando el actor Juan Pablo Liger nos expone el viaje y la experiencia vivida en Perú, se observa como el actor se deja impregnar por la metodología propuesta. Con el propósito de dirigir su formación hacia una técnica específica tomada de este lugar. También comenta la importancia de mantener un entrenamiento rutinario acorde al tipo de personaje que se quiere representar, pues este permite descubrir nuevas posibilidades escénicas al momento de crear.

Cuando trabajan la teatralidad, es como acarrear un bagaje extenso que podría convertirse en una fiesta, comparsa carnaval más de la alegoría Peruana, para esto es importante trabajar sobre el tratamiento iconográfico y las referencias antropológicas que permitirán



establecer códigos conocidos para el espectador, siempre buscando nuevas alternativas para inducir al público en situaciones diferentes.

Por otra parte la agrupación realiza análisis bibliográficos de las leyendas e historias de los lugares visitados, la mayoría pertenecientes a la región andina. Dentro de este análisis toman a su vez propuestas investigativas de diferentes escritores y poetas ecuatorianos como Manuel Muñoz, Jorge Dávila, Oswaldo Encalada, Eliecer Cárdenas, Edgar Allan García, y de Bolivia, como el escritor Jesús Lara.

Las visitas de campo también forman parte de esta investigación y son la base de las ideas fundamentales en la construcción de una obra escénica o un guion. En este aspecto, Jaime Garrido, director del grupo explica que ellos, como intérpretes, tienen la finalidad de no convertirse en antropólogos, pues este es un campo extenso, más bien tienen la prioridad de alimentarse de cada investigación para crear sus obras.

“Para la creación de nuestras obras partimos de experiencias personales es decir, los actores realizamos análisis bibliográficos, visitas de campo, pero hay que dejar claro que somos actores, no antropólogos. Lo que hacemos es contar historias y enriquecernos con los elementos culturales de cada región”. (Garrido, 2015)

Los elementos que recogen de sus viajes son utilizados como insumos en la construcción de sus obras. Para seleccionar estos elementos primero realizan una investigación previa en textos antropológicos y en recopilaciones de las historias que se cuentan en los pueblos. Luego visitan los lugares investigados y observan la lógica que tienen estos personajes en acción, es decir, en los contextos de fiesta y celebración. Este es un criterio importante de selección pues es a partir de la observación e indagación etnográfica complementan la construcción de los personajes que quieren recrear en sus obras. Realizan entrevistas a personas que participan de estas fiestas tradicionales, recorren las calles y los santuarios representativos, y, en algunos casos, participan de las celebraciones. Todos estos elementos culturales son los que alude Jaime Garrido en la cita anterior.

Para adquirir conocimientos más profundos y complementar la investigación etnográfica, el grupo también realiza trabajo de campo a través de viajes a distintas provincias del Ecuador como Esmeraldas, el Azuay, la región del Oriente, entre otras, con el fin de indagar las distintas versiones que se cuentan de un mismo personaje o historia, analizar cómo en cada lugar adquiere una identidad marcada por situaciones y elementos culturales contextualizados que diferencian y matizan una misma historia, un mismo personaje. También realizan recorridos por la zona andina de América latina como Perú, Argentina, Colombia y Bolivia. El objetivo de estas expediciones es conocer y convivir con las personas de los pueblos donde aún se conservan las fiestas populares y las tradiciones andinas; experimentar el momento de la fiesta, vivir la ceremonia y el ritual. Observar qué pasa con las personas que miran el desfile, cómo reaccionan ante los acontecimientos.



Analizar qué sucede con los personajes, cómo son interpretados, cómo interactúan en el espacio y con los espectadores.

Según *Los Hijos del Sur*, observar una festividad popular es un elemento indispensable para una propuesta escénica que recree el simbolismo andino, puesto que los actores enriquecen su capacidad creativa y corporal, se dejan impregnar por el espíritu festivo y experimentan sensaciones que se perciben sólo bajo un contexto de celebración.

“En base a los conceptos artísticos se realiza una investigación acerca de las festividades populares porque creemos que los personajes que bailan poseen conocimientos artísticos y escénicos debido al uso del espacio, la máscara, proyección de la voz y del vestuario. No hay que buscar la fiesta por la fiesta porque existe un bagaje de conocimiento que puede ser ocupado por un público que entiende nuestras obras por lo cual también se recurre a la estética y a lo simbólico”.
(Garrido, 2015)

Después de la investigación etnográfica, de observar cada detalle de un personaje popular en un contexto de celebración, la agrupación realiza una mesa de estudio. Cada integrante aporta ideas relacionadas con los mitos, personajes, situaciones, entre otras, que investigaron durante sus recorridos. Cada uno expone desde su punto de vista, mediante un proceso de creación dinámica, una conexión entre lo escénico y lo andino que se va transformando paulatinamente en una propuesta escénica capaz de expresar y revivir de una manera original el imaginario de un determinado mito y el ritual utilizado en una fiesta popular particular.

Mediante el análisis que el grupo realiza del trabajo de campo, observan cómo la obra de teatro toma matices etnográficos, propios del lugar investigado. Consideran costumbres, dialectos, formas de moverse, gestualidad, sonidos de instrumentos andinos y otros elementos simbólicos para reconstruir los personajes de las festividades populares a través de acciones escénicas que reviven el estado emocional-corporal y psicológico encontrado en la investigación etnográfica de cada personaje. A través de esta construcción busca generar en los personajes conflictos que permitan mantener el hilo conductor de la obra.

1.4 Análisis de las obras teatrales de la Mamá Huaca y el Jukumari

En este capítulo realizaremos un análisis de algunas obras presentadas por la agrupación *Hijos del Sur*, estableciendo una relación con lo ritual. Conceptos que están muy presentes en el pensamiento andino y que confluyen en la representación teatral de la agrupación. Este análisis tiene como finalidad profundizar en los elementos que forman parte de la metodología de la agrupación, en las técnicas que utilizan antes y durante sus



presentaciones, comprender la vinculación que realiza el grupo con respecto a lo mítico, lo ritual y el teatro. Este análisis nos permitirá más adelante desarrollar de forma profunda la descripción y reconstrucción del personaje Diablo de Lata.

Para este análisis retomamos las obras de la Mamá Huaca y el Jukumari, respectivamente, por ser obras que recrean personajes míticos y leyendas que forman parte de la cosmogonía andina.

1.4.1 Análisis de la obra teatral La Mamá Huaca

La obra teatral la Mamá Huaca fue presentada por la agrupación *Hijos del Sur* en distintos espacios y lugares del país. El primero de ellos fue en Limón-Indanza, donde presentaron la obra en un espacio público, en la plaza central, hecho que marcó el proceso de la agrupación por ser la primera vez que se presentaban en un espacio público.

Esta región del oriente, donde fue presentada la obra, se caracteriza por tener una tradición oral marcada por la filosofía andina y la religión católica, características que el grupo tomó en cuenta a la hora de construir el montaje escénico. Es así como la agrupación, con el propósito de identificarse con el público y que este a su vez se identificara con los personajes, reconstruye esta historia tan popular, como lo es la Leyenda de la Mamá Huaca y la representa en una zona donde el público espectador conoce y reconoce los personajes de antemano.

Para realizar este análisis es importante reconstruir, de forma general, la historia de la mamá Huaca en la versión contada por los pueblos andinos del Oriente, versión que fue adaptada por la agrupación *Hijos del Sur*.

A grandes rasgos la historia de la Mamá Huaca cuenta la historia de Pedro Manuel, un campesino que recolecta maíz y que descubre el oro que guarda la Mamá Huaca en su cueva. Él siente ambición por arrebatarle el oro, sin embargo, la Mamá Huaca se entera de esta ambición y lo encierra en un hueco. Él logra escapar y ella le persigue. Para librarse de tal persecución Pedro Manuel engaña a la Mamá Huaca entregándole un supuesto bebé, debido a que ella se siente atraída por los niños. Finalmente la Mamá Huaca descubre el engaño: el niño entregado por el campesino no es más que “una guagua de pan”.

Aunque esta historia corresponde más a una leyenda de la tradición oral ecuatoriana del Oriente, el personaje de la Mamá Huaca tiene sus orígenes en los mitos Incas, por ser un personaje donde ella junto con sus hermanas; Mamá Oollo, Mamá Tbua, Mamá Cora, fundan el pueblo Inca.

Esta historia al ser contada en algunas regiones de tradición andina del Ecuador, ha tomado otros matices y la Mamá Huaca se asume como un personaje independiente de la historia original Inca. Lo que hace la agrupación *Hijos del Sur* al llevar esta historia al teatro es una



adaptación, una actualización de este mito transformado en Leyenda, una recreación de un personaje que ha trascendido el tiempo y las fronteras.

A continuación describimos de manera breve los personajes que intervienen en escena y que han sido adaptados por los *Hijos del Sur*: El Rucuyaya (narrador de leyendas), Pedro Manuel (mestizo) y la Mama Huaca (protagonista de la historia).

Estos personajes desarrollan acciones del movimiento que involucran todo el espacio alternativo donde actúan, se desenvuelven de manera muy organizada por el espacio e interactúan con el público, manteniendo latente en todo momento el teatro de la calle.

Utilizan indumentaria propia del personaje de la Mamá Huaca y los actores asumen los personajes de la leyenda desde sus propias categorías y su contexto, le adaptan una voz, una gestualidad, un movimiento característico a cada personaje. Adaptan los espacios escénicos dotándoles de una sacralidad propia de la región. Aunque se mantiene el personaje con ciertos elementos originales, como el vestuario, la agrupación realiza una adaptación donde la Mamá Huaca tiene rasgos más propios de la cultura ecuatoriana. Por ejemplo, durante la primera escena se escuchan sonidos de tambores, pitos y la presencia de un personaje que pide permiso a los cuatro vientos (Norte, Sur, Este, Oeste) para poder iniciar. Este es un ritual ceremonial que corresponde a los pueblos ecuatorianos que han heredado la tradición de los andes peruanos. Como si se tratara de una ceremonia, la agrupación pide permiso a la madre tierra para realizar sus obras, para recrear personajes sagrados, para sacralizar los espacios, para conectarse no sólo con el público, sino también con los seres que habitan la naturaleza y que son parte de las historias de la tradición oral.

Para comprender mejor esta adaptación que realiza el Grupo, citamos a continuación una descripción más detallada de este personaje:

“La Mama Huaca, término del quichua “huacu” (boca sin dientes). Está representada por una mujer vieja, y de aspecto deplorable, se aparece a orillas de un río o laguna, a los padres que no bautizan a sus hijos, pidiéndoles que se los entregue a cambio de una mazorca de oro, y una vez cumplido su objetivo se sumerge con los infantes en el agua”. (Borrero & Cuenca, 2009)

La Mamá Huaca, sin duda, tiene muchas versiones en las distintas regiones del Ecuador, pero la mayoría conservan una línea que relaciona a la Mamá Huaca con los niños.

“La Mama Huaca se conoce en otras regiones del Ecuador con el nombre de Mama Aguardona y se le ha identificado también con la Chificha. Aunque el origen del término puede rastrearse a su contraparte precolombina”. (Borrero & Cuenca, 2009)

Asumimos que este hecho se debe a que la mayoría de leyendas reflejan los miedos de una sociedad. En este caso, el miedo que produce a los niños la idea de ser raptados y ahogados



en una laguna, y, por otra parte, tenemos el miedo que provoca en los padres el hecho de perder a sus hijos. Es entonces cuando una leyenda no sólo reconstruye lugares, hechos basados en momentos históricos, sino que se cuenta a manera educativa o de advertencia, señalando los miedos y ambiciones que identifican una forma de ver el mundo, y una manera de asumirlo, este es el caso de la leyenda de la mamá Huaca, que desde sus orígenes en los mitos Incas ha pasado a formar parte del imaginario cultural ecuatoriano. Porque no sólo es una historia contada por pueblos indígenas, sino que en los pueblos campesinos y hasta en las urbes, esta historia tiene eco y sigue retumbando en la narración oral transmitida a las nuevas generaciones.

Cuando la agrupación presenta esta obra ante el público espectador, el personaje de la Mamá Huaca interactúa con los niños, quienes dejan de percibirla como un personaje de una historia contada por sus abuelos para verla desde una perspectiva más realista, como un ente con vida propia. Esto suscita en los espectadores todo tipo de emociones y hace que el público se conecte más con el personaje.

Para motivar esa interacción de los personajes con el público, la agrupación reconstruye espacios imaginarios en escena como el bosque, la gruta donde yace la Mama Huaca, el campo y el pueblo. Coloca personajes como Pedro Manuel, un hombre que gusta de las mujeres y del dinero (es ambicioso) en contraste con personajes míticos y sagrados como es el caso de la Mamá Huaca.

A modo de conclusión podemos decir que en la representación de esta obra, la agrupación Hijos del Sur, realiza un teatro con personajes y representaciones andinas que interactúan entre sí en un contexto cultural que es familiar al de los espectadores y que recoge elementos del pensamiento andino de los pueblos ecuatorianos junto con la visión de las comunidades mestizas. El espacio escénico y todo lo que utilizan los personajes en escena mantiene una sacralidad durante toda la obra, otorgando a la propuesta un rasgo ritual y ceremonial que refleja la cosmovisión de los pueblos andinos.

1.4.2 Análisis de la obra Jukumari

La obra del Jukumari, al igual que la de La Mamá Huaca, ha sido representada por la agrupación en muchas ocasiones, y cada vez que la presentan ante públicos tan diversos actualizan el relato, recrean una nueva forma de entender estas leyendas, tantas veces contadas en contextos diferentes. El Jukumari fue presentada por el grupo *Hijos del Sur* algunos años después de haber presentado La Mamá Huaca por primera vez, es decir, que la agrupación cuando representa el Jukumari tiene muchos más elementos y sus indagaciones académicas y teatrales son mucho más profundas, lo que implica que los actores en escena tienen mucha más conciencia de los elementos andinos que utilizan y se sienten más identificados con las historias que siguen este misma línea, como el caso del Jukumari.



Jukumari cuenta el conflicto que tiene una pastora por seguir con su marido que es un Oso, pero a pesar de que lo ama se da cuenta que su hijo (mitad oso, mitad humano) no puede estar encerrado en una cueva en la montaña, necesita de la sociedad. Finalmente abandona a su esposo para brindar a su hijo la posibilidad de conocer la cultura de la cual forma parte. Esta es la versión de la historia del Jukumari contada por Fabiola León, actriz integrante del grupo *Hijos del Sur*.

Esta leyenda tiene otros matices cuando es contada por los habitantes de la región del Azuay, quienes narran la historia advirtiendo a las mujeres sobre los cuidados que deben tener cuando transitan los bosques, porque es allí donde habita el Oso, personaje de esta historia que rapsa a las mujeres para llevarlas a su cueva, de donde nunca pueden escapar. Sin embargo, en la adaptación que hace el grupo la campesina protagonista de esta historia logra escapar junto con su hijo híbrido. Entendiendo que las obras presentadas por la agrupación sostienen una poética aristotélica (inicio, nudo, desenlace), los conflictos de sus adaptaciones teatrales tienen una resolución satisfactoria para los personajes.

En dicha propuesta escénica se contempla la apropiación que realiza el grupo con respecto a la máscara y cómo esta transforma el cuerpo de los actores en un personaje de leyenda, quienes deben realizar ademanes, gestos, posturas y movimientos específicos para encarnar y asumir el personaje representado.

El Jukumary al igual que la Mamá Huaca es una propuesta ceremonial y ritual⁶, puesto que también utilizan elementos simbólicos tales como un saquillo, una piola que dirige al oso, pétalos de flores en círculo para construir el espacio escénico imaginario, vasija de barro, entre otros. Asimismo los personajes se movilizan en una danza tradicional con movimientos muy marcados alrededor del espacio escénico, lo que les permite moverse de un lado a otro e interactuar con el público desde distintos lugares.

Además en esta obra también aparece el personaje de *Rucuyaya*, viejo narrador de cuentos que viaja de pueblo en pueblo ofreciendo sus relatos a niños y grandes. Personaje que narra la historia de la Mamá Huaca y que es producto de las investigaciones académicas y etnográficas realizadas por el grupo. El Rucuyaya se caracteriza por tener una contextura corporal grande y largas barbas blancas, un ser muy sabio que conoce *todo* acerca de los misterios de la vida.

A continuación describimos brevemente los personajes que aparecen en la historia con las respectivas adaptaciones que realizó la agrupación:

Campesina. Chola Cuencana, trabajadora del campo, vive del cultivo y trabaja en la siembra y cosecha de los granos que la pacha mama ofrece.

⁶ Ritual. Un ritual es una invitación periódica por un grupo o sociedad para reunirse en torno a un evento de naturaleza espiritual o psicológica.



Hijo. Es la hibridación de seres mágicos de la naturaleza con personas comunes, mitad oso mitad humano.

Y es interesante resaltar cómo este personaje híbrido no admite fronteras entre los animales y los humanos, entre la humanidad y la naturaleza, concepto relevante en la cosmogonía andina.

Estos personajes que aparecen tanto en el Jukumari como en la Mamá Huaca, son caracterizados mediante un vestuario tradicional que permite a los espectadores identificarse con ellos, por ser vestimentas e indumentaria que utilizan dentro de su vida cotidiana, sobre todo en los sectores rurales. Es por este motivo que la agrupación Hijos del Sur con frecuencia utiliza vestuarios que incluyen los zamarros, ponchos, reatas, pantalón de tela y camisa blanca diseñada, pollera de costal bordado, máscara y otros objetos simbólicos que refuerzan los rasgos identitarios de la representación escénica de las leyendas.

Dentro de los procesos de creación, la agrupación Hijos del Sur, utiliza indumentaria tradicional en la representación de los personajes. Este es el caso del personaje El Jukumari, donde se utiliza una pollera elaborada de yute, blusa, vestuario de lana para un oso, zamarro, máscaras, con estos elementos pretenden dar vida a los personajes.

La música es otro elemento artístico en la obra, con instrumentos andinos como el pingullo, un redoble y la bocina, realizan un trabajo de ritmos donde desarrollan una partitura corporal, similar a una danza de la cultura Azuaya. Estos ritmos permiten a los actores la posibilidad de incorporar pasos de bailes autóctonos y populares durante las transiciones de la obra.

Todos estos elementos desarrollan una linealidad de trabajo aristotélico, que, entrelazada con la historia mantiene altos y bajos niveles de velocidad teatral y dramática, mucha energía en relación al espacio y al público. La leyenda se adapta al espacio donde se interviene, los personajes captan la atención de los espectadores, debido a los conflictos que experimentan y al alto valor simbólico y dancístico que, en términos generales, define cada obra.

Resulta fácil para los espectadores identificar a seres como la Mama Huaca o al Jukumari, personajes andinos que los encontramos en las leyendas populares, puesto que han escuchado, leído o narrado muchas veces algunas de sus historias. La agrupación *Hijos del Sur* toma a estos seres y los transforma en personajes teatrales que experimentan conflictos en una determinada sucesión de partituras, acciones de movimiento, y dramaturgia.



2. CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DIABLO DE LATA

En este capítulo se realiza una descripción sobre las características del diablo como uno de los símbolos de la religión católica en comparación con el simbolismo del personaje festivo el Diablo de Lata de Riobamba y su interacción en las festividades, con el objetivo de reconstruir uno de los personajes desde sus antecedentes históricos y simbólicos.



2.1 El Diablo como personaje

Existen múltiples perspectivas sobre el personaje malévolos más famoso de la historia occidental, ente malvado, dios pagano de los brujos, ángel caído según la biblia, entre otros. Este ser es considerado el opuesto de Dios o del bien.

Según el judeo-cristianismo, el Diablo es un ser sobrenatural maligno y tentador de los hombres. La Biblia hebrea utiliza el término Satán con el cual remite al acusador de los hombres ante Dios y aquel que incita al mal. Luego, en algunas regiones se crea una diversidad de nombres como Belcebú, Baal, Mefistófeles, entre otros, definiendo una sola concepción: el mal.

Con el significado de geniecillo o espíritu travieso y divinidad inferior intenta apoderarse de la conciencia de las personas: Desde su caída, el diablo continúa pecando a través de los hombres que se dejan influenciar por él. “Quien comete pecado, del diablo es.”

De forma espiritual es considerado como un ser que causa sufrimiento, muerte y destrucción y que tienta o dirige a la humanidad a cometer violencia y genocidio, actos obscenos, la corrupción volíntuosa, las ejecuciones crueles y tortuosas, la venganza implacable.

El diablo se caracteriza por ser un ente antropomorfo, tiene elementos de animales y humanos como son los cuernos de cabra y carnero, piel de cabra, orejas, la nariz y caninos de un cerdo. Esta es una representación típica del Diablo en el arte cristiano. También es representado como una bestia (con cola, cuernos y patas de cabra y un trinche en su mano), además su color verdadero es azul (sobre el color rojo fue inventado para los cómics, películas, etc.). También el Diablo ha sido representado con imágenes de otros animales, como el carnero, el cerdo, el cuervo, el lobo, la rata, la serpiente, el dragón y el tiburón blanco, ambos también tergiversados por algunas supersticiones a base de comparaciones.

En la cultura judeo-cristiana el diablo ha sido presentado con la imagen de un ángel caído del cielo. Otros simplemente como un hombre con diferentes rasgos físicos y una actitud cruel.

En el Ecuador existe un fuerte legado de la tradición católica y cristiana que se evidencia a través de la simbología de las festividades religiosas. Sin embargo, en algunas regiones del Ecuador esta simbología adquiere una identidad al asimilarse con la tradición andina. Es por este motivo que observamos distintas caracterizaciones del diablo que se manifiestan durante las festividades populares y tradicionales. Se observa a los diablos de Píllaro, Diablo Humas, Wikis de Loja y por supuesto el Diablo de Lata, entre otros. A diferencia del diablo de la tradición cristiana el diablo de Lata representa a un ser festivo, al igual que la mayoría de “diablos” que se conocen en la zona andina ecuatoriana.



“Etimológicamente hablando la danza de los Diablos en las regiones andinas, representa el enfrentamiento entre las fuerzas del bien y del mal, reuniendo tanto elementos propios de la religión católica introducida durante la presencia hispánica como los del ritual tradicional andino. Pintura de la Danza de los diablicos en Túcume, Perú”. (Familia, 2017)

Se pueden notar algunas semejanzas y diferencias en las características de la vestimenta y la máscara del diablo y el diablo de lata. La máscara con cuernos y colores rojo y negro, mantiene el efecto malvado del ser, con una trenza como cabuya con excepción de la cruz que simboliza un equilibrio entre el bien y el mal en las festividades de Riobamba. El vestuario es una camisa blanca y pantalón negro con un saco y unas pañoletas de color rojo y azul que lleva en la cintura, simbolizando la bandera de Riobamba.

El Diablo de lata no es un ser malvado es un ser festivo que con un paso elegante va por las calles de Riobamba durante las festividades invitando a la gente a bailar, al ritmo del pingullo y el tambor.

El Diablo malvado lleva un trinche en la mano mientras que el Diablo de lata lleva en sus manos una sonajera. Cuando bailan en la noche llevan un farol en el que anteriormente solía ir una paloma que, asustada por el sonido de una explosión pirotécnica, salía como símbolo de paz.

Rosario Tapia, una de las vecinas más antiguas de Riobamba, tiene 63 años y ha vivido toda su vida en el sector de Santa Rosa, lugar donde nació el Diablo de Lata. Ella nos cuenta que recuerda:

“Vestirse de diablo era todo un ritual. Mi padre y mis hermanos lo hacían religiosamente por la devoción al Niñito. Me da alegría que los jóvenes de hoy continúen con esa tradición, nunca se perdió el personaje, más bien se incrementaron los bailarines”. (Márquez, 2015)

Es importante señalar que El Diablo de Lata no es sólo un personaje espontáneo que hace presencia en las fiestas de Riobamba, sino que en torno a él giran una serie de comportamientos que sugieren un ritual. Por ejemplo, al momento de ponerse el traje de Diablo de Lata, quienes asumirán este personaje, como una tradición piden permiso con devoción al niño Jesús y al taita Chimborazo. Y Aquel que representa este personaje deberá hacerlo durante 9 años consecutivos sino “el diablo se lo lleva”.

“Solo cuando se lo busca se lo pierde, no se lo puede retener, ni puede uno librarse de él”. (Wilson Pico, 2011)

El bailarín e investigador Wilson Pico señala que cuando una persona acepta el rol de interpretar a este ser no podrá librarse fácilmente de él, al contrario, se mantiene un respeto por la tradición. Por consiguiente de esto nace una teatralidad que está vigente en tales



fiestas, estos personajes al realizar estas comparsas lo hacen por devoción y respeto a una tradición que conecta con la religión y la cultura popular. Esta festividad mestiza produce que el intérprete recrea un ser lleno de virtuosismo y fuerza.

2.2 Interacción de El Diablo de Lata en las festividades de Riobamba (Investigación de Campo)

En el viaje que hicieron los integrantes de la agrupación Hijos del Sur y el autor de esta tesis, conocimos a *Eduardo Yumisaca*, uno de los fundadores del tradicional evento denominado *Diablos Sesquicentenario*. Eduardo nos explicó cómo el personaje *Diablo de Lata* surge en el barrio Santa Rosa de la necesidad de crear un personaje, en este caso un diablo que represente en las fiestas populares de Riobamba a los artesanos latoneros de dicha región. Se reúnen así un grupo de artesanos de la localidad para crear y dar vida a este personaje mediante la experimentación de vestuarios, indumentarias e incluso movimientos significativos para ellos, acorde a sus creencias religiosas- marcadas por el catolicismo- y sus características como latoneros de la región. Toman en cuenta símbolos como la máscara y el sonajero, construidos totalmente de lata con los colores azul y rojo de la bandera de Riobamba y también con la realización de un paso particular.

Es importante para los latoneros recrear a este personaje, pues como se conoce en algunas regiones del Ecuador existen varios tipos de diablos como los Wikis de Loja, Las Diabladas de Píllaro o el Diablo Huma. Con estos antecedentes los latoneros de la región de Santa Rosa se vieron en la necesidad de buscar su propio diablo que los identifique en las fiestas litúrgicas del divino niño. Es así como se crea el diablo de lata, un diablo que al colocarse la máscara y la vestimenta se convierte en un ser diferente, lleno de energía, presencia y elegancia, con esto rompen con los juegos y concepciones que el diablo ejerce en otras regiones andinas. También utilizan al diablo como símbolo de equilibrio de superioridades, entre el bien y el mal. En la actualidad, *Diablos Sesquicentenario*, es una fiesta popular tradicional de Riobamba, en donde el Diablo de Lata desfila a merced y en honor del divino niño.

“Eduardo Yumisaca, un diablo de lata y estudiante del personaje, cuenta que este es originario de la parroquia Yaruquies, en Riobamba, donde bailaba tradicionalmente en el Corpus Christi, cuando la población indígena agradece a la madre tierra por las cosechas y cuando la Iglesia católica celebra la Eucaristía. Su presencia fue decreciendo en esos acontecimientos, pero reapareció en el barrio Santa Rosa para adorar y acompañar a la imagen del Niño Jesús, conocida como ‘Rey de reyes’ de propiedad de la familia Mendoza. Y aunque no especifica fecha



exacta, dice que se trata de una imagen con muchos años de existencia". (Hora, La Hora, 2017)

Se originó en 1779 en la parroquia Cacha, en Chimborazo. Luego, la costumbre avanzó hasta la zona de Santa Rosa, el barrio de los hojalateros. Estos artesanos querían honrar al Niño Jesús con su trabajo, así que reemplazaron la tradicional máscara de cartón por una de lata, de color rojo con tonos blancos, siempre acompañada de la trenza de cabuya.

“A diferencia de otras tradiciones ecuatorianas que tienen al diablo como protagonista, la riobambeña no surgió como protesta ante la tradición cristiana impuesta por Europa. Esta rinde honores al Niño Jesús y lo reconoce como Dios.” (Familia, 2017)

Como menciona la cita anterior, la tradición festiva es rendir un homenaje hacia el niño Jesús por medio de danzas y comparsas con 40 integrantes del grupo fundador que se encuentra realizando esta festividad alrededor de 33 años en los pases del Niño, Corpus Cristi y Carnavales de Riobamba. El bailarín fundador *Wilson Arias* explica que el objetivo de la danza de los diablos de lata es también la de honrar a sus ancestros guerreros: Los puruhaes⁷. Con este concepto carga al Niño Jesús en sus brazos; él es el prioste, quien se encarga de abrir la plaza. Wilson Arias explica:

“Mantenemos la tradición tal y como es, no la modernizamos” (Familia, 2017)

Para la construcción del personaje de El Diablo de Lata, los Hijos del Sur viajan hacia su lugar de origen y observan cómo interactúa este personaje con los espectadores durante las festividades tradicionales del Corpus Christi y Navidad. Analizan el calentamiento que hacen las personas que interpretan a este personaje, que consiste en una articulación básica del cuerpo, desde la cabeza hasta los pies, lo realizan en grupo, luego, hacen un círculo y una serie de pasos coreográficos colectivamente, así se preparan, contando con el permiso del divino niño. Con esto los artesanos interpretan a este personaje, que según comentan, de hacerse con toda la fe, servirá para mantener una excelente energía y evitará que se produzca en los bailarines calambres durante la presentación.

Para que estas presentaciones se realicen es necesario crear la vestimenta, los cuales son diseñados por *Eduardo Yumisaca*, latonero y diseñador, quien se encarga también de confeccionar otros atuendos de las mismas festividades, tales como: el Payaso, el Perro y el Sacharuna, personajes característicos.

“Quien sea escogido y represente a este personaje, lo tiene que hacer por 9 años, sino cumple con este código, el diablo le llevará”. (Eduardo Yumisaca, 2016)

⁷Los puruháes fueron etnias numerosas de indígenas que ocupaban las provincias de Chimborazo, Bolívar, Tungurahua y parte de Cotopaxi de la república del Ecuador.



Con estas manifestaciones se crea un lazo de tradición entre los artesanos ojalateros, siendo el personaje Diablo de Lata símbolo de unión, trabajo en comunidad y respeto por la tradición cultural. En la concepción del respeto por la tradición cultural quien lo interpreta, se mantiene fiel ante lo que se propone y se compromete:

“En diferentes culturas del mundo, el danzante solista fue denominado como el elegido, el sacrificado, la víctima propiciatoria, el pecador, símbolo de pureza, el abono o la puerta a otras dimensiones”. (Pico., 2011)

Quien acepte representar al Diablo de Lata deberá obligatoriamente formar parte de un determinado grupo de Diablos, respetar la tradición y cada año participar activamente de la festividad popular, teatralizando y desfilando de manera activa.

Es así como en esta cosmovisión andina se conocen estas dos caras de la unidad. Los espíritus benignos y malignos, creando un equilibrio que comprende tiempo, espacio, movimiento y ser, viniendo a alterar lo cotidiano.

Al recurrir al desfile se puede observar un ambiente lleno de alegría, agrado y buena relación entre los espectadores. Durante este proceso aparecen en primera instancia los payasos que van abriendo espacio, luego de esto aparecen los Sacharunas (seres del bosque) junto con los perros, que en su momento van realizando saltos virtuosos y juegos de acrobacia. Después aparecen otros personajes como son los montubios que van de manera jocosa avanzando en el espacio.

Este encuentro de fiesta popular reúne a grandes y chicos en un solo festejo. En muchos casos el público es atraído cuando escuchan una canción andina, puesto que se acercan para observar y admirar la danza tradicional que avanza por el espacio con tal precisión. Además de los colores de las vestimentas y el virtuosismo fuerte del baile que realizan los danzantes.

“La fiesta posibilita el mantenimiento y la afirmación de la identidad de los pueblos. Al tiempo que permite la unión, la cohesión social y la solidaridad entre los miembros de una misma comunidad, adquiriendo un poder integrador”. (Eljuri, 2007)

Como menciona la licenciada e investigadora Gabriela Eljuri, las festividades tradicionales permiten mantener vigente aspectos de identidad cultural, como son la máscara, la vestimenta popular y la música y a la vez esto permite en el espectador mantener una relación de unión y solidaridad con la comunidad. Al observar a los primeros personajes que desfilaron, se puede percibir como en algunas personas se dejan afectar por todo lo que está sucediendo en el recorrido festivo popular.

Ahora es el momento de la entrada de los Diablos de Lata. Un grupo monumental se traslada por el espacio realizando pasos muy elegantes y virtuosos, desarrollan una danza al



ritmo del tema *María Manuela*, cada uno con un sonajero de lata en la mano, avanzan manteniendo una coreografía.

“En el interior de un territorio físico no existe una sola identidad, conviven distintos procesos de identificación, una multiplicidad de espacios: inmediatamente vividos, rescatados o fijados en la memoria por la experiencia social. En eso estriba la interculturalidad como proceso de construcción de identidades”. (Wilson Pico, 2011)

Como menciona el investigador y bailarín Wilson Pico, la identidad está sujeta a varios elementos que permiten potenciar la identificación. Como ejemplo se menciona al Diablo en general como un ser malvado del infierno pero que ahora se puede observar cómo este mismo ser adopta otra concepción convirtiéndose ahora en un Diablo de Lata, un ser que danza de manera elegante y lleno de virtuosismo. Es en este caso donde radica la construcción de identidades que establecen la interculturalidad en la región de Riobamba.

Se resalta la energía corporal, la precisión y concentración que emplean estos personajes cuando desfilan en las calles. Esto sumado al juego corporal que suscita la máscara, llevando el cuerpo dilatado hacia una pre-expresión de sus acciones corporales.

Al investigar sobre las festividades tradicionales de la ciudad de Riobamba, en este caso, se puede observar que dichas manifestaciones tradicionales poseen en ciertos momentos, un aire ritual, códigos, símbolos y una danza en particular en agradecimiento al divino niño Jesús.

2.3 Caracterización de la máscara del Diablo de Lata

1 Máscara del Diablo de Lata. Fotografía: Departamento de Cultura UDA



En este capítulo describiremos el proceso de caracterización de las máscaras que utilizan los Hijos del Sur, realizando un breve análisis del valor simbólico que tal elemento tiene en la representación de los imaginarios del pensamiento andino. También determinaremos los elementos que complementan el uso de la máscara y la transformación que proyecta el actor al utilizarla en escena.

Una máscara es una pieza adornada que oculta el rostro de quien la porta, parcial o totalmente. Esta pieza ha sido utilizada en distintas culturas con fines ceremoniales. Las máscaras también han sido diseñadas con el propósito de representar deidades y seres imaginarios, por tal motivo tienen una fuerte carga simbólica y arquetípica, es decir, que representan las aspiraciones o temores de una civilización.

Los etnólogos sitúan el origen de la máscara en el momento en el que se produce la autoconciencia. Su uso se remonta a la más lejana antigüedad encontrándose entre los egipcios, griegos y romanos. En las culturas amerindias también encontramos el uso de la máscara desde tiempos inmemoriales. Algunos arquetipos se conservan hasta la actualidad.

En América latina distintas culturas han portado la máscara durante sus celebraciones para darles vida a sus personajes más representativos. Pues la máscara también muestra las construcciones simbólicas de un determinado lugar y de una época. En el caso de las culturas de Suramérica estas características son el fruto de la fe y la cosmovisión andina que adquieren su significado máximo durante los rituales y festividades sagradas. Gladys Eljuri, investigadora de las culturas ecuatorianas, comenta al respecto que:



“La asociación de las máscaras con las fiestas es altamente simbólica y de enorme riqueza metafórica, pues la fiesta aparece así como ese espacio en el que hay una ruptura momentánea del tiempo”. (Eljuri, 2007)

La máscara ha sido utilizada, desde sus inicios, como un símbolo con gran valor metafórico, pues representa varios personajes, deidades y seres importantes para una comunidad.

Y Aunque se han actualizado los rituales, la máscara sigue teniendo el mismo sentido ceremonial y festivo, donde los participantes las usan para representar las figuras espirituales o legendarias. Usar una máscara también permite al portador adoptar las cualidades de la representación de esa máscara; es decir, una máscara de leopardo inducirá al portador a convertirse o actuar como leopardo, lo cual es una invitación directa a la participación teatral. De alguna manera quien usa la máscara es un actor en colaboración o cooperación con esta. Sin su actuación, sus posturas, los pasos de la danza y la sucesión de ésta, la máscara quedaría sin la fuerza vital. La profesora Ana Vázquez de Castro y Donato Sartori describe este descubrimiento de la máscara de una forma profunda y reveladora:

“El hombre arrancó una corteza de árbol, la tallo y creó una máscara con la que hablará a los dioses del bosque para pedirles una propicia caza. La mujer mancho su cuerpo desnudo con pulpa de uva y tapó su cara con hojas de parra para pedir a la madre tierra, fertilidad en sus cultivos y en su cuerpo. Al llegar el momento de su muerte, se miraron a los ojos y trataron de ver quiénes eran en el fondo, que había tras ese montón de máscaras y descubrieron que en el fondo, ellos mismos eran la máscara”. (Sartori, 2012)

Esta cita forma parte del documental *El Actor y la Máscara*, dirigido por Ana Vázquez de Castro y Donato. Aquí ella expone que la máscara existe desde hace muchos siglos, (presente en los teatros de Kabuki, No, Teatro Griego, Comedia del Arte, etc.) y también en el reino vegetal y animal (camaleón, peces, plantas que cambian de color como defensa, entre otros). Algunos animales, por ejemplo, transforman su rostro para engañar a sus depredadores, y este es acaso el uso que adquiere la máscara cuando pasa a ser parte de los elementos teatrales. Tal como lo afirma la autora:

“La máscara es un objeto sagrado que representa la divinidad y también la manipulación y el engaño”. (Sartori, 2012)

Sin embargo, para que “el engaño” sea creíble es necesario que quien porta la máscara, sea el actor o la persona en estado ceremonial y festivo, adopte ciertas características que acompañen y complementen la máscara, por ejemplo, la exageración de la voz y el cuerpo, la actitud física de composición y descomposición corporal en animal, deidad o personaje



legendario, puesto que la máscara permite que quien la usa tenga la posibilidad de ser otro, de perder su identidad y tomar una nueva, tal como lo explica el teórico Adolfo Colombres:

“La máscara tiene la función de borrar la identidad de la persona que la porta y hacer que esta se convierta en otra, en un ámbito cercano a lo sagrado. Es como si el portador fuese poseído por el espíritu de la máscara”. (Colombres, 2004)

Y como bien hemos señalado en capítulos anteriores estas características, es decir, esta nueva identidad, se producen en un estado extra-cotidiano, bien sea festivo, ritual o ceremonial como lo explica Wilson Pico:

“La máscara en la teatralidad festiva involucra un trance que, en muchas ocasiones, es producto de la fe. La máscara no “oculta” inocentemente las facciones, quizás revela un nuevo y verdadero rostro”. (Wilson Pico, 2011)

Así como lo describe el bailarín e investigador Wilson Pico en la cita anterior; quien porta la máscara entra en un estado de trance suscitado por la colectividad que le acompaña. A parte de la modificación corporal que experimenta, quien lleva puesta la máscara, la colectividad entra en trance, en ceremonia, es quien estimula a explorar nuevos lenguajes durante el momento de la ceremonia.

Estas ceremonias se siguen realizando en distintos lugares del mundo, cual si fuese una necesidad inherente del ser humano el transformar su rostro a través de una máscara y dotar de sentido su existencia mediante la ceremonia y las celebraciones populares. Y es que es evidente que como seres humanos buscamos representar de alguna forma los temores y aspiraciones del momento en el que vivimos. Y en todos estos lugares estas representaciones de los sentimientos más profundos tienen otra cosa en común: el uso ceremonial y festivo de la máscara.

En Ecuador, por ejemplo, siguen vigentes algunas ceremonias y festividades donde el uso de la máscara es crucial para el desarrollo del encuentro. En algunos lugares prácticamente la máscara es el vínculo central de la celebración, y sin esta no hay simbología que resalte la ceremonia.

Se puede observar el uso de la máscara en festividades tales como en el *pase del niño viajero* en Cuenca (diablo humas, negros, personajes bíblicos, etc.) Las fiestas del 6 de enero, *Los Inocentes* (personajes políticos, de películas, de crítica social etc.) pero también se encuentra presente y con mayor fuerza, en las diferentes fiestas populares del Ecuador (Los Rucos de Alangasí, los Corazas en Imbabura, Payasos en Cumbayá, los Wikis en Loja, entre otros).

Uno de estos lugares es Riobamba, que por ser una ciudad con tradiciones transculturales que fusionan el pensamiento andino con el católico, sus festividades están colmadas de personajes que representan ambas visiones del mundo y que se fusionan y se confunden, en



algunos casos, como un solo pensamiento a través de la máscara. Y como nunca una ceremonia es la misma, aunque se realicen los mismos actos del ritual, hay una evolución histórica que actualiza los personajes, las situaciones y la ceremonia misma en otro contexto. Las máscaras también sufren cierta evolución histórica, y su representación puede variar de un “actor” a otro, de una celebración a otra, e incluso, la máscara puede adoptar otros rasgos ornamentales con el paso del tiempo.

“La máscara de cartón de judío se podría interpretar como una no cara que borra transitoriamente la identidad del hombre, del pescador, del padre de familia y pasa a encarar a un espíritu de la selva”. (Wilson Pico, 2011)

La utilización de la máscara permite descubrir y elaborar un cuerpo diferente, en donde la cadera pasa a conformar de manera activa cada cambio de posición. La máscara establece un punto de energía que permite estar siempre conectado con el cuerpo en un devenir constante, en el caso del Diablo de Lata, convierte la corporalidad en un ser lleno de elegancia y presencia.

“Los diablos de lata y los payasos del barrio Santa Rosa representan la visión mestiza de la fiesta por el nacimiento del Niño Jesús. Mientras que los curiquingues y los sacha runas, dos personajes sagrados para la cosmovisión andina, se incluyeron como una representación de las creencias de la cultura indígena, en un sincretismo. Colorido”. (Márquez, 2015)

Una de las máscaras que más tienen relevancia para los riobambeños es la del *Diablo de Lata*, máscara que es utilizada durante las celebraciones del Corpus Cristi y navidad, fiestas con una fuerte simbología católica. Esta máscara del diablo (personaje bíblico que representa la maldad en el mundo occidental) está adornada con otros rasgos simbólicos del pensamiento andino y de la actividad económica de uno de los sectores de la ciudad, como lo son los latoneros, por este motivo se le ha dado el nombre de Diablo de Lata.

“Para la personificación de la máscara, esta se estructura a través de posibilidades físicas que te dan el tamaño, la forma, la textura, el color del objeto, además de investigar las potencialidades sonoras de la máscara. Un tema fundamental es experimentar con todas las variantes en el uso del cuerpo y de la mente que da el uso de la máscara”. (Garrido, 2015)

Quien utiliza esta máscara debe adoptar un movimiento elegante al recorrer el espacio, su mirada debe ser expresiva y cambiante, su postura debe ser autoritaria y su función en la festividad es la de guiar a la comunidad por las calles que van a ser transitadas durante la celebración.

Aunque quien porta esta máscara se convierte en una especie de actor, lo que realiza, por ejemplo, la agrupación de teatro Hijos del Sur, es adoptar este personaje dentro de una



técnica teatral, distinta a la teatralidad que tiene un actor improvisado que usa la máscara bajo un contexto de celebración.

Esta diferenciación entre teatralidad y técnica teatral es importante para reconocer el trabajo que realizan los *Hijos del Sur*, quienes toman los elementos de la teatralidad de un personaje, como es el caso del Diablo de Lata para ponerlos en la esfera teatral. Ellos resignifican el uso de esta máscara a través de la representación teatral, es decir, descontextualizan la máscara del Diablo de Lata de su entorno original, que son las fiestas del Corpus Cristi y Navidad de Riobamba. Al descontextualizar esta máscara, otorgan una nueva identidad a este personaje, que aunque sigue manteniendo algunos rasgos originales, en su vestuario por ejemplo, al ser representado en una propuesta escénica, cambia y se transforma en otro personaje.

La máscara ha servido como medio para poder crear mediante este proceso, una técnica arraigada a la teatralidad, no hay que dejar de lado, que el cuerpo del actor-bailarín no solo se mueve de manera mecánica en un espacio, sino que la forma como reacciona es pura, llena de vitalidad, goza del llamado a las deidades y responde con certeza y seguridad durante la representación. Los ensayos y el entrenamiento han permitido construir este ser festivo, legendario, pero es en el escenario donde el ritual se hará cargo de hacer resurgir nuevamente a este ser.

Para la adaptación de la máscara del Diablo de Lata, se piensa en crear una máscara accesible para el personaje, para esto se construye una máscara liviana de PVC. En la creación final de esta máscara se puede evidenciar que esta no posee algunos elementos simbólicos de la original. Es decir se pierde la mirada tradicional y la simbología que poseen una energía indispensable en ella. Es así que se toma la decisión de construir la máscara en conjunto con los creadores originales. Finalmente para los procesos de la máscara, se trabaja con la máscara original proveniente de Riobamba. Este modelo original recrea una situación más creíble.

La máscara posee elementos de la religión católica. En la frente se sitúa una cruz que simboliza el equilibrio entre el bien y el mal. Se encuentra adornada por piedras preciosas cachos y colores representativos del diablo original como es el rojo y el negro, el cabello es de cabuya⁸, símbolo andino. Este ser transmite energía en cada acción que el actor realiza en el espacio. En la construcción dancística utiliza la danza original de las festividades de Riobamba, manteniendo los códigos característicos del Diablo de Lata.

⁸La cabuya es una fibra muy resistente que se extrae de la planta de la “penca”. La cabuya no sólo sirve para hacer empaques, pues también se la usa como protección y nutriente de cultivos, refuerzo de materiales para construcción y como cuerdas para cercar sembríos. Es una fibra biodegradable que al descomponerse se emplea como alimento y abono. Además, no contamina el agua y permite hacer producción limpia. Sus ventajas son tanto ambientales como económicas.” (Hora, Cabuya, una fibra que crea desarrollo , 2006)

2.4 Vestuario del Diablo de Lata

2 Vestuario. Fuente Fotográfica El Comercio

El pase del Niño Rey de Reyes es una tradición en Riobamba

Del 27 de diciembre al 6 de enero del 2014

La imagen

El Divino Niño Rey de Reyes es venerado en Riobamba desde 1797. La imagen pertenece a la familia Mendoza. Actualmente se remodela el oratorio en donde los devotos lo visitan.



La fiesta patrimonial está a cargo de los dueños de la imagen original y de las réplicas. Remados fundadores. Señoritas y los antiguos priostes, denominados fundadores. Ellos seleccionan a los nuevos priostes, quienes contarán con el apoyo directo de los guashayos (donadores), los chantes (quienes prestan o devuelven alimentos, músicos, danzantes, etc.) y devotos.

Los personajes

Los priostes organizan durante todo el año la fiesta. Son nombrados por los fundadores.



Los priostes, payasos, sechuramas y otros personajes escoltan y dan seguridad a la comitiva, a la vez que con sus gracias alegran el ambiente.



Parluelos de seda multicolor

colgados de la cintura, pantalón de cashmere negro y zapatos relucientes. Characterizan al personaje.



El pingüilero y los danzantes

acompañan a los priostes. Su presencia implica música y alegría. Representan la anunciaci6n de la fiesta que se dará en casa del prioste.



El sonajero

Tiene láminas de metal y el diablo lo hace sonar al ritmo de la banda.



El farol

Cubierta con papel celofán rojo tiene en su interior confites y una paloma. Al explotar, los caramelos se esparsen en medio del público.



El danzante de Kacha

representa la solemnidad de la fiesta, la conjugación entre danza y religión. Su traje cuesta USD 300.



El escenario

Iglesia de San Antonio, en la Loma de Quito

Su construcción se inició el 26 de agosto de 1883 y se regentaba por los padres franciscanos. De diciembre a enero acoge a más de 450 pases del Niño con sus respectivas comparsas y acompañantes.




La guía

- Ruta del Pase del Niño
- Loma de Quito
- Estación del tren
- Terminal del ferrocarril
- La Plaza Roja
- Parque Sucre
- La Catedral
- El Oratorio
- El Mercado de la Merced

Fuente: Ficha de Recorrido y Paseos 2014. Fotografía: José Chacón. Página 11. CCBYNC-SA



En este capítulo se realiza una descripción y análisis acerca de la vestimenta del Diablo de Lata, para comprender los símbolos, colores y elementos que recrean a este personaje. Esto se realiza desde una comparación con el diablo de la religión católica para caracterizar los símbolos utilizados por el Diablo de Lata que han sido heredados de la tradición judeo-cristiana y los elementos propios, adoptados desde una visión andina.

“El traje está compuesto por un pantalón de tela negro, zapatos de charol, una leva roja y azul de tela espejo o de terciopelo. La cabeza está envuelta con un pañuelo y sobre este, se colocan una trenza larga de cabuya y una careta de lata con el rostro de un diablo colorado”. (Márquez, 2015)

Como menciona Cristina Márquez, reportera e investigadora de las festividades populares, la vestimenta del Diablo de Lata está conformada por un pantalón de tela negro, una camisa blanca, polines blancos y zapatos de charol, estos elementos sirven para mostrar de forma elegante a este ser.

Luego se coloca un saco de color azul y rojo con campanillas representando la bandera de Riobamba e imágenes de un sol considerado como la deidad más significativa en la mitología inca y la imagen del niño Jesús, símbolo de la religión católica presente en las festividades de esta región.

En su mano tiene un sonajero de lata, símbolo de identidad de los artesanos latoneros de la comunidad de Santa Rosa. Con este instrumento entona un ritmo acorde a sus pasos coreográficos.

Posee unas pañoletas con campanillas y diferentes tipos de bordados que bordean la cintura, estas también tienen los colores de la bandera de Riobamba y dos pañoletas de color negro, una en el cuello y la otra en la cabeza.

“También llevan un pañuelo de cabeza y otro que les sirve de “huanlla”⁹, que es una especie de canasta para guardar la comida que los espectadores les regalan.” (Familia, 2017)

Como se menciona en la cita, la pañoleta que se encuentra en la cabeza se convierte en una canasta que es utilizada para guardar la comida o regalos que la gente le da durante el desfile. El sonajero identifica a los artesanos latoneros de la comunidad de Santa Rosa.

Estos elementos proceden de la simbología de la religión católica y la cosmovisión andina. Con esta investigación se puede decir que este personaje popular representa una mezcla de diferentes culturas instauradas en nuestra identidad pero que mantiene una tradición festiva que es interpretada a través del desfile.

⁹ Saco o canasta para guardar la comida.



2.5 Música del Diablo de Lata

3 Músicos. Fuente Fotográfica Cristian Maldonado



En este capítulo se realiza una investigación acerca de la música popular expuesta al momento durante la representación del personaje Diablo de Lata, con el objetivo de descubrir su origen y sus modificaciones a través del tiempo..

El origen de la música popular que se ejecuta en la danza de los primeros Diablos de Lata, fue al ritmo del pingullo y unos diminutos platillos tocados al son de un yumbo o un danzante. Estos instrumentos de viento y percusión, permiten descubrir y rememorar en el desfile un aire de una fiesta popular. Los diablos por su parte utilizan un sonajero que va generando en el avance de la danza un ritmo base.

Originario de la parroquia de Cacha, Solito Valdez aprendió a tocar el pingullo cuando tenía 12 años. “De guambra uno es curioso y mi tío me enseñó a tocar. Yo me aficioné y ahora me defiendo con eso”, cuenta el músico. Su encuentro con Diablos Puruhaes fue en un Carnaval de Guaranda. Wilson Arias lo vio vendiendo helados y también con el tambor y el pingullo.

“Al pingullo y al tambor les acompaña la sonajera. Cada diablo lleva una en sus manos y cuando pisan fuerte, un pie frente a otro, el choque de los diminutos platillos añade el toque de fiesta a la sobria danza.” (Eduardo Yumisaca, 2016)



Luego de haber fundado los primeros desfiles, al son de los instrumentos descritos anteriormente, en el barrio Santa Rosa se decide realizar una modificación general del personaje Diablo de Lata. Los Fundadores buscan un nuevo estilo de música, recurriendo así a los Yaruquies, quienes interpretan la canción María Manuela. Los Yaruquíes son bailarines que ejecutan un ritmo mestizo para alegrar las fiestas de Riobamba.

“La canción María Manuela, netamente, lo bailan los danzantes de Yaruquies, utilizan para bailes mestizos y para alegrar las fiestas de los tradicionales priostes de la urbe, sin embargo, popularmente en el año 2015 aproximadamente se empezó a utilizar este ritmo para representar al personaje Diablo de Lata al son de la banda de pueblo o discomóvil”. (Eduardo Yumisaca, 2016)

Como menciona Eduardo Yumisaca, bailarín fundador del personaje Diablo de Lata, la canción María Manuela es un baile que fue integrado en el 2015 con el objetivo de dar un ritmo de representación e identificación de dicho personaje pues tradicionalmente los diablos siempre salían acompañados de un pingullero (hombre que toca los instrumentos andinos como son el pingullo y el tambor) al son de un yumbo o danzante.

El ritmo de María Manuela se interpreta durante todo el desfile. Con esta melodía bailan los Payasos, el Sacharuna, el Perro y otros personajes de la fiesta. Los *Diablos de Lata*, al entrar en escena, mantienen una coordinación rítmica con esta canción y el sonajero, realizan una particular danza coreográfica en grupo. Dentro de la composición escénica que construye la agrupación Hijos del Sur se adapta este ritmo original a través de una nueva partitura musical. Esta nueva música es una combinación del ritmo de María Manuela y una canción que Fabiola León, integrante de la agrupación, escuchó en la comunidad de Santa Ana

“Cuando viajamos a la parroquia de Santa Ana, región del Azuay para presentar una propuesta escénica, observamos como en una procesión, una banda de pueblo entonaba una melodía popular al ritmo de un bombo, un redoble y una trompeta. Esta canción se quedó grabada en nuestra mente”. (León, 2015)

Con la recopilación de esta investigación, la agrupación Hijos del Sur, empiezan a reconstruir en conjunto, fusionando ambos ritmos y creando una nueva melodía que permite mantener un ritmo para la entrada de los personajes. Otra de las melodías importantes que instauran es la canción *Cuchara de palo* con el objetivo de potenciar y valorizar la música cultural del Ecuador, estas melodías son utilizadas específicamente para las escenas del Diablo de Lata.

En la propuesta escénica, la construcción de la música ha sido desarrollada a partir de la música de la banda popular que está presente en los diversos desfiles, fiestas del pase del niño y comparsas del Chimborazo y el Azuay. La propuesta escénica tiene música popular tocada en vivo, entre estas tenemos: sanjuanito, albazo, carnaval, andarele, entre otros, con



el fin de provocar en el actor-bailarín diferentes estados de ánimo conforme a la sonoridad que se esté dando.

La música que, por ejemplo, se integra al montaje escénico *Sueño de una noche de Carnaval* es una recopilación de canciones populares del Ecuador, tocada por una banda de pueblo. Los integrantes del grupo musical son: Carlos Loja (Integrante del grupo Hijos del Sur) John Alarcón (Catedrático de la UDA), Samantha Villota (Actriz) y Jaime Garrido (Director de Escuela Universidad del Azuay). La obra de teatro está conformada por siete canciones:

- María Manuela
- Carnaval de Licto
- Cuchara de palo
- El alma en los labios
- Morena la ingratitud
- Coplas de Carnaval
- Andarele
- María Manuela (fin)

2.6 Danza y Rito del Diablo de Lata

En este capítulo se aborda la danza cultural del personaje Diablo de Lata durante el momento del ritual, asimismo describiremos el antes-durante y después de colocarse el vestuario. Con estas referencias el objetivo es reconstruir un personaje que maneje dichos parámetros de la danza y el ritual para construir una partitura dancística que parta de estos conocimientos y procedimientos del actor.

En los elementos simbólicos del personaje Diablo de Lata que investiga la agrupación Hijos del Sur y el autor de tesis, se realiza un análisis de la danza y el rito, denominados como una evocación ancestral, un llamado al pasado que está envuelto de un imaginario andino.

Para esto se realiza una indagación sobre la danza del personaje hasta generar, mediante la composición escénica, un acercamiento que conjugue ambas teorías. Es así como el ritual se convierte en una metodología de trabajo en el intérprete en un momento determinado. Se empieza a trabajar sobre un momento memorativo, es decir, en este espacio es donde se vuelve a recrear una evocación a través de la memoria.



Como ejemplo se puede observar como a través de los procesos de creación, se incorpora al training de entrenamiento la danza popular *María Manuela* de Riobamba, para generar en el actor a través de la investigación realizada, una memoria evocativa sobre la secuencia rítmica de pasos provenientes del desfile de los diablos de lata realizada en Riobamba.

Como se puede observar la danza se convierte en un ritual, pues es ejecutado constantemente en un momento real con referentes históricos que refuerzan la danza, esto produce que la secuencia de movimientos se convierta en algo más profundo.

“Mientras que el espacio mítico es imaginario, el espacio del rito es concreto, real y enclavado a menudo en ámbitos sagrados de su territorio. El rito se compone de un tiempo real, no de uno cósmico o abstracto como el mito y se asemeja al tiempo escénico en el teatro. La fuerza que tiene el rito parece venir de la fuerza del mito que lo sustenta”. (Colombres, 2004)

Los mitos y los símbolos que se utilizan durante los procesos de creación, en este caso de manera individual, el actor que interpreta al Diablo de Lata instaura una partitura que contiene características específicas, pasos de baile que lo identifican y creación de acciones corporales.

La danza genera herramientas de creación, permitiendo que el cuerpo del intérprete empiece a desarrollar un trabajo determinado de creación, exploración, indagación y cambio en su estructura corporal para construir una caracterización del personaje propuesto, este ser desempeñara un papel en un espacio abierto (parque, plaza, etc.) este lugar imaginario volverá a revivir acontecimientos reales-sagrados, propios de la investigación realizada.

“¡Cómo podían imaginar una obra sobre ellos sin sus cantos ni las ropas de sus mujeres-que conservan con tanto orgullo su vestuario de procedencia-y sin personajes que cuenten historias y que dancen!”. (Rubio, Notas sobre el Teatro, 2001)

Como se menciona en la cita anterior, es importante incorporar dentro de los procesos de creación una coreografía que identifique los pasos coreográficos de los personaje Diablo de Lata pues si se expone una composición sin el manejo investigativo de esta danza popular, se puede perder la esencia tradicional y ritual. Es por eso que en la composición escénica, se toma como valor importante, la forma original de la coreografía con el objetivo de poder transmitir la misma energía tradicional de la fiesta popular, en este caso del personaje Diablo de Lata.

Se puede observar como en la reconstrucción del personaje *Diablo de Lata*, el intérprete antes de entrar a un espacio, por medio de un ritual dancístico se prepara para ello, luego en



el lugar, va construyendo una secuencia de movimientos. Esta coreografía dancística mantiene y recrea las metodologías investigadas del personaje.

Mediante esta investigación queda claro que las manifestaciones de la fiesta popular son evocaciones de mitos e historias que han quedado plasmadas en nuestro imaginario, y que al reconstruirlas se convierten en un ritual propio de la festividades y tradiciones culturales del pasado.



3. PROCESOS DE RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DIABLO DE LATA - *HIJOS DEL SUR* EN LA COMPAÑÍA DE TEATRO “UDA”

En este capítulo los integrantes de la agrupación Hijos del Sur en conjunto con la compañía de UDA y el autor de esta tesis, para los procesos de construcción escénica, realizan una mesa de análisis para adaptar el texto de dramaturgia de la obra de teatro *Sueño de una noche de carnaval*. Luego de esto se instaura un training de entrenamiento y procesos de indagación experimental para la construcción de partituras corporales. El objetivo es crear a un personaje dotado de conceptos investigativos y propios de la cosmovisión popular.



3.1 Adaptación de la Dramaturgia

Para el análisis de este tema, se aborda la dramaturgia “Sueño de una noche de verano” obra clásica del dramaturgo William Shakespeare y la adaptación del grupo de teatro *Hijos del Sur* “Sueño de una noche de carnaval”.

En esta adaptación la agrupación *Hijos del Sur* realiza una adaptación en donde los personajes de la historia original se convierten en personajes y seres de la teatralidad y la cosmovisión andina ecuatoriana, como ejemplo se detalla un resumen de la adaptación:

“Esta comedia se desarrolla en un bosque andino en donde un grupo de actores populares buscan, a pesar de sus conflictos internos, hacer la mejor obra de sus vidas. Sin darse cuenta sus historias y deseos se entrecruzan por la intervención de los guardianes de lo sagrado en el bosque, Mama Waka y Rucuyaya, quienes también libran una batalla típicamente matrimonial por la custodia de un niño regalado. La hechicería, además de lo sagrado y lo mundano del amor salen a flote en esta historia llena de personajes de las fiestas populares ecuatorianas”. (Garrido, 2015)

En la reconstrucción de un personaje o de una propuesta escénica, la agrupación *Hijos del Sur* no busca folclorizar el teatro, busca, entre otras cosas, consolidar el valor del teatro andino, investigar sobre las huellas del pasado. Así lo señala Jaime Garrido en la siguiente cita:

“No se busca folclorizar las temáticas teatrales, más bien se busca creer q a través del uso de la máscara, la teatralidad en el espacio y la música ecuatoriana, produzca una afectación al espectador, permitir que se adentre en su memoria profunda, como ejemplo se puede ver en “Sueño de una noche de verano” el vestuario, las máscaras populares, y la música es identificada por el público, si se observa a un Chuzalongo, el espectador recuerda sus referentes, en relatos tal vez contados por sus abuelos.” (Garrido, 2015)

La vestimenta autóctona, la música, la danza, la fiesta popular, entre otros, influye en el espectáculo y genera emoción en el público.

Al centrarse en crear una dramaturgia, se busca una propuesta escénica que pueda adaptarse y que no se limite a ser representado para un cierto público, es decir cómo se puede elaborar una propuesta como “Hamlet” manteniendo su temática original para un público urbano (Sigsig, Gualaceo, Nabón, etc.) Las personas no van a comprender algunas cosas, pero si se elabora en este caso la propuesta “Sueño de una noche de Carnaval, manteniendo una lectura más aproximada hacia nuestra identidad, lenguaje coloquial, musical, entre otros elementos, esto produce en el espectador una identificación, acercamiento y aprendizaje sobre el nuevo modelo elaborado.



“Los mitos son una fuente desde la cual se puede rastrear la trayectoria del pensamiento andino-expresado en la tradición oral-para extraer del mismo la meta teatralidad como una herramienta hacia la reconstrucción del pasado”. (Rubio, Notas sobre el Teatro, 2001)

Como menciona Miguel Rubio Zapata director del grupo de teatro *Yuyachkani*, dentro del concepto de meta-teatralidad se lo define como una expresión formal de una literatura de confrontaciones, es decir es toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia que constituye la formalización de distintos grados de realidad, desde los que es posible percibir tanto las acciones que en ellos se desarrollan como la obra teatral misma que formal y funcionalmente los provoca.

Con estos conceptos se realizan investigaciones sobre el pasado, recurriendo al mito y recopilando de esta información, de esta manera se construye una propuesta escénica. Al establecer un texto literario dentro de una propuesta escénica dejando de lado la teatralidad, se corre con el peligro de dejarse llevar de ciertos códigos literarios independiente a la creación escénica, dejando de lado la libertad de poder crear desde la corporalidad, códigos musicales, pantomímicos, pictóricos como la máscara, la fiesta popular y el ritual.

“El teatro no es literatura, su fin no es la lectura de textos impresos, sino más bien la lectura escénica. Dramaturgia sería el conjunto de elementos que integra un espectáculo teatral, o el teatro entendido como la relación espacio-temporal que se da entre la escena y el público”. (Rubio, Notas sobre el Teatro, 2001)

El grupo de teatro *Hijos del Sur* y el colectivo *Yuyachkani*, rechazan el teatro que se centra en alcanzar un solo objetivo con el texto literario, es decir, toman el texto narrativo, el guion a seguir como un elemento de apoyo para los procesos de creación, es así como se toma como punto de partida el texto dramatúrgico de *William Shakespeare* con la obra de teatro “Sueño de una noche de verano”.

Para esta creación dramatúrgica, la agrupación *Hijos del Sur*, y su director, Magister Jaime Garrido, en conjunto con la Compañía de teatro UDA, realiza una investigación de los personajes populares de la cosmovisión andina para adaptarlos a la obra original de William Shakespeare “Sueño de una noche de Verano”, con el propósito de trasladar los textos y diálogos a nuestra región, transformando los dialectos y ensalzando de manera coloquial cada frase.

Mediante la dramaturgia y las investigaciones de campo de la teatralidad popular, se construye una propuesta escénica donde la dramaturgia de Shakespeare se fusiona con los personajes festivos del Azuay y Chimborazo, tomando como referencia situaciones de la cultura del trabajador artesanal y el imaginario andino.



Esta dramaturgia ha sido modificada de tal manera que los personajes recrean situaciones de la vida cotidiana. Estos personajes son extraídos de las festividades del divino niño y los trabajadores artesanos hojalateros de la ciudad de Riobamba, es decir como ejemplo podremos observar al Diablo de Lata danzando por el espacio e interpretando un papel.

“A través de los distintos lenguajes artísticos, la obra procura sembrar una semilla en cada espectador para generar en él una reflexión sobre lo que es y, de alguna manera, llevárselo a fortalecerse, reconocerse y aceptarse como ser humano perteneciente a un mismo pueblo”. (Males, 2014)

Mediante la dramaturgia y las investigaciones de campo de la teatralidad popular, se empieza a crear una propuesta escénica donde la dramaturgia de Shakespeare se fusiona con los personajes festivos del Azuay y Chimborazo, tomando como referencia situaciones de la cultura del trabajador artesanal y el imaginario andino.

Cada personaje de la obra de teatro Sueño de una noche de Carnaval, han sido modificados con el objetivo de trasladarlos a la cosmovisión andina popular del Ecuador. Dentro de estos personajes que intervienen en la propuesta escénica son:

4 Adaptación de personajes Región Riobamba

PERSONAJES	
“Sueño de una noche de Verano” William Shakespeare	“Sueño de una noche de Carnaval” Adaptación personajes de las fiestas populares de Riobamba y Azuay
Lisandro: Caballero enamorado	Lisandro: Perro (Enamorado)
Demetrio: Caballero enamorado	Roberto: Sacharuna (Enamorado)
Nico Fondo: Tejedor-Actor	Nicolás: Diablo de Lata (Ojalatero-Actor)
Pedro Membrillo: (Carpintero)	Pedro: Payaso (Carpintero-Director)
Oberón: Rey de las Hadas	Rucuyaya: Rey de los bosques

Estos primeros personajes parten de la cosmovisión andina y de las festividades populares de la ciudad de Riobamba. A continuación observaremos los personajes que surgen de la cosmovisión andina de la provincia del Azuay.



5 Adaptación de personajes Región Azuay

PERSONAJES	
Hermia: Enamorada de Lisandro	Julia: Mestiza 1 Enamorada de Lisandro
Helena: Enamorada de Roberto	Helena: Mestiza 2 Enamorada de Roberto
Titania: Reina de las Hadas	Mama Huaca: Reina de los bosques
Puck: Duende sirviente de Oberón	Chuzalongo: Duende sirviente de Rucuyaya

“Es interesante observar como personajes construidos hace más de 400 años por Shakespeare, pueden hasta el día de hoy mantener los mismos conflictos que en la actualidad”. (Garrido, 2015),

Como menciona el Magister y Director Jaime Garrido se puede observar que esta adaptación mantiene a los personajes en una relación con los originales, derivando ciertos matices particulares y desarrollando otros que surgen de la cultura del Ecuador. Esto se debe a la narración estructurada William Shakespeare. Este dramaturgo universal mantiene la poética aristotélica, manteniendo una linealidad en la historia (principio-nudo-fin). El libro de Shakespeare contiene personajes representativos de su época tales como: reyes y reinas, personas comunes como campesinos, artesanos, enamorados, y los seres del bosque, duendes y hadas.

Para la adaptación de la dramaturgia, se realiza una investigación en cuanto a la narrativa se hace un re-interpretación coloquial en cuanto a los diálogos, manteniendo el discurso general de la historia, marcada por temas conflictivos entre personajes que si bien es cierto durante cada escena no están juntos pero si mantienen una relación.

Cabe resaltar que dentro de la adaptación de la dramaturgia Sueño de una noche de Carnaval, el personaje Nicolás el hojalatero o Diablo de Lata interpreta a varios personajes como son el Burro y Píramo. Dichos personajes otorgan matices diferentes, en el cual se busca que el actor sostenga una diferenciación entre ellos, para llegar a este punto el actor debe realizar una indagación previa desde la construcción de una partitura corporal que puede surgir de un animal o de otras acciones corporales.

Si bien es cierto esta historia narra los enredos de amor, entre seres terrenales y los seres que habitan los bosques, y como estos se encuentran relacionados, (El Rucuyaya envía a su fiel mensajero Chuzalongo a que coloque unas gotas de amor en los ojos de Roberto). Esta dualidad permite identificarnos y hacernos partícipes de esta cosmovisión andina.



Estas narrativas permiten desarrollar en el montaje escénico una adaptación más precisa y limpia, tomando como referencias a personajes de la cosmovisión andina, el lenguaje popular y la relación entre los personajes de la cultura popular, permite conocer y aprender acerca de las leyendas del Azuay y los personajes populares tradicionales de las festividades de Riobamba, con esta dramaturgia nos adentramos a los bosques andinos, generando una identificación con las características de los personajes entre los espectadores..

3.2 Creación de un Training

La creación de un training se construye a través de la implementación de una danza andina y la improvisación, con esto se construye una secuencia de movimientos que serán la base fundamental del proceso. La finalidad es generar herramientas que acondicionen el cuerpo mediante formas, posturas y cualidades del movimiento.

“Al hablar de preparación física me refiero justamente al proceso ineludible de ejercitación corporal, pues es necesario fortalecer y distender músculos, tendones ligamentos, proteger el sistema óseo, etc. Esto siempre debe estar presente en la vida del actor, ya que, si le deja a un lado, difícilmente se podrá llevar a cabo la ejecución teatral”. (Vázquez, 2015)

Como menciona el director, actor y escritor Martín Peña, para desarrollar partituras escénicas es necesario mantener un entrenamiento muy disciplinado. Para esto es necesario crear una secuencia de movimientos donde se ponga en conflicto al cuerpo del actor, es decir, al repetir la misma secuencia de movimientos, se espera generar sensaciones, buen manejo del cuerpo, equilibrio y acondicionamiento.

Primera Etapa

4 Training de Entrenamiento. Fuente Fotográfica Natalí Vintimilla



A continuación se muestran las actividades que exponen cómo está organizado el trabajo del training, con el fin de sistematizar las herramientas logradas:

El cuerpo se coloca en posición cero, es decir, pies paralelos a los hombros, rodillas levemente flexionadas, brazos relajados. Se realiza una inhalación con los brazos extendidos hacia arriba, al momento de exhalar, el torso baja con las rodillas flexionadas, el cuerpo nuevamente se incorpora hasta quedar en primera posición. Se hace una variación de 4 tiempos.

Luego de esto, con la música andina el cuerpo se deja envolver por la melodía. Se flexionan las rodillas y las piernas se abren en segunda posición, con esto se inicia un molleo, es decir es un balance de pesos de una pierna a la otra con las rodillas flexionadas, de arriba hacia abajo, en un periodo de 5 minutos. Mientras se realiza esta actividad, los brazos y manos se encuentran activos en diferentes posturas simultaneas, (horizontal, frente, arriba).

Los brazos se sueltan y la postura de piernas se mantiene. Ahora sólo los talones se mueven de arriba hacia abajo. Después el cuerpo, con el mismo ejercicio, se traslada por el espacio, sin hacer círculos, utilizando niveles, velocidad y energía.

El siguiente paso es dejar caer el cuerpo al piso y hacer abdominales, levantando piernas y torso. Luego con el torso en el suelo, las piernas suben y se entrecruzan, suben a 90° y quedan suspendidas durante un momento. Al finalizar, el cuerpo queda tendido en el suelo



(Se repite 2 veces esta secuencia). Este trabajo permite fortalecer el abdomen, generando un manejo central del cuerpo para realizar determinadas acciones técnicas de una escena.

Luego el cuerpo se pone de pie y el actor mira un punto fijo. Realiza un movimiento repetitivo y rápido de la cadera. Al momento de hacer esta acción se percibe la energía que es transmitida por el cuerpo. Este ejercicio se realiza por cinco minutos, el propósito es mantener la concentración, equilibrio y peso del cuerpo.

Segunda Etapa Training de entrenamiento

- Los brazos suben de manera circular por el centro del cuerpo hasta abrirse, bajar y quedar fijos con las palmas abiertas, cadera hacia delante, piernas flexionadas.
- Los brazos suben, se cruzan y se estiran horizontalmente. Las rodillas se estiran y luego quedan flexionadas.
- Los brazos bajan junto con las piernas, quedando completamente sentado.
- Los brazos van por el suelo hasta subir nuevamente hacia arriba llevando consigo todo el cuerpo.
- Los brazos estirados verticalmente, bajan hasta quedar horizontal y finalizan bajando totalmente.
- Se abren las piernas en segunda posición (abiertas) y se repite la primera y la segunda secuencia.
- En la tercera posición con las piernas abiertas, los brazos bajan junto con las piernas, quedando completamente sentado para después colocar los brazos en el suelo y apoyar los muslos sobre los codos y subir manteniendo el equilibrio. En esa posición se deja caer la cabeza hacia adelante y a través de la presión de los brazos, se deja que el cuerpo suba hasta formar una vertical. Se termina esta secuencia utilizando la quinta posición.
- Se repite nuevamente la segunda secuencia, a partir de la tercera secuencia, el cuerpo se coloca en posición de tablita y luego hace pirámide, flexionando codos, el cuerpo avanza hacia adelante y se coloca en posición de serpiente, regresa y utiliza el cuerpo en posturas hacia la derecha y luego a la izquierda para repetir el ejercicio. Se termina subiendo nuevamente con la quinta posición.
- Las piernas pasan a primera posición (cerradas) y se vuelve a repetir el primer proceso.



3.3 Experimentación Escénica

En este capítulo describimos el procedimiento experimental mediante el cual se construyó el personaje Diablo de Lata.

En la experimentación se utilizaron distintos recursos como la máscara, la danza, acrobacia, los resultados de las investigaciones de campo, textos escritos en relación al personaje, y técnicas teatrales tales como Bios-natural y algunos ejercicios propuestos por Eugenio Barba. Toda esta experimentación permitió la construcción y deconstrucción del personaje Diablo de Lata paso a paso.

Rubio comenta que la experimentación es el viaje que hace el árbol (actor) a través de sus raíces para crecer hacia afuera.

En primera instancia tomamos en cuenta algunos ejercicios propuestos por el director Eugenio Barba. Ejercicios como el etiut, integración de movimientos de un animal determinado, y el sats, que son impulsos que nacen de la cadera. Estos ejercicios se aplican a modo de experimentación inicial en la construcción del personaje *Diablo de Lata*.

Es así como se inició la experimentación imitando los movimientos de un suricato. Lo que permitió poner en riesgo al cuerpo y llevarlo hasta el límite, asimismo, permitió establecer líneas de equilibrio, puntos de inicio y fin e identificar objetivos concretos de dicho animal para ponerlo en conflicto y, finalmente darle solución.

Este ejercicio activó el movimiento desde la cadera y el impulso *sats* fluyó de forma instantánea. El objetivo de la recreación del animal mantuvo activa la acción y permitió establecer un código de movimientos que dejó como resultado una partitura corporal que se integró posteriormente a las acciones de movimiento del personaje Diablo de Lata. Al respecto Eugenio Barba comenta que:

“El sat es el impulso y contra-impulso. Si se marcan se vuelven inorgánicos, reprimiendo la vida del actor y resultando pesados a los sentidos del espectador. En una secuencia de acciones es una pequeña descarga de energía que hace desviar el curso y la intensidad de la acción o la suspende de improviso. Es un momento de transición que desemboca en una nueva postura bien precisa, un cambio, por tanto de tonicidad del cuerpo entero”. (Barba, La Canoa de papel, 1992)

Así se integraron estos movimientos como punto de partida en la experimentación.

En segunda instancia se experimentó con ejercicios acrobáticos con el fin de generar un entrenamiento para que el personaje Diablo de Lata ejecute movimientos limpios y equilibrados. Estos ejercicios acrobáticos consistieron básicamente en: parada de manos, parada de cabeza, cuervo (posición de parada de manos con apoyo de los codos en las



rodillas), roles, medialunas, ejercicios en pareja como parada de manos apoyando las piernas en el compañero, entre otros.

Como un tercer momento de la experimentación se utilizó la Danza. Para esto el intérprete asumió una postura corporal festiva para danzar al compás de la música tradicional de las festividades de Riobamba, tomando en cuenta los movimientos realizados por el Diablo de Lata dentro de la investigación de campo. Durante la experimentación dancística se establece una hora de danza continua, se realizan también movimientos espontáneos generados por la música en contraste con los establecidos por la danza tradicional del Diablo de Lata, además, se mantiene la presencia del personaje, la postura, los ejes de rotación y el ritmo mediante el sonajero, instrumento característico de dicho personaje.

Otro elemento importante en la construcción del personaje es el guión. El actor realiza una lectura del texto para determinar las acciones puntuales que interpretará su personaje, tomando en cuenta los experimentos y ejercicios logrados hasta el momento. Experimenta con su cuerpo asumiendo también al personaje, desde la postura, la mirada, la gestualidad, y sus posibles reacciones frente a determinadas situaciones conflictivas propuestas por el texto. Esta es una de las experimentaciones cruciales en la construcción del personaje, puesto que recoge todos los ejercicios, las investigaciones, las indagaciones corporales y demás elementos, para unirlos y llevarlos a la interpretación del personaje como tal. En este caso el actor utilizó el guión de la obra “Sueño de una noche de Carnaval”, adaptación de Jaime Garrido

Otro recurso crucial en el desarrollo del personaje es la máscara. Aquí el actor experimenta movimientos con la máscara puesta y la melodía tradicional del personaje, pero los movimientos son más fluidos, espontáneos y experimentales, es decir, el actor se conecta con la máscara para transmitir lo que a su vez esta le transmite, tal como lo argumenta Ochoa en la siguiente cita:

“La máscara de teatro, es una valiosa herramienta para el actor: cubre para revelar, ayuda al actor a reconocer y a utilizar su energía, a despertar su cuerpo, dada la imposibilidad de comunicar con el rostro, volviéndolo el único medio de expresión. Lo aleja de un teatro gestual y de palabra, donde generalmente el actor tiene limitada la expresión y abandonado su instrumento, para acercarlo a un acto vivo que revele su verdad”. (Ochoa, 1998)

Asimismo se recogen los resultados de las investigaciones de campo para la reconstrucción del perfil sicológico, social, cultural del personaje a interpretar. Y estos elementos son develados, paradójicamente, mediante el uso de la máscara. El intérprete recrea al personaje desde sus antecedentes: estado social, político y psicológico.

Y para que la experimentación sea aún más profunda en el actor, este también asume el personaje del latonero que porta la máscara y el traje del Diablo de Lata. Indagando



también con movimientos, posturas, gestos y situaciones que pueden generarse de este experimento, es decir, el actor asume una doble interpretación. Por una parte personifica al típico latonero de Riobamba que participa de las festividades y que porta con orgullo el vestuario del Diablo de Lata, y, por otro lado, asume el personaje del Diablo de Lata desde la perspectiva de celebración y festividad que dichas interpretaciones sugieren. Esta experimentación permite que el actor tenga claridad sobre las diferencias del personaje del Diablo de Lata en una festividad tradicional y el Diablo de Lata enmarcado en una propuesta teatral con situaciones conflictivas y un dialogo determinado, distinto a la espontaneidad que asume este mismo personaje durante las fiestas de Riobamba.

Finalmente la experimentación a través del bios-natural, que es la acción del cuerpo a partir de una sensación. Con activación de una pequeña acción o un estímulo mental, el cuerpo del intérprete se transforma de bios natural en escénico, es decir reacciona y toma una postura. Esto produce en el espectador interés por ver lo que sucede. Es así que se empieza a crear una partitura, con esto se deja que el cuerpo del intérprete pueda ir descubriendo un camino en constante devenir, lleno de sensaciones, a través de este trabajo se van creando una sensaciones que se integran a la dramaturgia escénica. Las sensaciones se integraron a través de la lectura del guión de la obra “Sueño de una noche de Carnaval”. Con este experimento se logró profundizar en la sicología del personaje Diablo de Lata.

A este proceso, se integra a cada frase, partituras corporales que parten de acciones cotidianas, luego estas acciones pasan a una segunda fase que es la de perfeccionar y limpiar de manera detallada cada acción de movimiento, ante esto se va profundizando en el trabajo de personificación para que fluya el personaje de manera creíble.

Con todos estos recursos y técnicas teatrales de interpretación se logró construir detalladamente, tanto interna como exteriormente, todos y cada uno de los elementos necesarios para la interpretación del Diablo de Lata en la adaptación teatral de Jaime Garrido “Sueño de una noche de Carnaval”.

3.4 Ejercicios de vocalización



5 Calentamiento de voz. Fuente Fotográfica: Natalí Vintimilla

En este capítulo describiremos los diferentes ejercicios de voz utilizados para el desarrollo del tono, cadencia, ritmo de voz del personaje Diablo de Lata.

En los ejercicios de voz se utilizaron varios elementos tales como práctica de lectura, relajación, calentamiento de voz, integración del cuerpo a la voz, dicción, proyección, entre otros.

Para darle una mejor fluidez y una tonalidad más definida al personaje Diablo de Lata, es indispensable trabajar con el texto “Sueño de una noche de Carnaval” pues, mediante la práctica de la lectura en voz alta se pueden corregir defectos de pronunciación y falta de vocalización adecuada, y también acoger modificaciones en la voz que potencien los sonidos que producimos al hablar.

Para esto se enumera varias reglas a seguir:

- Leer detenidamente y con toda claridad.
- Sentir lo que se lee como si las ideas fueran propias.
- Imaginar un vasto auditorio al cual se espera persuadir.
- Obtener sonidos vibrantes y sonoros.
- Exponer con énfasis las ideas que sugiere la lectura.
- Hacer las pausas cuando sea oportuno.



- Matizar la lectura con diferentes tonos de voz para evitar una lectura plana y monótona.

Después de la lectura en voz alta, procedemos a implementar distintos ejercicios para el calentamiento de la voz. Para empezar, es importante tener presente la relajación de la cabeza para respirar ampliamente y ejercitarse las cuerdas vocales. Existen ejercicios de rotación de cabeza como por ejemplo mover el mentón hacia un hombro y el otro, mentón hacia arriba y abajo, mandíbula desplazada de izquierda a derecha, mandíbula en rotación, oreja hacia un hombro y otro. Cada una de estas secuencias, explicadas anteriormente, se realiza cinco (5) veces en cada lado y es conveniente en este punto inhalar y exhalar mientras nos encontramos en una "posición cero", donde el cuerpo esté relajado, y contar internamente hasta tres (3).

En el desarrollo de la voz del personaje Diablo de Lata estos ejercicios son muy útiles porque mantienen relajados los músculos y expanden la proyección vocal. No se debe olvidar que entre más oxígeno ingrese a los pulmones existe una mejor proyección de la voz.

Para los procedimientos de calentamiento de voz del personaje Diablo de Lata, el cuerpo se coloca en posición cero (de descanso), primero la lengua empieza a moverse de forma circular por la cavidad bucal, esto provoca segregación de saliva. Luego se empieza a gesticular como si estuviese masticando un chicle, esto permite calentar los músculos que rodean la boca.

Se inhala desde el diafragma y cuando se exhala se envía hacia el exterior el aire caliente, sin hacer ningún ruido. Este ejercicio calienta las cuerdas vocales y al mismo tiempo abre el diafragma. Al exhalar sale un leve aire por los labios que produce un movimiento rápido entre ellos.

Al continuar con los ejercicios de inhalación y exhalación, se incorporan otras acciones, como por ejemplo integrar las consonantes M y S (con la consonante S se hace un movimiento horizontal con los brazos de adentro hacia afuera).

Para terminar el calentamiento de voz, se coloca la boca en posición ovalada y al exhalar se deja salir una voz que va cambiando de grave a aguda, mientras que la lengua ondea hacia los lados.

El cuerpo que se mueve se integra al sonido de la voz. La relación que se produce en esta actividad establece un código de unidad y reacción ante lo que se produce, es decir, si el cuerpo cae o realiza una acción fuerte, la voz acompañará dicho movimiento, y si el sonido de voz estalla o se mantiene pasiva, el cuerpo se dejará llevar por ello.



Para concluir este capítulo se integra el último ejercicio que consiste en jugar con diferentes tonos, para esto el actor toma referencias de la investigación de campo y de las prácticas de lectura realizadas del texto “Sueño de una noche de Carnaval”.

Con estos procedimientos de vocalización, se establece en el personaje Diablo de Lata una forma particular de hablar basada en el acento grave sostenido, además se evita la consonante R durante ciertos momentos.



4 MÉTODOS DE CREACIÓN PARA LA PUESTA EN ESCENA DEL GRUPO DE TEATRO *HIJOS DEL SUR*.

En este capítulo se exponen los procesos de creación escénica de la agrupación *Hijos del Sur*, procesos que surgen de una investigación previa de distintos elementos teatrales vinculados con el imaginario andino. A estos procesos se incorpora un training de entrenamiento que permite acondicionar el cuerpo de los actores.

Luego de este trabajo colectivo los procesos de creación pasan a formar parte de un trabajo individual, potenciando las destrezas corporales de cada actor con el objetivo de construir partituras sobre elementos simbólicos de una dramaturgia establecida, se crea una danza autóctona popular, y se trabaja sobre el ritual para dejar que el actor indague y se deje afectar por este entrenamiento.

Al finalizar este proceso se crea una composición corporal que genera nuevos espacios entre intérpretes. Estos elementos aquí expuestos permitirán a los investigadores profundizar y conocer sobre una metodología de un proceso escénico experimental.



4.1 Procesos de creación de los Hijos del Sur

En los procesos creativos del grupo encontramos varios momentos importantes y decisivos para la construcción de sus obras. El primero de ellos está relacionado con la investigación etnográfica y antropológica de las historias y personajes que forman parte de la tradición. Luego realizan una especie de mesa redonda donde debaten, comentan y analizan entre todos los integrantes los resultados de dicha investigación en un proceso selectivo de las leyendas que quieren recrear por medio del teatro, es decir, primero analizan el texto, las historias escritas, y de allí empiezan a construir elementos, tal como señala Garrido a continuación:

“Toda obra tiene texto, la palabra texto, como indica Barba, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”. Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como “dramaturgia” es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones ”. (Garrido, 2015)

En ese primer momento del proceso creativo, la agrupación explora los textos literarios en busca de argumentos y “tejidos” que entrelacen las historias con el cuerpo, las leyendas con el teatro, poco a poco, para pasar a un segundo momento de creación.

En un segundo momento reescriben estas historias investigadas adaptando algunos elementos, por ejemplo, los conflictos de la historia y la evolución sicológica de algún personaje, manteniendo la linealidad aristotélica que hemos explicado en capítulos anteriores. Así lo explica Jaime Garrido, director del grupo:

“Partimos de una necesidad conjunta de contar historias, aquellas que nos commueven, pero que además tengan potencialidad dramática. Es decir, no tenemos ninguna intención de hacer folclor, (palabra mal usada por parte de la hibridación) al menos en el sentido que comúnmente se le da a este término”. (Garrido, 2015)

Otro momento decisivo es la indagación de los personajes mediante el cuerpo de los actores, que a través de un training de entrenamiento experimentan movimientos, posturas, gestos, acciones que posteriormente serán incorporados en la caracterización de los personajes. A esta indagación Eugenio Barba llama composición, es decir, la capacidad de construir y generar nuevos lenguajes a través del cuerpo, tal como lo explica Ian Watson en el libro *Hacia un Tercer teatro*:

“Barba define la composición como la capacidad de crear signos, de modelar conscientemente su propio cuerpo hasta una deformación rica de sugestividad y poder asociativo... Incorporan prácticamente cualquier serie de movimientos, ya que el foco principal son los ideogramas que consistían en una



combinación de asociación de psico-física y control preciso del cuerpo". (Watson, 2000)

Tomando en cuenta la cita anterior, cada intérprete indaga diferentes formas de movimiento, realiza acciones específicas minuciosamente elaboradas. Por ejemplo, indagan sobre la dirección en la que está ubicada la cabeza, o si la espalda está arqueada o recta. El actor-bailarín se deja envolver por la teatralidad andina, desarrolla con su cuerpo elementos festivos propios de una región determinada. Este proceso permite manejar y mantener la energía siempre activa sin dejar el papel de personificación. Esta indagación corporal también es utilizada por la agrupación de teatro peruana Yuyachkani. El director de esta agrupación señala al respecto que:

“Nos hemos permitido abrir espacios hacia la teatralidad, accediendo a fuentes dancísticas, musicales, festivas, religiosas, etc. En este proceso el reconocimiento de nuestro lado andino ha sido fundamental”. (Rubio, Notas sobre el Teatro, 2001)

Es de esta manera los actores asumen un personaje no sólo desde el cuerpo sino también desde la espiritualidad. Indagan sobre las raíces de sus ancestros para conectarse con ellos mediante el teatro. Al incorporar elementos de la teatralidad, se abre una puerta donde se observa una conexión entre los antecedentes tradicionales que se realizan en cierto lugar con lo escénico. Conocer y vivir esta gran variedad de formas andinas que han estado vigentes en nuestro país ha sido un factor fundamental para organizar un proceso de creación sostenido.

Como ejemplo se puede retomar la construcción del personaje del hijo de Jukumari, quien es mitad oso, mitad humano. Aquí el actor que interpreta este personaje asume el rol desde la danza y los movimientos conscientes en secuencia de acciones que le permiten habitar el espacio escénico con distintos niveles de energía, diferentes velocidades corporales, impulsos del personaje, equilibrio en los movimientos y el desarrollo de la voz. Jaime Garrido explica más detalladamente el uso de estos elementos durante los entrenamientos:

“A nivel de puesta en escena se recurre a elementos de la teatralidad que están presentes en la fiesta popular, como lo son: el uso de máscaras, la musicalidad, la vestimenta, el colorido, el uso del espacio, entre otros”. (Garrido, 2015)

A pesar de que recurren a la utilización de elementos de la teatralidad festiva, la agrupación recrea un nuevo ritual que los identifica como grupo. Esto es muy importante para la creación de sus obras, puesto que aunque interpretan personajes que ya existen en el imaginario andino, cada actor le otorga una identidad desde su propia interpretación corporal, mental, espiritual de una leyenda tal como lo explica Jaime Garrido en la siguiente cita:



“No partimos de un ritual ancestral, sino de una ritualidad propia que tiene el teatro cuando un grupo de actores comienza a entrenar y preparar una obra. El entrenamiento es un ritual para cualquier grupo de teatro, y la sagrada está presente en el estado creativo al cual se llega”. (Garrido, 2015)

Como se mencionó anteriormente, al referirse a la palabra ritual la agrupación no parte de un imaginario ancestral para elaborar una metodología sino que, en base a sus experiencias, preparan, construyen y establecen su propio rito que utilizan de forma organizada como entrenamiento.

La agrupación pone en práctica conocimientos dancísticos propios de nuestra cultura como son los bailes de las fiestas populares, el ritual y el imaginario mágico que se encuentra en las zonas andinas del Ecuador. Para la construcción de un training, el grupo se centra en instaurar un calentamiento corporal tomando varios referentes con el propósito de fortalecer el training, tomando pautas de artistas escénicos como Wilson Pico y Mabel Petroff.

Mediante la indagación experimental del cuerpo festivo, se emplean varias formas de investigación corporal. Primero se instaura un training corporal que estimula al intérprete a preparar su cuerpo y ponerlo en un estado de presencia activa y disposición. Este training ha sido construido a partir de los elementos recreados desde la danza popular ecuatoriana, elementos que predisponen al cuerpo del actor en estados de riesgo, fuerza y soporte al entrenamiento.

Claramente se puede evidenciar como al construir un montaje escénico, integran la música, la danza y la poesía como códigos que permiten identificar lo que está ocurriendo con la narrativa histórica cultural que han escogido. Como práctica, la danza por su parte, llena de fuerza e impacto, sumerge al cuerpo en un estado diferente, un nivel donde el actor se adueña del ser que está construyendo, fortaleciendo particularmente la forma fiel del personaje.

Con respecto a la técnica de creación, Jaime Garrido comenta que ellos, como agrupación teatral, incorporan elementos de la fiesta popular en sus entrenamientos y en la creación de sus obras. Estos elementos, según Jaime Garrido, les permiten descubrir, investigar y recrear espacios y momentos que los espectadores y la sociedad en general pasan desapercibidos con respecto a las tradiciones andinas del Ecuador.

El actor-bailarín, mediante referencias que ha ido adquiriendo en las indagaciones sobre las festividades populares, construye y reconstruye su propia lectura corporal, integrando a esta construcción un vestuario específico que revive a un personaje, un instrumento musical andino que interpreta durante la representación, maquillaje o máscara que simboliza la expresión, en algunos casos, de un personaje tradicional determinado, y la utilización de accesorios y otros elementos de la teatralidad que utiliza para la reconstrucción del personaje a interpretar.



“El lenguaje físico es tan importante y complejo, que no puede caer en un absurdo simple y gratuito, ni ser subestimado y permanecer “oculto” detrás de grandes obras de literatura dramática. Definitivamente el teatro es ejecución escénica, y su composición debe ser como algo físico, algo visual. Una de las cosas más importantes es la actitud”. (Vázquez, 2015)

En cuanto a la técnica escénica, el planteamiento actual de un cuerpo no solo sugiere construir gestos, ademanes y simples acciones de movimiento, sino también adiestrar el cuerpo, trabajar la trayectoria, la velocidad, la textura, el peso y la fuerza, como menciona Martín Peña Vásquez en su libro *Raíz y proyección del pensamiento corporal*, sobre la necesidad de trabajar sobre la actitud del personaje y como este responde a distintos estímulos, cuáles son sus estados emocionales y espirituales, cómo reacciona el personaje ante determinada situación, con el fin de complementar y fortalecer la actitud corporal como un verdadero reflejo de su esencia.

A continuación se mencionan varios procesos de entrenamiento que la agrupación *Hijos del Sur* utiliza para adecuar el cuerpo de los actores en un estado activo, enérgico y orgánico.

Durante la primera etapa de este proceso, los actores utilizan imágenes teatrales de un determinado animal para moverse por el espacio. Esta herramienta sirve para determinar la calidad del movimiento del actor, la reacción de su cuerpo al caminar, deslizarse en el suelo, saltar, pararse en puntas, etc. En esta actividad aparecen también cualidades del movimiento, velocidad y ritmo, que permite a los actores desarrollar una secuencia de acciones en base a las imágenes representadas.

Como segunda actividad, el grupo realiza una secuencia de movimientos donde exploran la respiración, (inhalación y exhalación). Este proceso permite apreciar el cuerpo tomando una forma organizada y relajada. El cuerpo pasa por una situación de conflicto y esto produce que las articulaciones experimenten ciertos impulsos que le permita al actor adaptar su cuerpo a una secuencia de movimientos determinada.

En el tercer ejercicio, el cuerpo adopta una secuencia dancística que mantiene activo a los actores en el presente (aquí y ahora), es un desafío de resistencia y concentración. En esta secuencia los brazos van cambiando de posición de manera distinta, con el fin de mantener el cuerpo atento, se mueven en distintas direcciones que originan recursos y partituras que luego serán utilizadas en los procesos de creación.

La agrupación *Hijos del Sur* trabaja sobre el nivel de construcción y puesta en escena, recurren a elementos de la teatralidad que están presentes en la fiesta popular, incorporando el cuerpo festivo, se puede admirar la forma de representación orgánica que muestran estos personajes, llenos de experiencia y memoria corporal, todo el proceso se convierte en un ritual escénico, renacen seres que estaban dormidos en el tiempo, habitan el espacio, exponiendo de manera más descifrable el discurso escénico a presentar.



“Con relación a la construcción de personaje se hace una investigación sobre las posibilidades corporales que puede dar el personaje, se busca referencias de este tipo, presente en la fiesta popular. Se incluye una propuesta, base de vestuario para que el actor busque las posibilidades técnicas del uso. En muchos de los casos se incluye el uso de algún instrumento musical que le permita explorar las posibilidades sonoras al actor”. (Garrido, 2015)

Como lo explica Jaime Garrido en la cita anterior, la agrupación busca distintos métodos de experimentación teatral para definir, por ejemplo, las características de un personaje en particular. Primero, realizan algunos ejercicios de investigación de movimientos integrales de animales. Luego escuchan sonidos, ritmos y melodías para experimentar las reacciones del cuerpo ante estos estímulos puesto que la música pasa a formar parte del movimiento. Asimismo construyen secuencias de partituras basadas en acciones cotidianas, alteran paulatinamente estas secuencias generando acciones extra-cotidianas. Algunas de estas partituras y secuencias se utilizan en la propuesta escénica.

Luego de construir la secuencia de movimientos, los intérpretes exploran los trajes que posiblemente utilizarán los personajes. Realizan la secuencia de movimientos pero ahora lo hacen llevando el traje puesto para adecuar su cuerpo al mismo. El actor indaga sobre la carga simbólica del traje, sus colores y detalles, construye una sicología para el personaje mediante el vestuario y la secuencia de movimientos y acciones, en otras palabras, fusiona el cuerpo y el vestuario.

Uno de los momentos más importantes en el proceso creativo de la agrupación es la ritualidad que está presente tanto en los entrenamientos como en la presentación de la obra. Por ser el elemento transversal que forja todo el proceso hasta el final. Sin embargo, Jaime Garrido explica que el fin de tal proceso es adquirir un ritual propio:

“No partimos de un ritual ancestral, sino de una ritualidad propia que tiene el teatro cuando un grupo de actores comienza a entrenar y preparar una obra. El entrenamiento es un ritual para cualquier grupo de teatro, y la sagrada está presente en el estado creativo al cual se llega”. (Garrido, 2015)

Es así como la sagrada de los espacios y de las acciones son los componentes fundamentales que permiten a la agrupación generar el ritual durante sus procesos creativos.

Durante los entrenamientos los integrantes de la agrupación, después de indagar con su cuerpo, después de leer e investigar historias y leyendas populares, después de construir mediante el diálogo los referentes filosóficos que marcarán la propuesta escénica, pasan a un momento de búsqueda de las características físicas, sicológicas y espirituales de los personajes que van a interpretar. Aquí es donde se evidencia de forma más puntual el inicio del ritual, puesto que exploran durante los entrenamientos con distintos elementos



simbólicos y sagrados para permitir que sus cuerpos sean afectados y estimulados. Utilizan fuego, palo santo, pétalos, esencias, trajes ceremoniales, música popular, entre otros.

Asimismo, cuando el actor entra en escena con estos elementos construye nuevos lenguajes con el público, en este caso, el actor comunica al público asistente la necesidad de ingresar a otros estados. Es una invitación para abrirse espiritualmente ante la obra que se va a presentar. Esto es el teatro ritual, el teatro andino. Cuando el actor, por ejemplo, ingresa ante un círculo de flores está en un momento de “credibilidad”, entrega y convicción, un momento de cambio hacia lo extra cotidiano. Grotowski considera importante que el actor provoque y estimule sicológicamente a los espectadores para dar paso al ritual. Al respecto, Muñoz, entrevistador, nos aclara que:

“Jerzy Grotowski pretende recuperar el “ser oculto” que subyace en la herencia cultural, para encontrar nuevas formas de lo ritual. Considera necesario alcanzar la psique profunda del espectador y que descargue así su subconsciente de las emociones acumuladas en el espectáculo. Hace que el actor sea un arquetipo, un chamán, que fascina al público y le hace romper los moldes tranquilizadores de su mundo”. (Muñoz, 2010)

Tal como lo plantea Grotowski, la agrupación Hijos del Sur, cuando está en escena, irrumpen con lo cotidiano y con los estados “tranquilizadores” de los espectadores. Los actores trascienden la teatralidad y generan un momento, una situación, un espacio extra cotidiano donde el público descarga sus emociones, sus impulsos que comúnmente en un estado ordinario no podrían descargar. Es esta la culminación del proceso en los Hijos del Sur, este es el estado máximo por el cual construyen, de-construyen y reconstruyen elementos populares y tradicionales, para llegar a esos estados sagrados consientes, para generar un rito.

4.2 Construcción de una Escenografía

6 Escenografía. Fuente Fotográfica Daniel Montalván



En la propuesta escénica *Sueño de una noche de carnaval*, obra dirigida por el director Jaime Garrido, el trabajo de escenografía se conecta con las acciones de los actores, creando un dialogo escénico en conjunto. A través de cada escena se establece una relación con la escenografía, creando de esta manera juegos de sonoridad, ritmo y coordinación.

La escenografía fue creada por la diseñadora Ximena Moscoso. Se encuentra estructurada por dos estructuras rectangulares de madera que se mueven por el espacio. Cada una de ellas posee varias tiras de madera que se encuentran ubicadas en la parte superior, estas son manejables y permiten formar figuras en el espacio.

Esta propuesta escénica ha sido adaptada para espacios abiertos con el fin de mantener el estilo de la teatralidad, un espacio arraigado a la calle, al desfile, a la comparsa, esta propuesta escénica carece de iluminación y permite mantener un contacto más natural y directo con el espectador.



4.3 Puesta en Escena

En el desarrollo final del caso reconstrucción del personaje popular *Diablo de Lata*, se ha realizado la propuesta escénica “Sueño de una noche de Carnaval”, con el propósito de exponer y promocionar la cultura popular, parte de nuestras vidas, permitiendo crear un sentido de identificación con cada elemento, sonoridad, dialecto puesto en escena.

En esta obra de teatro se encuentran personajes de la fiesta popular de Riobamba como son: El payaso, Sacharuna, Perro, Mestizas y de la cosmovisión Azuaya se encuentra el Chuzalongo y la Mama Huaca. El Rucuyaya, protector de los bosques es quien une a todos estos personajes del callejón interandino.

Todos estos personajes mantienen una relación dentro del argumento. Con el inicio de una banda de pueblo, ejecutan danzas populares, estableciendo un diálogo asimétrico con el espacio, dejando que fluya el cuerpo festivo de manera propia hasta iniciar las escenas. En cada escena se encuentra trazado el desplazamiento y la ubicación de cada uno de los personajes.

Como bien es cierto la obra ha sido elaborada para espacios abiertos, en el caso del *Diablo de Lata* y el personaje *Payaso*, dentro de su juego escénico instauran códigos espaciales al con el público espectador. También se ha realizado una configuración para teatro, en el cual están marcadas la dimensión espacial con los personajes.

4.4 Conclusión

Al llegar a este punto podemos concluir en primer lugar, que la metodología de creación y las técnicas teatrales experimentales utilizadas por la agrupación Hijos del Sur permiten visualizar un nuevo horizonte en los procesos teatrales actuales, puesto que esta metodología está orientada a la visualización escénica de las tradiciones milenarias que identifican a las personas con su propia cultura. Por cual concluimos que los montajes escénicos de los Hijos del Sur son una reafirmación de la identidad y una apropiación teatral de los legados culturales del imaginario andino.

En la presentación de sus obras la agrupación recrea las historias del imaginario andino, pero también los miedos y proyecciones de una sociedad que aún conserva ciertos vestigios de una forma de ver y entender la realidad, que hasta la fecha, se ha mezclado y ha dialogado con otras culturas. Los hijos del Sur tienen claro este proceso y por ello lo incorporan en sus obras teatrales. Lo que ellos hacen a través del teatro es actualizar el rito, actualizar el mito y proyectarlo hacia el público. Es decir, recogen toda la información de



las investigaciones de campo y lo adaptan en su propio contexto. Aquí el teatro también se convierte en una forma “moderna” de entender el ritual.

El escritor de esta tesis exploró estos espacios y procesos creativos de la agrupación para la reconstrucción del personaje Diablo de Lata, de lo cual se concluye que este personaje tiene una fuerza y energía que envuelve al actor y le invita a revivir todo el peso de la historia que sigue vigente. Además mediante este personaje se puede evidenciar la aplicabilidad de la metodología de los Hijos del Sur, como una nueva forma de entender las técnicas teatrales.

Este tema de tesis podrá servir para conocer, analizar, recrear, construir y reflexionar sobre metodologías teatrales que identifican nuestra cultura popular, con la intención de que sirva de referente para impulsar nuevos procesos creativos del teatro local en el de ámbito teatral del Ecuador.



BIBLIOGRAFÍA

- Azuay, U. d. (2002). Antropología Cultural y Humanismo. *Universidad-Verdad*, 271.
- Azuay, U. d. (2012). Cultura Popular. *Universidad Verdad*, 212.
- Barba, E. (1992). *La Canoa de papel*. México: Gaceta, S.A.
- Barba, E. (1 de 11 de 2011). *Tactuación.blogspot*. Obtenido de Tactuación.blogspot: (http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/eugenio-barba_8600.html)
- Barrera, G., & Delgado, V. (1 de Junio de 2011). Representaciones de la ciudad desde la cuentística cuencana . *Facultad de Filosofía, letras y ciencias de la Educación*. Cuenca , Azuay, Ecuador: Universidad de Cuenca .
- Borrero, J. M., & Cuenca, U. d. (1 de Marzo de 2009). *Develando el origen de la Mama Huaca*. Obtenido de Develando el origen de la Mama Huaca: (https://www.academia.edu/6662928/Develando_el_origen_de_la_Mama_Huaca
- Buzeta, A. G. (1 de 7 de 2002). *Revistateína*. Obtenido de Revistateína: (<http://www.revistateina.es/teina/web/teina7/tea1.htm>
- Carrasco, D. (2013). Reflexiones sobre Antropología Teatral . *El Apuntador No. 30*, 60.
- Colombres, A. (2004). *Teoría transcultural del arte, Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cuenca, N. K.-U. (20 de Diciembre de 2013). *NafreKanira.Wordpress*. Obtenido de NafreKanira.wordpress: (<https://nafrekanira.wordpress.com/2013/12/20/maestros-del-teatro-hijos-del-sur/>
- EduardoYumisaca. (16 de Marzo de 2016). Diablos Sesquicentenario. (M. Suárez, Entrevistador)
- Eljuri, G. (2007). Cuenca 450. *Universidad Verdad*, 182.
- Escondido, C. U. (22 de Octubre de 2015). *Cuenca. Un Tesoro Escondido*. Obtenido de Cuenca. Un Tesoro Escondido: (http://uazuay.edu.ec/estudios/examen_turismo.pdf
- Espinoza, M. T. (2007). Cuenca: La huella del pasado. *Coloquio No. 32*, 23.
- Familia, R. (27 de Enero de 2017). *El Diablo de Lata* . Recuperado el 25 de Febrero de 2017, de El Diablo de Lata : (<http://www.revistafamilia.ec/articulos-mi-ecuador/9003-ecuador-cultura-tradiciones-diablo-lata>
- Garrido, J. (16 de Enero de 2015). Magister en Estudios de la Cultura. (M. Suárez, Entrevistador)
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre* . México DF : Siglo veintiuno editores S.A. de C.V.



- Grotowski, J. (09 de Marzo de 2016). *La web de las biografías*. Obtenido de La web de las biografías: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=grotowski-jerzy>
- Grotowski, L. (24 de Febrero de 2010). *artesescenicas.wordpress*. Obtenido de artesescenicas.wordpress: (artesescenicas.wordpress.com/2010/02/24/el-laboratorio-de-grotowski)
- Hora, D. L. (30 de Diciembre de 2006). *Cabuya, una fibra que crea desarrollo* . Recuperado el 7 de Enero de 2017, de Cabuya, una fibra que crea desarrollo : <https://lahora.com.ec/noticia/517429/cabuya-una-fibra-que-crea-desarrollo>
- Hora, D. L. (26 de Enero de 2017). *La Hora*. Recuperado el 2 de Febrero de 2017, de La Hora: http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1102024408/-1/El_diablo_de_hojalata_participa_en_el_%E2%80%98Pase_del_Ni%C3%B1o%E2%80%99.html#.WPOLwPk1_IU
- Layout, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos (Colección arte, Serie Teatro, 108).
- León, F. (20 de Noviembre de 2015). Licenciada en Artes Escénicas . (M. Suárez, Entrevistador)
- Liger, J. P. (15 de 12 de 2016). Etnografía. (M. Suárez, Entrevistador)
- Loja, C. (19 de Diciembre de 2015). Artista Escénico. (M. Suárez, Entrevistador)
- Males, P. G. (Dirección). (2014). *Rumiñahui, Cóndor Indómito* [Película].
- Márquez, C. (16 de Diciembre de 2015). *El Comercio*. Recuperado el 25 de Junio de 2016, de El Comercio: <http://www.elcomercio.com/tendencias/patrimonio-curiquingues-payasos-sacharuna-riobamba.html>
- MLS. (20 de Marzo de 2008). Un espacio para la cultura, a su aproximación y debate. *El Mercurio*, págs. 5A-6A.
- Muñoz, F. (24 de Febrero de 2010). *El laboratorio de Grotowski*. Recuperado el Abril de 14 de 2017, de El laboratorio de Grotowski: <https://artesescenicas.wordpress.com/2010/02/24/el-laboratorio-de-grotowski/>
- Ochoa, G. (2 de Enero de 1998). *Taller de Máscara*. Recuperado el 20 de Febrero de 2017, de Taller de Máscara: <http://gabrielaочоа.com/downloads/Mascara.pdf>
- Ortíz, E. (2014). *Ernesto Ortíz 2014*. Cuenca: Objetos Singulares, Facultad de Artes.
- Pico, W. (22 de Septiembre de 2015). *Universidad de las Artes* . Recuperado el 23 de Enero de 2017, de Universidad de las Artes: <http://www.uartes.edu.ec/noticia-El-cuerpo-festivo-de-la-Mama-Negra.php>



- Pico., W. P. (2011). *Cuerpo Festivo*. Quito: Mantis.
- Rubio, M. (2001). *Notas sobre el Teatro*. Lima-Minessota: Luis A. Ramos-García.
- Rubio, M. (2001). *Notas sobre el Teatro*. Lima-Minessota: Luis A. Ramos-García.
- Samuel, H. (2001). *El Choque de las Culturas*. Barcelona: Paidós.
- Sartori, A. V. (Dirección). (2012). *El Actor y la Máscara (Demostración Pedagogica)* [Película].
- Soberón, S. (10 de Septiembre de 2001). *Biblioteca Babab*. Recuperado el 20 de Enero de 2017, de Biblioteca Babab: <http://www.babab.com/no10/yuyachkani.htm>
- Taylor, D. (1 de Enero de 2001). *Performance Studios*. Recuperado el 14 de Abril de 2017, de Performance Studios: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/rs-spanish>
- Usina, K. (2013). Procesos Experimentales, Dramaturgia Escénica y Diseño Interdisciplinario. En K. Usina, *Procesos Experimentales, Dramaturgia Escénica y Diseño Interdisciplinario* (pág. 14). Uruguay: pp. 39-52.
- Varley, J. (2011). *Piedras de Agua*. Bilbao : Artezblai.
- Vázquez, M. P. (2015). *Raíz y Proyección del Pensamiento Corporal* . Quito: Mariscal .
- Vintimilla, M. I. (5 de Abril de 2015). *El Telégrafo* . Recuperado el 17 de Enero de 2017, de El Telégrafo: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional-sur/1/la-otra-historia-de-tomebamba-de-las-fuentes-oficiales-a-las-cotidianas>
- Watson, I. (2000). *Hacia un Tercer Teatro. Eugenio Barba y el Odin Teatret*. España: ÑAQUE Editora.
- Wilson Pico, A. (2011). *Cuerpo Festivo*. Quito: Mantis.



ANEXOS:

Sueño de una noche de carnaval

(Adaptación)

ACTO 1

Esta obra se centra en el juego que hacen los seres del bosque con los bailarines de carnaval, Se trata de poner un toque de Shakespeare en una festividad del Ecuador.

La obra debe ser muy bailada, pensar en el valor de lo simbólico en las festividades andinas, cómo transforman hechos sociales en personajes que bailan, de alguna manera el momento de hacerles bailar se transforma en fiesta y generan una suerte de catarsis colectiva que les permite continuar la vida a pesar de esas circunstancias. Pensar en tiempo y espacios festivos. En la comparsa, El Rucuyaya y la Mama Huaca debe estar en otro nivel. El chuzalongo debe estar cerca de Rucuyaya.

Escena 1

Comparsa de inicio

Música 1 (pasacalle de desfile de Diablo de lata, curiquingues, payaso y sacharuna)

Chuzalongo: Bienvenidos amigos y amigas, hoy, en este lugar, nosotros representaremos para ustedes historias algo misteriosas y confusas, no se preocupen, tienen algo en común, y eso hace que sean comprensibles para todos. Son historias que hablan de ese sentimiento que une a seres mágicos y terrenales por igual, que ha inspirado poemas y canciones en todas las épocas, aquel que junta parejas, y las separa cuando se va. El amor. Atentos sus oídos, ojos y mentes, vamos a ver lo que sucede en una noche, una noche de carnaval, aquella época del año en donde todo puede pasar, incluso los seres que habitan las montañas y los bosques salen a divertirse con quienes juegan sin pensar.

Escena 2

(Sacharuna, Perro y las mestizas ensayando el baile, suenan los instrumentos, pero están desconcentrados, algo les perturba, Helena, se enoja, deja el ensayo y sale de escena)

Roberto: Julia, te tienes que casar conmigo, por qué no entiendes que tu padre te prefiere muerta, o peor aún, monja, antes que casada con Lisandro, le debes obediencia a tu taita, él me prefiere a mí como tu esposo. Lisandro ha embrujado tu corazón con coplas de carnaval mal hechas.

Lisandro: Si tanto te ama el padre de Julia, por qué no te casas tú con él.

Roberto: ¡Infeliz!

(Lisandro y Roberto forcejean) (Julia se pone en medio de los dos)



Julia: ¡Ya basta! Lisandro es quien tiene mi amor, prefiero hacerme monja antes que casarme contigo Roberto.

Lisandro: Yo no soy nada menos que vos Roberto, mis bienes son igual que los tuyos, mi familia es tan respetable como la tuya. Pero tengo algo que tú no tienes, ella me prefiere a mí. Solo buscas el afecto y el dinero de su papá. Regresa con Helena, a quien has enamorado y cortejado para luego abandonarla, ella te adora y te idolatra a pesar de lo miserable que eres.

Roberto: Julia debes decidir bien, yo te puedo dar todo, con Lisandro te vas a quedar en la calle.

Escena 3

(Sale Roberto, se quedan Julia y Lisandro)

Julia: (Llorando) ¡Que infierno! ¡Que el papá quiera elegir el amor de la hija! , mi padre jamás dejará que me case contigo.

Lisandro: Tranquila Julia, ningún amor está libre de penumbras. Tengo una tía viuda, que vive lejos de aquí, tiene mucho dinero y no tiene hijos. Yo soy para ella como su único hijo. Allí, podemos casarnos; tu padre no podrá hacer nada. Confía en mí. Así que, si me quieres, escápate esta noche de casa de tu padre y, en el bosque, cerca del pueblo, donde una vez te vi con Helena celebrando las fiestas de mayo, allí te esperaré.

Julia: te juro que en ese lugar que me has dicho esta noche sin falta me veré contigo.

Lisandro: Cumple el juramento, amor. Aquí viene Helena

Escena 4

Julia: Hola bella Helena. ¿A dónde vas?

Helena: ¿Me has llamado bella? Lo has de retirar. Roberto ama tu belleza. ¡Gran dicha! Le guían tus ojos, y tu voz divina le suena más dulce que al pastor la alondra cuando el trigo es verde y el espino brota. Cuando bailas, él no deja de mirarte. El mal se contagia. ¡Pero no la belleza! La tuya, quisiera robarte. ¡Ah, enséñame a ser bella, dime ¿Cómo logras enamorar a Roberto?

Julia: Le miro con desprecio e ira, pero sigue amándome. Cuanto más le odio, más me sigue él.

Helena: Cuanto más le amo, más me odia él.

Julia: Culpa mía no es su locura, Helena



Helena: ¡Así fuera mía! Es de tu belleza

Julia: Alégrate. Nunca más verá mi cara, pues Lisandro y yo huiremos de casa.

LISANDRO: Helena, te revelo nuestro plan: hoy a media noche, cuando la luna está más intensa y la gente no note nuestra ausencia, nos veremos en el bosque para poder escapar de aquí.

Julia: Nos veremos en el lugar que solíamos jugar desde niñas. ¿Recuerdas? Por ahora, Helena, Roberto y yo debemos irnos para no levantar sospechas. Adiós buena amiga, y que la suerte te acerque al sonso ese del Roberto

(Salen Lisandro y Julia)

Helena: ¡Cuánto más felices son unas que otras! Antes que Roberto de Julia se prendara, sus votos de amor eran para mí. Por qué si para otros soy hermosa, para él no. Amor ve con la mente, no con la vista; por eso a Cupido ciego lo pintan. Pero le voy a contar a él la fuga de Julia: hoy en la noche los seguirá hasta el mismo bosque. Cuando los vea, seguro se convence de dejarla.

(Sale)

Escena 5

(Entran es escena los actores, diablo de lata y payaso. Ellos están planificando hacer una obra para el concurso que organiza el pueblo en carnaval, los ganadores tendrán una subvención durante un año. Discuten que siempre hacen sus personajes con máscaras y banda, pero ahora deben cambiar. La obra escogida es Píramo y Tisbe. El diablo de lata quiere mostrarse como el gran actor, y trata que le den todos los personajes para sobresalir. El payaso le convence que tiene que hacer de Píramo)

Pedro: ¿Están todos completos?

Nicolás: No, me dijeron que iban a ensayar el baile, pero como están con sus enredos de amor, no sé cómo vaya a terminar eso. Ya sabes cómo son.

Pedro: Mañana es el concurso de obras de teatro para el carnaval, y como es la primera vez que lo hacen, el grupo ganador tendrá un pago mensual durante un año.

Nicolás: Maravilloso, nosotros que solo tenemos para el día, pero y por qué no salimos con los trajes, las máscaras y las danzas como hacemos todos los años.

Pedro: No, esta vez, los organizadores han pedido específicamente que se debe contar una historia mediante actuación y escenas con diálogos que convuelvan a los espectadores. Por eso deben estar aquí todos los del grupo para indicarles qué personajes van a hacer.

Nicolás: No importa, hasta que vengan, dime qué obra has escogido, de qué se trata.



Pedro: Representaremos la muy lamentable comedia y cruel muerte de Píramo y Tisbe.

Nicolás: Espero que sea la historia justa. Ahora, querido Pedro lee ya la lista de los cómicos.

Pedro: Tu, Nicolás el hojalatero, representarás a Píramo

Nicolás: Quién es Píramo, ¿un amante o un tirano?

Pedro: Un amante que se da muerte de forma galante por amor

Nicolás: Eso requiere lágrimas para hacerlo como es debido, si lo hago yo cuide el auditorio sus ojos, desencadenaré tormentas y me condoleré en la misma medida. Aunque lo mío es hacer de tirano, podría ser un Hércules formidable o un papel desgarrador que estremecería a todos... ¡Las rocas rugientes, golpes contundentes rompen los cierres de la prisión letal y el carro de Febo que brilla a lo lejos y desencadena el complejo destino fatal

Pedro: Serás Píramo. Por qué no viene Lisandro, él será el papel de Tisbe.

Nicolás: Yo puedo ocultar mi rostro, déjame hacer de Tisbe también, declamaré con una vocecilla finísima: "Tisbe, Tisbe, ohhh Píramo amado mío, tu querida Tisbe, tu adorada, ohhh"

Pedro: ¡No!, tú habrás de hacer de Píramo. Roberto hará el papel del León

Nicolás: Déjame hacer de León, rugiré de tal modo a todos les encantará oírme. Mi rugido impulsará al público a decir: "que vuelva rugir, queremos que vuelva a rugir"

Pedro: Tu rugido asustaría a todos y nos llevaría presos por escándalo público

Nicolás: Mi voz es espléndida, yo podré agraviar mi voz para poder rugir con la dulzura de un trino de tórtola, rugiré como si se tratase de un ruiseñor (hace sonidos de ruidos extraños y muy ridículos)

Pedro: No harás otro papel que el de Píramo, Píramo es un hombre apuesto, un ser en extremo amable y maravilloso, por tanto solo tú puedes hacer de Píramo

Nicolás: (Resignado) Bueno, yo me encargaré de él.

Pedro: Debemos reunirnos en la noche, en el bosque, si lo hacemos aquí tendremos mucha compañía y se supiera el argumento.

Nicolás: Nos reuniremos y ensayaremos con toda osadía y obscenidad para que salga perfecto.

(Salen los dos)



Escena 6

Chuzalongo: Esta noche el rey de la montaña aquí tiene fiesta; procura que no se encuentre con tu reina: Rucuyaya está cegado de ira, porque ella ha robado a un rey de una montaña muy lejana, un hermoso niño que estaba destinado a ser su paje;

Él, celoso, quiere la criatura para su cortejo, aquí, en la espesura. Mas ella a su lindo niño lo retiene, lo adorna de flores, lo hace su deleite. Y ya no se ven los reyes como esposos en prado o floresta, junto a clara fuente, bajo las estrellas, más ahora pelean constantemente por ese motivo.

Curiqingue: Si yo no confundo tu forma y aspecto, tú eres el espíritu bribón y travieso Que encanta a las chicas inocentes que pasean solas sus animales, a ti te llaman Chuzalongo. ¿No eres tú?, ¿quizá?, ¿Tú no asustas a las mozas del lugar, trasteas molinillos, la leche desnatas, haces que no saquen manteca en las casas o que la chicha no fermenta, ¿No eres el que digo?

Chuzalongo: Muy bien me conoces: yo soy ese alegre andarín de la noche. Divierto a Rucuyaya, que ríe de gozo si burlo a un caballo potente y brioso relinchando a modo de joven potrilla. Acecho a ciertas chiquillas que se enamoran dulcemente de mis dotes, no puedo hacer nada si ellas gustan de mí.

Gusto de hacer travesuras sin fin, jugando a esconder las sillas cuando alguien va a sentarse o espantando a los animales el momento de arrearlos.

Pero apártate ser: Rucuyaya se acerca.

Curiqingue: Y también mi ama. ¡Ojalá él se fuera!

Escena 7

Música 2 Sonidos estremecedores para la aparición de los dos personajes. Entran [Rucuyaya] el rey del bosque, por una puerta, con su séquito, y [Mama huaca] la reina, por la otra, con el suyo.

Rucuyaya: Mal hallada aquí, bajo la luna, altiva Huaca.

Mama huaca: ¿Cómo? ¿El celoso Rucuyaya? Corramos, curiquingues. He renegado de su lecho y compañía.

Rucuyaya: ¡Espera, rebelde! ¡No soy yo tu esposo acaso?

Mama huaca: Y yo soy tu esposa. Pero sé que te has escabullido de este bosque y, te has pasado el día tocando el pingullo y recitando amores a las niñas enamoradas junto a tu ayudante .



Desde el principio del verano no nos hemos encontrado en cerro, valle, prado o bosque, Junto a fuente pedregosa o arroyo con juncos o a la orilla arenosa de los mares, bailando en corro al son del viento, sin que tú nos perturbes la fiesta con tus quejas, haciendo que los vientos, silbándonos en vano, como en venganza sorbieran de la mar brumas malsanas que, al caer en la tierra, han hinchado de tal modo los ríos más menudos que los han desbordado de su cauce.

Toda esta progenie de infortunios viene de nuestra disputa, de nuestra discordia. Nosotros somos sus autores y su origen.

Rucuyaya: Pues ponle remedio. De ti depende. ¿Por qué la esposa se opone a su esposo? Yo sólo te pido el niño robado para hacerlo mi paje.

Mama huaca: No te esfuerces: ni por todo el bosque y las montañas daría al niño. Su madre me tenía devoción; en el aire perfumado de la Costa conversaba a mi lado muchas noches y, sentada en la amarilla playa junto a mí, observaba el navegar de los barcos mercantes. Reíamos de ver cómo el viento retozón hinchaba y preñaba las velas. Ella, encinta de este niño, imitaba los barcos con su andar grácil y ondulante y en tierra navegaba por traerme menudencias y, cual de una travesía, regresaba junto a mí con rico cargamento. Mas, siendo una simple mortal, murió en el parto; por ella estoy criando yo a su hijo y por ella y por su recuerdo no pienso separarme de él.

Rucuyaya: ¿Te quedarás aquí, en el bosque, mucho tiempo?

Mama huaca: Quizá hasta después de carnaval. Si te vienes a bailar en nuestro corro y a ver nuestra fiesta a la luz de la luna, ven. Si no, rehúyeme, y yo evitaré tu territorio.

Rucuyaya: Dame el niño y yo iré contigo.

Mama huaca: Ni por todo tu reino encantado. - Vámonos, cuirquingues, que tendríamos pelea si me quedara.

Salen [Mama huaca y su séquito].

Rucuyaya: Muy bien, vete. De este bosque no saldrás hasta que te haya atormentado por tu afrenta. – Mi buen ayudante, acércate. ¿Recuerdas que una vez, sentado en un promontorio, oí a una sirena montada en un delfín entonar tan dulces y armoniosas melodías que el rudo mar se volvió amable con su canto y algunas estrellas saltaron locas de su esfera oyendo a la ninfa de los mares?

Chuzalongo: Lo recuerdo.

Rucuyaya: Aquella vez yo vi (tú no podías), volando entre la fría luna y la tierra, a Cupido todo armado. Apuntó bien a una hermosa virgen que reinaba en Occidente y disparó con energía su amoroso dardo cual si fuera a atravesar cien mil corazones. Mas yo vi que los castos rayos de la luna detenían la fogosa flecha de Cupido y que la regia vestal seguía caminando con sus puros pensamientos, libre de amores. Observé en dónde caía el dardo:



cayó sobre una flor de floripondio, antes blanca como la leche, ahora púrpura por la herida del amor. Tráeme esa flor: una vez te la enseñé. Si se aplica su jugo sobre párpados dormidos, el hombre o la mujer se enamoran locamente del primer ser vivo al que se encuentran. Tráeme la flor y vuelve aquí.

Chuzalongo: Puedo circular la tierra en cuarenta minutos.

[Sale Chuzalongo.]

Rucuyaya: En cuanto tenga el jugo esperaré a que la Huaca esté dormida para verter el líquido en sus ojos. Al primer ser vivo que vea cuando despierte, sea un león, un oso, un lobo, un toro, el travieso mono, el incansable simio, lo seguirá con las ansias del amor. Y antes que yo quite de sus ojos el hechizo (y puedo quitárselo con otra planta), haré que me entregue su paje.

Pero, ¿quién viene? Como soy invisible, voy a escuchar su conversación.

Escena 8

(Entran Helena y Roberto, discutiendo)

Roberto: Dónde están Lisandro y la bella Julia. Tú me dijiste que se encontrarían en este bosque, a esta hora. Y aquí estoy, furioso porque no encuentro a mi Julia... Vete márchate de aquí y deja de seguirme.

¿Acaso te seduzco? ¿Acaso te aduló? ¿En realidad te hablo con toda franqueza que no te amo, que nunca podré quererte?

Helena: Incluso por ello yo te quiero aún más. Yo quiero ser tu perrita y Roberto mientras más me pegues, más te reverenciaré, trátame como si fuera tu esclava, pégame desdénname, desatiéndeme, déjame, pero consciente indigna como soy, pueda seguirte. Que peor lugar puedo ocupar en tu amor que ser tratada como tratas a tu perro.

Roberto: No exasperes demasiado el odio de mi alma, pues me pongo enfermo solo con verte.

Helena: Yo me pongo enferma si no te tengo ante mí vista.

Roberto: Tú, aventuras demasiado tu pudor, saliendo de la ciudad y entregándote en brazos de quien no te quiere, exponiéndote a los azahares de la noche, y a la tentación de un lugar solitario, con el rico tesoro de tu virginidad.

Helena: Tu virtud es mi inmunidad, puesto que no es de noche si ante tus ojos admiro tu cara, por eso no creo que sea de noche, ni a este bosque le falta un mundo de compañía, pues tú, para mí eres todo el mundo.



Roberto: Huiré de ti, y me ocultaré entre las matas, dejándote a merced de las fieras.

Helena: Ni la más cruel tiene el corazón como el tuyo, corre cuanto quieras, haré que la historia cambie. Apolo huye y Dafne le da caza, la paloma persigue al gavilán.

Roberto: No soporto más tus lamentaciones, déjame, pues si me sigues siento que te ofenderé aquí en el bosque.

(Sale Roberto)

Helena: En el templo, en la ciudad, en el campo me ofendes, avergüéñzate Roberto. Tus ofensas deshonran a mi sexo. Nosotras no tenemos vuestras armas para luchar por el amor. Deberíamos ser cortejadas y no ser nosotras quienes cortejen. Te seguiré y de mi infierno haré un cielo si vuelvo a manos de quien tanto quiero

(Sale Helena)

Rucuyaya: Adiós jovencita, antes de que él deje el bosque, huirás de él y él buscará tu amor.

(Entra Chuzalongo)

Rucuyaya: ¿Tienes la flor ya? (Chuzalongo le entrega la flor) Conozco una cueva en donde florece el tomillo, las hermosas violetas y el jazmín amarillo. Está custodiada por altivas fragancias de mimosas. Allí duerme la Huaca, al pie de las sombras, perfumada por las flores y adornada por el oro. Allá abandona su piel la serpiente. Untaré sus ojos con esta poción y atroces fantasías tendrá su visión. Tú llévate un poco y busca por el bosque a una dulce jovencita que está enamorada de un joven desdeñoso. Unge los ojos de él, pero asegúrate que lo primero que vea sea a esa dama. Los dos llevan traje festivo de desfile de carnaval. Y escucha, ven a verme antes de que el gallo cante.

Chuzalongo: No tema mi señor, su siervo así lo hará.

Escena 9

(Rucuyaya llega a la cueva de la Huaca, se acerca a ella mientras duerme)

Rucuyaya: Aquel que veas al despertar, por tu amado tomarás, por él, de grave amor penarás, sea oso, lince o gato, leopardo o jabalí de erizado pelaje. Lo que ante tus ojos veas al despertar, será tu amor. Despierta ante algo aterrador.

(Sale Rucuyaya)

Escena 10

Lisandro: Amor, estás agotada, y para serte sincero he olvidado el camino. Descansemos si no te parece mal, podemos dormir aquí.



Julia: Está bien. Busca un espacio para ti, yo descansaré en este lugar.

(Se acuestan cada uno en su lugar, y se acerca Lisandro a Julia, mientras ella descansa)

Lisandro: Este césped servirá de almohada para ambos. Un corazón, un lecho, dos pechos, una promesa.

Julia: No, por mi bien, acuéstate más lejos, no te pongas tan cerca.

Lisandro: Debes saber que mi intención es inocente. Quiero decir que mi corazón con el tuyo está entrelazado formando uno solo. Dos pechos unidos por un juramento. Así pues, dos pechos y una sola promesa, por lo tanto a tu lado no me niegues el descanso, pues no ha de costarte que a tu lado me acueste.

Julia: Lisandro eres muy ingenioso. No, mi buen amigo, por amor y por respeto acuéstate más lejos en señal de modestia. El pudor exige esta separación entre soltero y una señorita de buena condición, luego mantén la distancia. Buenas noches, que descanses. Y mientras dure tu amor no cambies.

(Lisandro se separa)

Lisandro: Mi lecho está aquí, que el sueño te brinde reposo

Julia: A ti también

Escena 11

Chuzalongo: He recorrido todo el bosque sin encontrar a ninguno con traje de desfile de carnaval para en sus ojos untar la flor de cuya esencia brota el amor. Noche y silencio. Más ¿quién está ahí? Viste con ropa de desfile. Es el joven que mi señor dijo que despreciaba a su amor.

Ohhh y ahí está la pobre jovencita profundamente dormida en el húmedo y sucio suelo. Pobrecita, no se atreve a descansar junto a este rufián desalmado y grosero. (Se acerca a Lisandro). Patán, a tus ojos lanza todo el poder que posee este hechizo. Cuando despiertes, el amor impedirá que el sueño se asiente en tus ojos. Despierta cuando me haya ido, pues debo ir con mi amo.

(Sale Chuzalongo) (Entran Roberto y Helena)

Roberto: Aléjate de mí, no me acosas más.

Helena: Es que piensas dejarme en la oscuridad

Roberto: Detente, vete por tu lado, me iré solo



(Sale Roberto)

Helena: Esta persecución me ha dejado sin aliento, cuanto más imploro, menos me escucha. Que dichosa es Julia dondequiera que esté, pues sus ojos seducen y atraen. ¿Cómo pueden brillar tanto? No puede ser el llanto que baña los míos mucho más que los suyos. No, no, no, soy tan fea como un oso, pues las bestias huyen asustadas cuando me ven. (Se da cuenta que está Lisandro recostado) Lisandro... ¿Está muerto o dormido? Lisandro si vives despierta.

Lisandro: El fuego atravesaría por tu amor. ¿Dónde está Roberto? He de vengar a mi amada, a ese hombre le atravesará mi espada.

Helena: No digas eso Lisandro, no lo digas. ¿Qué importa que ame a tu Julia? ¿Qué importa? Julia te ama a ti. Deberías estar satisfecho.

Lisandro: ¿Conformarme con Julia? No. Me arrepiento de los tediosos momentos que con ella he pasado. No es a Julia a quien amo, a Helena es a quien amo ahora. ¿Quién no cambiaría cuervo por paloma?

Helena: ¿He nacido acaso para sufrir burla tan cruel? ¿Qué he hecho para merecer tu menosprecio?. ¿Acaso no es bastante, no es suficiente que jamás haya merecido, ni pueda merecer una mirada amable de Roberto? ¡Debes burlarte además de mi fracaso! Adiós, no puedo sino confesar que te creía poseedor de más amabilidad.

(Sale Helena)

Lisandro: No ha visto a Julia, Julia, duerme ahí, y ojalá nunca vuelvas a acercarte a mí. Ahora todo el ímpetu y el poder de mi amor lo consagro a Helena y a ser su servidor.

(Sale Lisandro en busca de Helena)

Julia: ¡Qué sueño he tenido! Lisandro, mira como tiemblo de miedo. Lisandro... Lisandro...Lisandro.

Escena 12

(Payaso, Diablo de lata, Mama huaca)

Pedro: Este es un lugar magnífico para ensayar, acá podremos ocupar todo el espacio para poder preparar la obra con tranquilidad.

Nicolás: Hay algunas cosas en esta comedia de Píramo y ...

Pedro: Tisbe

Nicolás: y Tisbe que no van a agradar. Primero Píramo desenvaina su espada para matarse,



cosas que las damas no lo soportarán.

Pedro: Por favor...

Nicolás: Con una idea que tengo todo eso se arreglará. Escríbeme un prólogo en el que se aclare que no nos haremos ningún daño con la espada, y que Píramo no muere de verdad y para más seguridad, di que no soy Píramo, sino Nicolás el hojalatero, eso eliminará todos sus temores.

Pedro: Está bien, escribiremos ese prólogo con versos de ocho y seis sílabas. Pero hay otras dificultades, necesitamos que haya un muro en la escena, pues Píramo y Tisbe se hablaban por la grieta de un muro.

Nicolás: Alguna persona deberá representar el muro, le pondremos unos emplastos de yeso, argamasa o cal encima para indicar que es un muro, abrirá los dedos así (indica cómo hacerlo). Y a través de esa grieta, Píramo y...

Pedro: Tisbe

Nicolás: Tisbe susurrarán.

(aparece Chuzalongo)

Nicolás: Está bien. Píramo empiezas, cuando acabes, te metes en ese matorral. Ahora Habla.

Chuzalongo: ¿Quienes hacen bulla tan cerca de la Huaca?.

Nicolás: Tisbe. Las flores con sus dulces y “odiosos” sabores

Pedro: olorosos, olorosos

Nicolás: Olorosos y dulces sabores, como tu aliento, mi adorada Tisbe. ¡Más escucha, una voz. Aguarda aquí un instante y pronto ante ti volveré a aparecer...

Chuzalongo: Es el Píramo más extraño que he visto.

Nicolás: Si fuera hermoso, Tisbe, sólo tuyo sería. (Nicolás se aleja un poco del payaso, mientras ensaya, se encuentra un sombrero, y en ese momento, se acerca el chuzalongo y le sopla, como si hiciera un conjuro)

Nicolás: (Repite) Si fuera hermosos, Tisbe, sólo tuyo sería.

(al verlo de regreso, payaso se asusta y huye lo más pronto posible)

Pedro: Ohhh. Qué monstruo más extraño. Nicolás, te han cambiado. ¿Qué llevas ahí?



Nicolás: (Molesto) ¿Qué ves? Ves tu cara de asno, ¿no es cierto? (Se acerca a payaso, pero él sale huyendo rápidamente)

Pedro: ¡Lo han encantado, lo han encantado...!

Nicolás: ¿Por qué huye? Ya veo la travesura. Quiere que quede como un burro, asustarme, si es que pueden. Pero de aquí no me pienso mover, haga lo que haga Pedro, y cantaré, para que vea que no estoy asustado... A la voz del carnaval, todo el mundo se levanta, todo el mundo se levanta, qué bonito es carnaval...

Mama huaca: (Levantándose) ¿Qué ángel me despierta de mi lecho de flores?. (Asomándose hacia Nicolás) Te lo ruego vuelve a cantar. Mis oídos se han enamorado de tu bella voz y mi vista ha quedado cautivada por tu figura. Y la fuerza de tus cualidades me lleva, sin remisión

Nicolás: Creo señora que tienes pocos motivos para ello. Aunque a decir verdad la razón y amor rara vez van emparejados hoy en día (se ríen) y soy gracioso en más de una ocasión.

Mama huaca: Eres un hombre tan inteligente como hermoso.

Nicolás: Ni lo uno, ni lo otro. Con saber salir de este bosque me daría por satisfecho.

Mama huaca: Fuera de este bosque no intentes salir. Quieras o no vas a seguir aquí. Te ofreceré a la Curiquingue para que te sirva en lo que tu desees. Te traerá joyas del mar, ricos presentes y mientras duermas te arrullarán con sus aleteos. Y yo conseguiré liberarte de tu mortal ordinariet para que puedas viajar como un espíritu del aire. ¡Curiquingue!.

Curiquingue: Dime ama

Mama huaca: Se amable y educada con este caballero, sírvele de compañía, ofrécele uvas frescas, higos maduros y fresas. Inclínate ante él, y muéstrale siempre cortesía.

(Curiquingue le trae frutas)

Nicolás: Le doy las gracias de todo corazón, espero ser su amigo. Si me corto un dedo le avisaré

Mama huaca: Salve mortal, salve mortal.

(Salen Mama huaca y Nicolás)

Escena 13

Rucuyaya: ¿Se habrá despertado Titania? ¿Qué será lo primero que habrá visto de lo cual se habrá enamorado locamente?. (Aparece Chuzalongo) ¿Y bien, loco espíritu? ¿Qué asuntos nocturnos se traman en este bosque?



Chuzalongo: Mi señora está enamorada de un monstruo

Rucuyaya: No hubiese podido planearlo mejor. ¿Pero has mojado los ojos del joven con vestimenta de desfile con el jugo de amor?

Chuzalongo: Estaba dormido. Eso está hecho también.

(Entran Roberto y Julia)

Roberto: ¿Por qué rechazas al que te quiere?

Julia: Debería hacerte algo peor, en vez de reñirte me has dado motivo para maldecirte y si a Lisandro has matado mientras dormía, acaba tu trabajo y mátame a mí también.

Rucuyaya: Ahí está el joven vestido de desfile

Chuzalongo: Esa es la mujer, pero ese no es el hombre

Julia: Jamás con el día no fue tan fiel el sol, como él conmigo. Por qué se escabulló mientras yo dormía. ¿Dónde está? Se bueno Roberto, me lo devolverás.

Roberto: Antes echaría su cadáver a mis perros

Julia: Aléjate, atrás chacal. Me estás haciendo perder mi paciencia. Así que lo has matado durmiendo. ¡Qué hazaña! Sólo una víbora, un gusano así lo haría.

Roberto: Yo no he matado a Lisandro, y su muerte no es cosa probada.

Julia: Te lo suplico dime que no le ha pasado nada

Roberto: Si lo pudiera, qué compensa me darás

Julia: El privilegio de no verme jamás (Le da una bofetada y sale)

Roberto: No tiene sentido seguirla en ese estado, más vale que descansen aquí un rato.

Rucuyaya: Pero qué has hecho, has vertido el jugo sobre los ojos de un verdadero enamorado. Recorre el bosque sin descanso y encuentra cuanto antes a Helena, procura traerla con tus engaños. A él le hechizaré cuando ella aparezca.

Chuzalongo: Me voy me voy más rápido que el viento

Rucuyaya: (Colocándole en los ojos de Roberto mientras duerme) Flor de color púrpura, teñida por el arco de Cupido, húndete en la niña de su ojo cuando su amada vea, ella resplandecerá para él, como la Venus del cielo. Cuando despiertes, si ella está cerca pídele tu curación.



(Regresa Chuzalongo)

Chuzalongo: Amo, Helena ya está cerca. Y el joven que confundí, suplica pago de amor. ¿Asistimos a su espectáculo? Señor qué necios son estos mortales.

(Ingresa Helena con Lisandro)

Lisandro: ¿Cómo iba yo a cortejarte con desprecio? El desprecio y la burla no se expresan con lágrimas. ¡Mira! Cuando juro amor lloro. ¡Y los juramentos así prestados son indudablemente sinceros! ¿Cómo puedes creer que con tal actitud te desprecio, cuando mis lágrimas prueban mi sinceridad?

Helena: Tus artimañas se muestran cada vez más. Cuando una verdad mata a otra la lucha es diabólica. Le juraste amor a Julia, ¿Vas a echarte atrás? Si sopesas ambos juramentos se anulan

Lisandro: Actué sin juicio cuando le juré amor

Helena: Y actúas sin juicio al abandonarla

Lisandro: Roberto la ama, no te ama a ti. Helena, diosa.

Roberto: (Despierta) Diosa, perfección divina. ¿Con qué puedo tus ojos comparar? El cristal es turbio. Tus encarnados labios se asemejan a tentadoras cerezas.

Lisandro: (Interrumpe a Roberto y se mete entre los dos) ¿Helena?

Helena: ¡Oh残酷!, ¡Oh infierno! En juego sangriento arremeten contra mí, veo que se empeñan todos en ofenderme por diversión, no basta con odiarme, también se burlan de mí.

Lisandro: ¡Helena!, ¡Helena! No es así ¡Helena! (Comienzan a luchar Lisandro y Roberto)

(Aparece Julia) (Lisandro y Roberto pelean por llegar a Helena)

Julia: Lisandro, Lisandro, amor ¿Por qué me abandonaste de forma tan cruel?

Lisandro: El amor me pedía que me alejase.

Julia: Qué amor te pide que te alejes de mi

Lisandro: El amor de Lisandro que no podía esperar. ¿Por qué has venido a buscarme, no ves que el odio me llevó a dejarte?

Julia: No dices lo que piensas, no puede ser.

Helena: Ella también está en esta conspiración, injuriosa Julia, mujer ingrata y mala amiga.



¿Quieres burlarte? ¿Has maquinado esto con esos dos para castigarme con tan sabio engaño? Todos los secretos que hemos compartido, promesas de hermanas, las horas que pasábamos juntas regañando al tiempo porque nos separaba. ¿Queda todo eso olvidado? Así rompes el lazo entre nosotras uniéndote a ellos en contra mía, eso no es de amiga, ni de una honrada joven

Julia: No entiendo lo que me dices

Helena: Sí, claro, eso, persiste, finge estar triste, haz muecas cuando yo te doy la espalda. Si tuvieras sentimientos no te burlarías así de mí. Adiós. En parte es culpa mía. La muerte o la ausencia pronto lo remediarán.

Lisandro: Helena, te amo, por mi vida que te amo

Helena: Excelente

Ricardo: Y yo te amo más que él.

Julia: ¿Lisandro estás bromeando?

Helena: Si claro tú también (diciéndole a Ricardo)

Julia: Sigo siendo tan hermosa como antes. ¿Por qué me dejas?

Lisandro: Yo no quería volver a verte. Convéncete, nada es más cierto. No es ninguna broma que te odio y amo a Helena.

Julia: Ay de mí. (Va hacia Helena) Farsante, Lagarto, Ladrona de amores, oruga roedora. Te has amparado en la noche para robarle el corazón a mi amado.

Helena: No tienes modestia, no tienes un atisbo de vergüenza. No tienes ni pizca de sonrojo. ¿Quieres que con rabia te responda? ¡Fuera! Avergüéñate falsa marioneta. ¡Fuera!

Julia: ¿Marioneta? ¿Por qué marioneta? Ahora entiendo, ahora pretendes establecer una comparación entre nuestras estaturas, presume de altura y pavoneándose de su extraordinaria talla y con eso ha conseguido que él se encapriche, ha logrado crecer tanto en su estima, porque yo soy baja y enana. Así que te parezco baja, poste pintarrajeado. Habla...¿cómo soy de baja?. Pues tan baja no soy como para que mis uñas no alcancen a arañar a tus ojos. (Empiezan a pelear)

Helena: Aunque se burlen de mí, no dejen que me haga daño, ¿acaso piensan que porque ella es más pequeña, yo puedo enfrentarme a ella?

Julia: ¿Más pequeña? ¿La han oído?

Helena: Querida Julia, no estés tan enojada conmigo... Y ahora, si me dejas marchar en paz



volveré llevando mi locura y no seguiré nunca más, suéltame, ya ves como soy de necia y simple.

Julia: Vete pues, quién te lo impide.

Helena: Mi insensato corazón que en este lugar se queda.

Julia: ¿Cómo? ¿Con Lisandro?

Helena: Con Roberto

Roberto: (Le ayuda a levantarse) No temas, ella no te hará daño

Helena: (Se incorpora) Ya era un arpía cuando iba a la escuela y aunque se la vea pequeña...

Julia: ¿pequeña?

Helena: Es una fiera

Julia: ¿pequeña? ¿Pequeña otra vez? ¡Insistes en lo de baja y pequeña! ¡Van a tolerar que continúe tratándome así? ¡Déjenmela a mí!

Lisandro: ¡Aparta de aquí enana, minúscula, engendro de mujer! (A Roberto) Ahora ya no me tiene atrapado. ¡Sígueme si te atreves! ¡Vamos a arreglar esto como los hombres! ¡Veremos quién se queda con el amor de Helena!

Roberto: ¿Quién dijo miedo? Yo no te seguiré, tú me seguirás pobre infeliz, te romperé toda la cara

(Salen los dos)

Julia: Tú eres la causa de todo este problema. No, no te vayas

Helena: Ya no confío en ti, no permaneceré un momento más a tu lado. Tus manos pelean mejor que las mías, mis piernas son más largas para huir (Sale Helena)

Julia: Estoy perpleja y no sé qué decir (Sale)

Rucuyaya: He ahí el fruto de tu negligencia. Siempre, siempre, siempre te equivocas, o has hecho tus fechorías a propósito (Le hala de las orejas)

Chuzalongo: Créeme que me equivoqué ¿no me dijiste que al hombre le reconocería por su ropa de desfile de carnaval?

Rucuyaya: Esos dos se han ido a pelear, corre pues y nubla la noche. Cubre el firmamento estrellado de húmeda y negra niebla y extravía a esos rivales de tal modo que sus caminos no se crucen. Luego, exprime esta hierba sobre los ojos de Lisandro. Mientras de esto te



encargas, yo iré a mi reina a pedirle el niño robado. Libraré a sus ojos del hechizo que le ha hecho enamorarse de un monstruo y volverá a reinar la paz.

Chuzalongo: De aquí para allá, les llevaré de aquí para allá, me temen en campo y ciudad, Duende, llévalos de aquí para allá... aquí viene uno

(Totalmente confundidos)

Lisandro: Dónde estás presuntuoso y ridículo Roberto...

Roberto: Aquí imbécil, ¿Dónde estás tú?

Lisandro: Allá voy

Roberto: ¡Lisandro, vuelve a hablar! Huyes cobarde, te escondes como una rata ¿Dónde te metes? Aparece

(Chuzalongo juega haciendo voces para confundirlos)

Lisandro: El torpe es más veloz que yo, no lo puedo alcanzar, estoy en un lugar peligroso, casi no veo nada... mejor voy a descansar

Roberto: Te estás burlando de mí, si te veo la cara, te la romperé toda cuando amanezca. Ahora sigue tu camino. El cansancio me está ganando, dormiré aquí.

(Entra Julia)

Julia: Jamás estuve tan cansada y desdichada, no puedo arrastrarme más, no puedo ir más lejos. Aquí descansaré hasta que llegue el día. Dios, protege a Lisandro si piensan golpearlo.

(Entra Helena)

Helena: Noche tan larga y tediosa, ya termíname para que pueda regresar a mi casa, dejando atrás a los que aborrecen mi compañía. Ojalá el sueño, que a veces aleja las penas me libere un rato de mi propia compañía.

Chuzalongo: (Se coloca a lado de Lisandro) Duerme profundamente en el suelo. Aplicaré a tus ojos dulce amante el remedio. Cuando despiertes, ni cielo ni estrella conseguirán aplacar amor a tu doncella. (Se separa de Lisandro) Cada oveja con su pareja y nada irá mal. La yegua vuelve a su dueño y todo irá bien.

Escena 14

Mama huaca: Ven, siéntate en este lecho de flores mientras yo acaricio tus dulces mejillas, adorno con rosas tu suave y lustrosa cabeza y beso tus grandes y hermosas orejas deleite



mío

Nicolás: Tengo que ir al barbero. Noto mi cara muy peluda, soy un burro tan sensible que si me hace cosquillas el pelo, tengo que rascarme.

Mama huaca: ¿Quieres escuchar música, mi dulce amor? ¿O quizás lo que deseas es comer?

Nicolás: La verdad, una buena razón de forraje. Masticaría a gusto avena seca. Creo que me apetece mucho una paca de heno. El buen heno fresco no tiene igual. Pero ruego a tu gente que no me moleste, tengo un enorme deseo de dormir. (Aparece por un lado Rucuyaya y los ve y oye)

Mama huaca: Duerme, yo te rodearé cariñosamente con mis brazos. Curiqingue márchate, no hagas ruido por aquí. Así se enrosca suavemente la dulce madreselva a la enredadera. La femenina hiedra abraza los rugosos dedos de corteza ruda del capulí. ¡Cuánto te amo! ¡Cuánto te adoro! (Se duermen abrazados)

Rucuyaya: (A chuzalongo) Mira este tierno espectáculo. Me da pena su enamoramiento. Voy a deshacer el maleficio de sus ojos.

(Se acerca a la huaca) Sé cómo solías ser. Ve lo que solías ver. Ahora mi huaca, despierta mi dulce reina.

Mama huaca: (Se despierta) Mi Rucu. Qué visiones he tenido. Soñé que estaba enamorada de un burro.

Rucuyaya: Ahí tienes a tu amor

Mama huaca: ¿Cómo ha podido ocurrir esto?

Rucuyaya: (Le ayuda a incorporarse) Calla un momento (Abraza a la huaca)

Chuzalongo: Mi amo, está cerca el amanecer

Rucuyaya: Mi reina, sigamos pues calladamente tras las sombras de la noche. La vuelta a la tierra podremos dar más rápido que la errante luna.

Mama huaca: Ven, mi señor, y en nuestro vuelo, cuéntame y dime cómo ha podido suceder que esta noche dormida aquí me hayan encontrado junto a estos mortales, en el suelo.

(Salen Rucuyaya y Mama huaca)

Escena 15

Nicolás: (Ya sin máscara de burro) (Despertándose) He tenido una extraña visión. He



tenido un sueño, más allá de lo concebible por el ser humano. Quedaría como un burro si quisiera explicar mi sueño. Soñé que era...nadie podría explicarlo. Soñé que era...soñé que tenía (Se intenta coger las orejas de burro). No hay ojo humano que oiga, ni oído, ni existe mano que deguste, ni nariz que acaricie, ni lengua que entienda, ni corazón que pueda hacer relato de mi sueño. Le diré a Pedro el payaso que haga una obra sobre este sueño, se llamará El sueño de Nicolás, y la cantaré y la bailaré, y la gozaré delante de todos.

Pedro el payaso: No puede ser, no puede ser que no pueda contar con mis actores, son unos irresponsables, con sus ridículas peleas de amor, hoy habríamos podido ganar mucho dinero. Justo en este lugar van a hacer el concurso de teatro, aquí hay luz, hay espacio, pronto llegarán los espectadores.

Nicolás: Hola Pedro, tengo algo que contarte

Pedro: (Se asusta) Ahhhhhh, auxilio, otra vez tu... (sale corriendo)

Nicolás: (lo alcanza) Mírame, soy yo qué pasa, tuve un sueño increíble.

Pedro: Pero ayer eras una animal, un monstruo.

Nicolás: ¿A qué te refieres?

Pedro: Nada nada, deben ser los espíritus del bosque me me hicieron ver cosas que no existen.

Nicolás: Quiero que hagas una obra sobre algo maravilloso que me sucedió...

Pedro: ¡Cómo se te ocurre hablarme de una obra!, si ni siquiera la obra de Píramo y Tisbe pudimos hacer.

Nicolás: Mira, que extraño, aquí están Lisandro y Julia

Pedro: Y acá Roberto y Helena, me pregunto qué harán aquí

Nicolás: De seguro están haciendo los ritos del mes de mayo

Pedro: Buenos días amigos, San Valentín ya pasó. ¿Empiezan ya a emparejarse estas aves del bosque? Levántense. ¿Ustedes no eran rivales? , ¿Qué pasó que ahora está uno junto al otro?

Lisandro: No sé, sigo medio dormido, sólo recuerdo que en la noche, huía junto a Julia por el bosque para que su padre no siga interponiéndose entre nosotros.

Roberto: No sé por qué poder, pero algún poder hizo que mi amor por Julia, como nieve se derrita, y toda la fe y virtud de mi corazón, el objeto y el placer de mis ojos es solo Helena.



Payaso: Lindo, muy lindo, pero ayer necesitábamos ensayar para presentar hoy la obra y ustedes nunca llegaron

Roberto: Dónde será el concurso

Payaso: Aquí mismo, no ves como ya hay público esperando la función

(Roberto mira al público)

Lisandro: (Emocionado) Dinos que hacer, seguro ganamos, nosotros lo haremos al momento, sin ensayar.

Payaso: No sé, creo que hacerlo sin ensayar es imposible

Roberto: Seguro lo logramos. El público ya está aquí, no podemos dejarlos sin la obra

Payaso: Está bien, Nicolás, haz de Píramo, ya sabes lo que tienes que hacer, tú Roberto serás Tisbe, la amante de Píramo

Roberto: ¿Qué?

Payaso: Tú Lisandro, serás el muro, Julia serás el León, Helena, la Luna.

Roberto: Pero...pero

(Todos se reúnen alrededor del payaso, y él les explica al oído de cada uno, lo que tienen que hacer)

(Miran al público, se muestran algo nerviosos, poco a poco caminan hacia atrás, y Lisandro, que ya está disfrazado de muro sale para iniciar la obra)

Lisandro (Muro): (muy nervioso) Aquí en esta pieza teatral, les aseguro que yo, Lisandro encarnaré a un muro (abre los brazos), imaginen el muro que yo les sugiero tiene una abertura o agujero por el cual los amantes...por el cual los amantes...

Payaso: Píramo y Tisbe, (Lisandro no oye) Píramo y Tisbe. (Lisandro no oye, payaso grita) Píramo y Tisbe.

Lisandro: Píramo y Tisbe hablaban muy secretamente y estas aberturas son (mirándose la una mano y la otra) diestra y siniestra por la que uno habla y el otro... contesta

(Ingresa Píramo)

Nicolás: ¡Oh, noche lúgubre! ¡Oh, noche de negro teñida! ¡Oh noche que siempre estás cuando el día no está! ¡Oh, noche, oh noche, ay de mí, ay de vos, en una cárcel los dos! Temo que mi Tisbe no viene a la cita mía. Y tu ¡Oh muro! ¡Oh dulce y encantador muro! Que te alzas entre el mundo de su padre y el mío. ¡Oh muro! ¡Oh muro! Oh, duce y



encantador muro muestra la grieta para ver si mi amor es baldío. (El muro abre el hueco con la mano). Gracias, gentil muro. Júpiter guarde tu figura. ¿Más que veo? A Tisbe no veo. ¡Oh malvado muro, no logro ver su alma pura, malditas sean tus piedras por engañarme!

Roberto (Tisbe): ¡Oh muro! cuantas veces has oído tu mis quejas por separarme, por separar, por separar a mi dulce Píramo de mí. Mis labios de cereza han besado a menudo tus piedras duras entretejidas con barro y pelo pintados así.

Nicolás: Veo una voz. Me acercaré a la grieta, miraré y oiré el rostro de mi Tisbe. ¡Tisbe!

Roberto (Tisbe): ¡Amor mío! Eres mi amor, tú eres mi amor supongo

Nicolás: Supón lo que quieras, yo soy tu amor veraz. Y como Limandro, yo te seré fiel

Roberto (Tisbe): Y yo como Helena hasta que la muerte me lleve.

Nicolás: Por el agujero del vil muro dame un beso

(se besan por el agujero de la mano y se golpean las cabezas)

Roberto (Tisbe): No beso tus labios, solo beso un hueco.

Nicolás: (acercándose al agujero) ¿Nos vemos en la tumba de Nini?

Payaso: ¡Es la tumba de Nano!

Nicolás: Es la tumba de Nano, ¿nos vemos de inmediato?

Roberto (Tisbe): Esté viva o esté muerta acudiré sin recato

Lisandro (Muro): Aquí finaliza mi papel, el de muro. Y habiendo acabado se retira de escena el muro

(Entra el León)

Julia (León): Gentiles señoras si vuestro pecho siente temor del menudo y monstruoso ratoncillo que se arrastra por los suelos, puede tal vez que se estremezca con gran pavor cuando el León ruja con el corazón furioso (ruje). (Se saca la máscara de León) Deben saber que yo, Julia hago el papel de León, como bien salta a la vista. Y si yo aquí no aparezco rugiendo feroz, vivir no merezco.

(Aparece la luna)

Helena (Luna): Yo soy la Luna.

Roberto (Tisbe): ¿Dónde está mi amor?



Julia (León): (Ruje y asusta a Tisbe y a la Luna, Tisbe sale corriendo, la Luna le sigue y el León le persigue, se cae la capa de Tisbe que debe tener manchas, gotas de sangre, muy ridículas, la Luna se queda al final)

Nicolás: Dulce Luna, te agradezco tus soleados rayos. Te doy las gracias, Luna, por brillar tanto. Pues bajo tus dulces, dorados y deslumbrantes dardos, confío ver a mi fiel Tisbe. Más aguarda. ¡Oh adversidad! Mira, pobre caballero. ¿Qué terrible infortunio hay aquí? Ojos ¿ven bien? ¿Cómo puede ser? ¡Oh dulce patito mío! ¡Mi amada! Tu bello manto ¿Qué? ¿Manchado de sangre? ¡Acérquense, malvadas Furiás crueles! ¡Oh, Parcas, vengan, vengan! ¡Corten hilos y cabos!, venzan, aplasten, den muerte. ¿Por qué naturaleza creaste al león? A ese vil león que ha “desflorado” a mi amada.

Payaso: ¡Devorado!

Nicolás: Que es...no, no. Que fue la dama más hermosa que jamás vivió, amó, gozó...y rio encantada. ¡Ven llanto, devástame! ¡Sal, espada, y hiere la tetilla de Píramo! Ay, esa tetilla izquierda bajo la cual brinca el corazón. ¡Así muero! Así... (Se incrusta la espada hasta una altura) así... (Se incrusta la espada totalmente, mira al público y cae) Ahora muerto estoy, mi ser me abandona, mi alma está en el cielo. Lengua, apágate. Luna, huye. Ahora muero...muero...muero...muero (Se atraviesa la espada de otro lado)

(Entra Tisbe)

Roberto (Tisbe): ¿Duermes mi amor? ¿Muerto, pichón mío? Ohhhhhh. Ohhhhhh. Ohhhhhh. Píramo Levántate, ¡habla, habla! ¿Estás mudo? Muerto... ¿muerto? Una tumba cubrirá tus dulces ojos, tu boca de nardo, tu nariz de guinda, tus mejillas de color amapola te han dejado, te han dejado, sus ojos, como verdes puerros. Oh, las tres Parcas, vengan a mí con manos blancas de calaveras (se saca la peluca) Inmólenme a su lado puesto que han cortado su hilo de ceda con sus tijeras. Lengua no digas nada, ven fiel espada (toma la espada) ven daga, atraviesa mi pecho, adiós amigos, adiós, adiós, adiós.

(todos aplauden, salen y hacen la venia)

(Salen todos y entra el chuzalongo)

Chuzalongo: Si esta ilusión ha ofendido, piensen en esto y concluido, ustedes solamente dormían mientras visiones aparecían y de esta pobre y vana historia habrá dado lugar a un mero sueño. Buena gente, no nos censuren, rencor no queremos, si nos perdonan mejoraremos, sino llámenme embustero. Hasta la próxima, apláudannos por amistad y chuzalongo los recompensará.

(Salen en comparsa)

7 Afiche Promocional Fuente Fotográfica: Departamento de Comunicación UDA



8 Fuente Fotográfica. Natalí Vintimilla





9 Fuente Fotográfica: Departamento de Comunicación UDA



