

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Danza Teatro

Análisis de las Acciones Físicas en la Construcción del Personaje Manuel de la
Obra "La Mama Huaca" del grupo de Teatro Hijos del Sur

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

Autor:

Julia Nube Bermejo Vélez

Director:

Clarita del Rocío Donoso López

ORCID:  0000-0003-3717-7515

Cuenca, Ecuador

2024-06-12

Resumen

La presente investigación se basa en el análisis de las acciones corporales del personaje Manuel de la obra La Mama Huaca del grupo de teatro Hijos del Sur, donde su creador - intérprete utilizó los distintos mecanismos, metodologías y ejercicios basados en la propuesta de Eugenio Barba y el teatro antropológico para la preparación del personaje. El mismo que detalla sus ejercicios actorales y cómo fueron utilizados para la personificación alcanzada que fue puesta en escena.

Palabras clave del autor: actor, creación del personaje, entrenamiento, obra, acciones corporales, trabajo



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The present investigation is based on the analysis of the body actions of the character Manuel from the workshop La Mama Huaca of the Hijos del Sur theater, where its creator and interpreter used the different mechanisms and exercises based on the proposal of Eugenio Barba and the Anthropological theater for the preparation of the character. The same one that details his acting exercises and how they were used for the personifications achieved that was staged

Author Keywords: actor, character creation, training, play, body actions, work



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Resumen	2
Abstract.....	3
Introducción	6
Capítulo I.....	7
1.1 Aportaciones, visión y propuesta para el teatro moderno sobre la definición deAcción Física	7
1.1.1 Konstantine Stanislavski	7
1.1.2 Jerzy Grotowsky	7
1.1.3 Vsévolod Meyerhold	8
1.1.4 La danza o el teatro Kabuki	9
1.1.5 Eugenio Barba.....	10
1.2 Las Acciones físicas.....	11
1.2.1 Las Acciones físicas: El Equilibrio	13
1.3 Presencia Escénica	14
1.3.1 La Dramaturgia del actor y los ejercicios según Eugenio Barba	14
1.3.2 Ritmo y Tiempo según Vsévolod Meyerhold.....	15
1.3.3 Pre expresividad según Eugenio Barba.....	17
1.3.4 El vestuario según Eugenio Barba.....	17
1.3.5 El entrenamiento de la voz	17
1.3.6 La Caracterización psíquica según Konstantin Stanislavski.....	18
Capítulo II.....	19
Grupo de teatro Hijos del Sur	19
2.1 Historia del Grupo.....	19
2.2 Análisis de la obra de teatro físico "La Mama Huaca".....	20
2.2.1 Descripción de las Escenas.....	22
Primera escena	22
Segunda escena	22
Tercera escena	23
Cuarta escena.....	23
Quinta Escena.....	24
2.2.2 Construcción del personaje Manuel de la obra teatral "La Mama Huaca"	27
2.2.3 Descripción de los ejercicios basados en acciones físicas previos a la construcción del personaje Pedro Manuel para conseguir la dilatación del cuerpo.	29
Ejercicios de la antropología Teatral utilizados por Carlos Loja durante la creación del personaje Manuel	29
Ejercicios de Jerzy Grotowski ejecutados previo a la creación del personaje Manuel	30
2.2.4 Análisis de la dramaturgia corporal y espacial del personaje Manuel.....	30
2.2.5 El paisaje sonoro al tiempo escénico.	31
2.2.6 Análisis del personaje a través del desarrollo de la obra.....	32
2.2.7 En referencia a la combinación de elementos visuales y auditivos utilizados.....	32
2.2.8 La duración y El pulso de la Obra; los Hitos.....	32
2.2.9 Conclusiones.....	33
Referencias.....	35
Anexos	38

Índice de figuras

Ilustración 1 Teatro Kabuki.....	10
Ilustración 2 Mamá Huaca (Martinez 2009)	20
Ilustración 3 Obra de Teatro la Mama Huaca Creada por el grupo Hijos del Sur	22
Ilustración 4 Pedro Manuel, en la obra la Mama Huaca del Grupo de teatro Hijos del Sur	38
Ilustración 5 Obra de teatro la Mama Huaca del grupo de teatro Hijos del Sur	38
Ilustración 6 Obra de teatro la Mama Huaca del grupo de teatro Hijos del Sur	39

Introducción

Lo que motiva a realizar esta investigación es la vinculación de las acciones físicas según la línea de Jerzy Grotowski, Vsévolod Meyerhold y Eugenio Barba con la creación de la Obra Mama Huaca del grupo de teatro cuencano Los Hijos del Sur, cuyos conceptos, ejercicios y metodologías fueron necesarios para la construcción del personaje Manuel. Debido a la visión que tuvo su director Jaime Garrido, el mismo que se basa en el teatro antropológico mediante principios teatrales descritos por Eugenio Barba. Dicho análisis servirá como base para poner en práctica en futuros proyectos escénicos.

La importancia de la construcción del personaje es una tarea del actor conjuntamente con el director, para ello se basan en las necesidades y experiencias propias en aplicación de las teorías de Konstantin Stanislavski, pero también en sus principios teóricos. Todo actor y actriz intenta despertar algo en el público, crear una identificación; para ello es fundamental tener disciplina, entrenar el cuerpo y la mente, con el objetivo de lograr una conexión entre lo que se dice, se hace y se piensa en la puesta en escena.

Las acciones físicas, en este caso de estudio, son requisitos para que el actor alcance gran precisión corporal y una actitud interna que haga que en cada espectáculo el personaje sea único, logrando así que exista una sucesión de movimientos y una capacidad de improvisación simultáneos, a fin de evitar la repetición sin sentido.

Acciones que conectan la ejecución del actor a un disfrute máximo del espectador por su claridad, transparencia e impacto que traspasa lo visual.

Esto permite que el intérprete elija qué voz tendrá el personaje, cómo será su conducta, cuáles serán sus rasgos característicos, qué factores psicológicos intervienen en el personaje, entre otros detalles más explorados en profundidad. Por ende, dicha investigación busca generar un aporte reflexivo a la línea investigativa de la danza- teatro de la ciudad de Cuenca.

Se estudiarán los conceptos de varios directores que precedieron a Barba, para demostrar que existe una línea consecutiva y evolutiva a través del tiempo en el tema de las acciones físicas, como lo son: Konstatin Stanislavski, Jerzy Grotowski y Vsevolov Meyerhold.

Con estos recursos teóricos se analizará el personaje Manuel de la obra mencionada que fue estrenada en el 2004 con los actores cuencanos Fabiola León (+), Jaime Garrido y Carlos Loja en la ciudad de Cuenca. Cuya historia es la de un campesino humilde que cae en el deseo de la seducción y en la avaricia, además, contribuye con un análisis de sus distintas aristas personales; se evidenciará también cuáles fueron las acciones físicas previas en la construcción de tan interesante personaje

Capítulo I

1.1 Aportaciones, visión y propuesta para el teatro moderno sobre la definición de Acción Física

1.1.1 Konstantine Stanislavski

Es interesante, al contrario de lo que se creería, conocer que Stanislavski es quien postuló en Europa la temática que plantea que las emociones del actor en escena podrían ser el resultado de una acción física; ya que es bien sabido que al inicio de su trabajo profesional y durante casi toda la vida basó el entrenamiento de las y los actores en el método de la memoria emotiva de cada persona, a fin de extraer de allí la configuración de las emociones para el personaje y para aprender a pensar como éste lo haría, así pues, de acuerdo con Pamela Jiménez, quien en su tesis plantea lo siguiente:

Para el análisis de creación del actor del XX, Stanislavski fue el punto de inicio, fue quien planteo de alguna manera manifestó la necesidad de tener la preparación constante del actor, en el entrenamiento diario y como investigador, propone el sistema de “acciones físicas” donde ya depende de la acción.

Es un proceso que sugiere la indagación de lo que abarca al actor, la parte interna como externamente para la construcción del actor, la acción física no se adquiere fácilmente, es una búsqueda que parte desde el trabajo del texto, improvisación hay un eje importante la imaginación.

Stanislavski buscaba una interpretación de un actor lo más real posible y esto le llevó a desarrollar su propio sistema para poder desarrollar capacidades y destrezas emotivas y físicas con el intérprete, así como también se dio un tratamiento importante al análisis del texto, rechazaba la memorización mecánica del texto, exigía profundidad en la actuación.

En la última etapa de su vida descubre que la memoria emotiva que había propuesto para trabajar anteriormente con el actor era un método desgastante; a raíz de esto indagó en las acciones físicas la improvisación; fue así como se volvió fundamental el trabajo con el cuerpo.

1.1.2 Jerzy Grotowski

Grotowski pasó los últimos años de su vida investigando sobre el arte del actor, por eso existen un gran número de ensayos y conferencias dictadas por él; la huella que dejó en sus discípulos, entre ellos Eugenio Barba, quien asimiló el entrenamiento del cuerpo y la ejecución de las acciones físicas previas y durante la escena, como herramientas generadoras de una emocionalidad para la construcción del personaje; y Peter Brook, quien ha continuado trabajando sobre la importancia de la práctica de las artes rituales y el arte como vehículo,

que se concibe como el extremo opuesto de la presentación o representación de un personaje. Estos conocimientos iniciados por Stanislavski y continuados por Grotowsky han sido transmitidos por estos dos a las siguientes generaciones, de tal manera que se lo conoce y se lo aplica internacionalmente como una herramienta fundamental en el estudio académico y práctico para la formación de actores.

Cuando falleció Stanislavski dejó sin terminar el tema de las acciones físicas, Grotowsky lo vio como un gran tesoro para continuar. Para las acciones físicas y sus aproximaciones al rito están constantes en el libro *Hacia un Teatro Pobre*, de su autoría.

Buscó establecer una relación entre actor y espectador, construida desde la corporalidad, y a través de ella proponía derribar los bloqueos del intérprete empleando la acrobacia orgánica.

Logro dar a conocer, que el teatro se puede manifestar sin grandes vestuarios deslumbrantes, que los actores podían realizar sus presentaciones sin maquillaje, sonido, pero no puede existir sin público, se debe crear esa relación de actor-espectador.

Las actividades cotidianas no pueden llamarse acciones físicas por su mera realización, él se refirió a acción física cuando esta tiene un sentido consciente o un objetivo a cumplir dentro de la escena, así pues, cuenta uno de sus discípulos la forma en que se refería a ellas y su manera de darles un contexto y sentido escénico.

Grotowsky, en el empeño de demostrar la diferencia entre una actividad diaria, como lo es tomar agua en un vaso, promovió la reflexión sobre la necesidad de convertir esta misma actividad en una acción física, cuando la contextualizó escénicamente en un proceso semiótico, cargado de significado, el mismo que determinaba enfrentamiento hacia sus contrincantes en la expresión de su rostro y cuerpo en el proceso de observar a sus alumnos, seguido de la acción de pensar y mirar fijamente a los mismos. Cuando el actor carga de significado a una mera actividad cotidiana, la está volviendo una acción física (Grotowski, 1970, pág. 58).

1.1.3 Vsévolod Meyerhold

Meyerhold nació en la ciudad de Penza, imperio ruso en 1874, es una figura importante en el arte escénico del siglo XX, una de sus investigaciones le llevó a establecer el método de la Biomecánica.

Realizó sus estudios en el teatro de arte de Moscú, su Maestro fue Konstantine Stanislavski; comenzó a destacarse entre los actores de la compañía, empezó a cuestionar la técnica que

aprendió, de esta manera realizó sus montajes con nuevas convicciones ayudándose de la música y el manejo del tiempo para dar mayor énfasis en las emociones que se presentaban.

La teoría que establece Meyerhold del teatro de la Convención consciente, manifiesta nuevas perspectivas para el intérprete, donde tiene mayor influencia la musicalidad y la plástica, convirtiendo en herramientas importantes al cuerpo y la voz ya que esto conserva el actor para adquirir una comunicación con el público.

Una de las investigaciones fue el reconocido método de la biomecánica que es el estudio de las leyes del equilibrio y el movimiento, un método de entrenamiento y creación. Según éste todo el cuerpo se involucra para realizar un movimiento en una fuerte relación con la música y el ritmo. Estableció una relación con el espacio a base de algunos datos obtenidos del deporte y de la danza, entre ellos; también del Kabuki y de la pantomima, en lo que respecta a la forma de moverse de los bailarines, de los obreros, además de algunos datos obtenidos de la gimnasia, etc. De esta forma se estableció que el actor biomecánico debe contar con una partitura de movimiento rítmico (es decir, un movimiento basado en diferentes ritmos), también debería contar con destrezas desarrolladas para la improvisación, además, el poder controlar el movimiento y la quietud.

El método que propone Meyerhold plantea un trabajo corporal basado en la búsqueda de acciones físicas desde la parte corporal conjuntamente con las emociones, así se integran en el cuerpo las acciones de una manera genuina u orgánica. Por ejemplo: si en la vida cotidiana utilizamos un dedo para señalar un objeto, en escena dicha acción requiere de todo el cuerpo.

Como actor, se debe tener en cuenta lo que se hace en el proceso de entrenamiento y en la búsqueda de acciones, ya que es una etapa de descubrimiento para luego poder crear el personaje.

1.1.4 La danza o el teatro Kabuki

El Kabuki, al cual es necesario mencionar en este trabajo de investigación, debido a que Meyerhold lo utilizó como referente, desarrollando una nueva visión para la actuación, entre otros; A decir de Violeta Brazhnikova (2012) es una forma de danza tradicional del Japón que surgió con la sacerdotisa Izumo no Okuni en la época Edo, al principio del siglo XVII y que era particularmente popular entre los habitantes de las ciudades de Kioto y Osaka. Originalmente, en las obras de esta danza Kabuki actuaban sólo mujeres, pero más tarde, debido a su éxito, las prostitutas japonesas aprovecharon el interés del pueblo en la misma y la ejecutaban para conseguir clientes; El gobernante de aquella época proscribió su práctica entre el género femenino y quedó limitada a los actores masculinos, también corrieron el

riesgo de que sus practicantes jóvenes se prostituyeran; entonces se convirtió, por dictamen del régimen en una danza para ser ejecutada únicamente por hombres mayores a 40 años y que fueran padres de familia. Fue así como esta actividad se transmitió de padres a hijos y es una tradición que ha perdurado hasta hoy.

En el actual teatro Kabuki, los hombres desarrollan papeles femeninos denominados Onnagata, y también dos otros dos tipos de personajes: el aragoto que se manifiesta en estilo violento o guerrero, el wagoto que es un estilo suave o lírico. Estas obras en la actualidad tratan acontecimientos históricos, relacionadas también con temas amorosos, están acompañados de instrumentos tradicionales. En su escenario tienen varios equipamientos, con los que los actores pueden aparecer y desaparecer.

Las interpretaciones de Meyerhold tienen una cierta similitud con la danza que desarrollan los hombres del Kabuki en relación al uso de la altura de las piernas para sus deslizamientos físicos, la postura característica de cada personaje, los movimientos de brazos y las tensiones corporales por medio de las cuales mantienen el equilibrio. Como dato curioso aportaremos que Jerzy Grotowski también utilizó la danza Kabuki entre sus elementos rituales en la creación de sus obras. (Brazhnikova, 2023)



Ilustración 1 Teatro Kabuki.

1.1.5 Eugenio Barba.

Nació el 29 de octubre de 1936 en Bríndisi-Italia, director e investigador teatral, ejerció su carrera en Dinamarca en 1964. Fundó el Odin Teatret, una de las compañías más destacadas

del teatro europeo, generó el concepto del tercer teatro.

En 1979 fundó el ISTA, escuela Internacional de Antropología Teatral, es una red de un sin número de artistas que trabajan en la presencia escénica. Con su compañía indaga sobre los conceptos de la Antropología Teatral, “estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación”. (Barba & Savarese, pág. 17).

Pretende organizar el cuerpo y la mente del actor por medio de la investigación de un comportamiento cotidiano para transformarlo, durante la escena, en un movimiento extra cotidiano. El ser humano pertenece a una cultura llena gestos y movimientos que lleva en la memoria desde el momento en que nace, está marcado por ellos; el actor trabaja con la observación de los mismos y consigue un cuerpo vivo. Mediante el entrenamiento físico diario, adquiere y mantiene una conciencia corporal y un cuerpo predispuesto a la escena con la adquisición de la pre-expresividad.

Su teatro se basa en un entrenamiento del actor que incluye danza, acrobacia, y el uso de espacios alternativos al teatro convencional. Barba fue alumno de Grotowski y se convirtió en su colaborador, aportando con ejercicios de entrenamiento del Kathakali, una forma de danza teatral que se practica históricamente en el sur de la India. Su nombre deriva de Katha o historia y kali que quiere decir jugar; a través del juego y la danza gestual cuenta historias al público.

...tiene un complicado lenguaje gestual con el cuerpo como herramienta. Las manos, los pies, las piernas, los músculos faciales, todo está sometido a un riguroso baile de signos por los que fluyen, generalmente las historias de dos grandes epopeyas hindúes: el Ramayana y el Mahabarata. La representación de una obra completa de teatro Kathakali suele durar una noche entera, por lo que a menudo se representa un solo acto. (La sociedad Geográfica de las Indias, 2023)

Como se ha dicho, es un baile basado en signos corporales que asombró a Grotowski y aportó a la vida profesional de Eugenio Barba. Luego de descubrir esta danza, su propuesta sobre el trabajo del actor empezó a basarse en la búsqueda de comportamientos y técnicas, extra cotidianas que aporten al entrenamiento y a la pre expresividad como base para el actor.

1.2 Las Acciones físicas

Stanislawski, investigó la forma para lograr que sus actores obtuvieran un resultado más natural. Buscó guiar su trabajo creando un método para lograr estados emocionales propios

de cada interprete, lo hizo despertando sus recuerdos, utilizando todos los sentidos para crear sensaciones. Luego de sus investigaciones descubrió la conexión entre lo físico y lo psíquico, de esta manera dio forma a lo que sería el método de las acciones físicas, concluyendo que un actor tiene acciones internas y externas, a través de éstas puede manejar las emociones en el escenario, y así lograr un estado expresivo del personaje, prescindiendo ahora de la memoria emotiva.

A partir de Stanislavski los ejercicios de entrenamiento se convirtieron en la transformación del cuerpo y la mente de un ser cotidiano, al cuerpo y la mente de un ser escénico. Se fueron encontrando ejercicios teatrales que no solamente fueron un medio para llegar a un personaje, sino la base de un proceso de entendimiento para la creación de los distintos personajes que van surgiendo, logrando la formación del cuerpo-mente escénico (Jiménez, 2011, págs. 12,13).

En cuanto a Meyerhold, él propone: “Si la punta de la nariz trabaja todo el cuerpo también trabaja” (Ruiz, El arte del actor en el siglo XX, 2008, págs. 123,124)

No pretende alejar al actor de las emociones sino más bien buscar otras alternativas para indagar desde lo corporal, los movimientos deben tener fluidez y un ritmo. Requiere que el actor tenga claridad en la partitura, al igual que el tiempo y las emociones que surgen de estos dos factores, a través de la indagación, la improvisación, el juego y la danza que observó en los espectáculos de cabaret.

Para él existen 4 momentos de la acción:

Un anti impulso, la acción dibuja en el espacio, el final de la acción, generación de un nuevo impulso. (Arellano, 2023, pág. 9)

Para Grotowski el cuerpo forma un pilar fundamental del trabajo como actor. Por esto, investigó a través del laboratorio, dejando a lado el naturalismo, eliminando cualquier elemento emotivo innecesario para el actor. Los movimientos no son acciones físicas, les hace falta un estímulo o una intención que viene desde el centro del cuerpo involucrando todo el organismo, asumiendo un proceso de exploración más profundo que lo cotidiano.

La diferencia entre Meyerhold y Grotowski radica en que el primero usa la danza, el ritmo y las emociones que surgen de estos dos. Grotowski utiliza la intención como factor que le da organicidad al movimiento o acción. Esta intención nace de la voluntad, es algo que se piensa y luego se ejecuta.

Un teatro ascético en el que los actores y el público son todo lo que ha quedado, todos los otros elementos visuales, por ejemplo, los plásticos, se construyen mediante el cuerpo del actor, los efectos acústicos y musicales mediante su voz. (Grotowski, 1970, pág. 27)

Eugenio Barba en el arte secreto del actor, hace referencia a técnicas que ayudan al intérprete para obtener mejores resultados. Apoyándose en diferentes culturas orientales donde realizan investigaciones respecto al cuerpo, consideró comprender y aceptar los elementos de una técnica que utilizaban en este tipo de teatro: el manejo de la energía del cuerpo que transmite el actor y comprender una larga tradición de un proceder escénico que trata una conexión entre el peso, el equilibrio y el manejo de la columna. El entrenamiento del actor pasa por tres momentos: el primero es un aprendizaje técnico que requiere una disciplina física, el segundo es que el actor crea sus ejercicios que le ayudan a improvisar para llegar a la siguiente etapa de construir acciones físicas.

Con base a estos elementos generó su propia metodología, en la cual intenta asimilar su cuerpo desde otra perspectiva, utilizando su energía en cada movimiento y canalizándola hacia la creatividad; por esto, Barba sostiene, al igual que Meyerhol y Grotowski que es primordial que los actores tengan un entrenamiento físico para llegar a un nivel de conciencia, y preparación de cuerpo-mente y así ser consciente de la acción realizada, que trasmite una presencia escénica en el actor.

El cuerpo dilatado es cálido, pero no en el sentido sentimental o emotivo. Antes que nada, es un cuerpo al rojo vivo, en un lenguaje científico: las partículas componentes del accionar cotidiano se han excitado incrementando movimiento y energía, se alejan, atraen y oponen con mayor fuerza y velocidad en un espacio más amplio. (Barba & Savarese, pág. 53).

La interpretación del actor va a tener más poder sobre el escenario al expandir todas sus células, así atrae la mirada del público que con facilidad puede percibir un cuerpo listo para la acción; Es importante tener claro para llegar a la dilatación que se trata de un cuerpo que pasó por un proceso de entrenamiento físico y mental, debe ser consiente de un trabajo muy minucioso de pre-expresividad y de manejo de energía a la vez.

1.2.1 Las Acciones físicas: El Equilibrio

El actor puede llegar a construir un equilibrio en acción que genera a través de distintas tensiones provocadas por el cuerpo, dando así un inicio y un fin y esto manifiesta al espectador una forma de expresión; un cuerpo cotidiano al ser entrenado, desarrolla su

presencia, este training se convierte así en la base de su técnica que le lleva a la extra-cotidianidad en escena.

Por medio de la exploración corporal y durante la práctica del ejercicio, el actor busca encontrar su equilibrio que puede lograrlo apoyado en el centro del cuerpo o de manera más compleja encontrarlo fuera del eje, esto crea en el intérprete un estado activo sacándolo de lo cotidiano para alterar su estabilidad, el cuerpo sufre un cambio debido a los movimientos que realiza para efectuar una acción, esto involucra tensiones que son percibidas por los ojos del espectador.

Barba descubrió en las sesiones de trabajo con los actores del Odin Teatret, mediante la observación de sus movimientos que esta indagación del principio del equilibrio en Acción, permite tener un nivel de conciencia del cuerpo del actor al instante de encontrarse en una postura erguida, ellos ejecutan juegos en los niveles altos y bajos, con ritmos lentos y rápidos. Además, se observó que la secuencia de movimientos se debía repetir varias veces para llegar a un clímax adecuado y cautivar al público a través de su energía.

1.3 Presencia Escénica

Se podría hablar de presencia cuando ocurre la asistencia física y mental del actor en el lugar de la escena, para esto no es necesario expresar un texto ni realizar un movimiento, es suficiente con la energía corporal que llama la atención del público, ya que es un lenguaje que se transmite con el cuerpo y la mirada produciendo credibilidad. Un actor que carece de presencia puede causar inseguridad, lo cual se ve reflejado en la escena y esto es percibido por los asistentes al momento que el intérprete abandona este estado de un cuerpo presente y regresa a un cuerpo cotidiano.

Hay actores que conserva una excelente voz, tienen una apariencia agradable a la vista de los demás, pero al transcurso de la obra quien deslumbra es quizá un actor que tenía un papel secundario, pero posee una presencia cautivadora.

La relación de actor y espectador ocurre al momento que el intérprete inicia su rol en el escenario, la presencia se vuelve un eje fundamental en su trabajo, esto da credibilidad en la escena, de esta manera percibe el público y se involucra con lo que pasa en el acto mediante la pre expresividad y las acciones físicas.

1.3.1 La Dramaturgia del actor y los ejercicios según Eugenio Barba

Cuando Stanislavski, Meyerhold y sus colaboradores investigaron y propusieron los ejercicios de entrenamiento a principios del siglo XX, su práctica no se parecía en nada a lo que se hacía en las escuelas de teatro. Según la tradición, los actores practicaban esgrima, ballet, el

canto, etc. Por otro lado, estos directores cambiaron el eje del aprendizaje y recomendaron una recopilación, extrayendo de las otras áreas de arte escénico y de las danzas primitivas de Oriente, una larga secuencia de movimientos, con el propósito de formar un actor completo. Barba fue uno de sus colaboradores y esto lo llevó a compendiar los conocimientos adquiridos con su maestro.

Durante la ejecución de sus ejercicios Barba cumple el propósito de descomponer los comportamientos cotidianos, y de esta manera involucrar al cuerpo y a la mente en la improvisación, esto ayuda a que el actor cuente con unas bases para el desarrollo de la presencia escénica, implica la adquisición de una nueva manera desplazarse, moverse, de estar en la escena, con la voz, el vestuario, el maquillaje, la iluminación y la escenografía o espacio escénico en una unidad.

Para no caer en los ejercicios mecanizados, los actores indagan con la improvisación, con ejercicios de acrobacia y con las distintas maneras de caminar como: caminar deslizando la punta del pie por el piso realizando, apoyándose en la parte externa del pie o hacia afuera y luego apoyándose en el talón.

Otro tipo de caminata consiste en trasladarse en con pequeños saltos sobre las puntas de los pies y las rodillas apuntado hacia afuera, esto le permite al intérprete combinar los ejercicios y así buscar su propio ritmo, el entrenamiento es para toda la vida del actor, el ejercicio es una preparación para la creatividad y por esto se debe realizar de manera continua ya sea en grupo o de manera individual, pues ayuda al estado físico y mental del actor; Barba (Barba & Savarese, pág. 79) opina que estos son pequeños laberintos que pueden ser ejecutados por el actor de acuerdo a sus necesidades a fin de distanciarse de su propia manera de actuar cotidianamente y así encontrar las acciones extra cotidianas pertinentes al personaje.

1.3.2 Ritmo y Tiempo según Vsévolod Meyerhold

Estos elementos deben estar integrados al cuerpo a fin de crear movimientos físicos que permitan tener una sonoridad que le ayude al público a crear espontáneamente sensaciones e involucrarse vívidamente con la obra. El cuerpo del actor se convierte en instrumento, es así que cualquier obra escénica se pueda prestar para la creación de movimientos y sonidos. A decir de Borja (Ruiz, El arte del actor en el siglo, 2008, pág. 90) el tempo y el ritmo son conceptos diferentes; el tempo se refiere a la distancia que recorre un sonido hasta llegar a Otro sonido, esto involucra de forma macro a las piezas musicales que han sido creadas en diferentes velocidades, un tempo lento o un tempo rápido o un tempo no muy rápido:

La velocidad en función de la distancia temporal entre los estímulos sonoros. A través del tempo, por tanto, se definen las velocidades que oscilan de lo lento a lo rápido.

Ejemplos de términos que determinan la velocidad son, de más lento a más rápido: lento, adagio, moderato, allegro y vivace (Ruiz, El arte del actor en el siglo XX, 2008).

En cambio, el ritmo según este autor infiere en materia musical a los estímulos relacionados entre sí para ejecutar pequeños cambios que le dan un matiz entre un sonido y otro:

La relación de cambio entre unos estímulos sonoros y otros. En teatro, articulado de forma más intuitiva, el ritmo puede ser referido a la voz, al movimiento, así como al conjunto de la puesta en escena”.

Estos influyen en la naturaleza humana de tal forma que evocan una gama de sentimientos que son trasladados a la escena a través de nuevas formas creadas además de mantenerse, mediante los ensayos, en la memoria del intérprete.

Durante los primeros años de su actividad, Meyerhold estuvo obsesionado con la cuestión del movimiento escénico y su conexión con el ritmo. Al principio, se basó en la música para crear en sus actores una técnica: La música determina el momento de cada evento en el escenario, un ritmo que no tiene nada en común con la vida cotidiana. Meyerhold percibe al ritmo como parte del mundo exterior o como un elemento externo al cuerpo del actor, y es la percepción de sus diferentes sentidos del cuerpo lo que sustenta el trabajo interior y exterior.

Me animo a decir que la musicalidad atraviesa el nivel ontológico del actor y también al objeto, considerado no como mero ente en el sentido de la modernidad, sino con la condición de existencia “como si tuviera nervios, espina dorsal, carne y sangre. (Scheinin, 2009, pág. 48).

Para Meyerhold, lo que percibe es el mundo exterior fuera del cuerpo del actor, y es la percepción de los diferentes sentidos del cuerpo lo que sustenta el trabajo interior y exterior del actor.

En realidad, la música brinda un ritmo a la secuencia de movimientos desde los más lentos, suaves hasta los más veloz y explosivos, transformándose de lo cotidiano a algo expresivo; ofrece un ambiente musical para direccionar cada obra de teatro.

Decía Meyerhold que “la música es el mejor organizador del tiempo en un espectáculo”. Gracias a una amplia educación musical, el director ruso investigó profundamente la relación entre el actor y la música. Buscaba dotar al actor de una musicalidad que lo alejase del comportamiento naturalista (Ruiz, 2008, pág. 133)

1.3.3 Pre expresividad según Eugenio Barba

El nivel que se ocupa de avivar la energía del actor escénicamente o crear una presencia que impacte inmediatamente en la atención del espectador, para Barba, es el nivel pre expresivo, campo de estudio de la antropología teatral, este concepto no toma en cuenta las intenciones o sentimientos personales sino el movimiento que nace de la expresión del movimiento durante el entrenamiento: Se ha basado en diferentes técnicas actorales, desde su época de colaboración con Grotowski y las investigaciones en diferentes lugares de Oriente. Durante el entrenamiento se mantiene por separado lo que será el texto de la escena de la creación misma del movimiento que constituye la parte preexpresiva

así concebido se convierte entonces en nivel operativo; no un nivel que pueda separarse de la expresión, sino una categoría pragmática que durante el proceso pretende potenciar el bios escénico del actor. (Barba & Savarese, pág. 268).

De esta manera, se propone que la concentración del actor estará enfocada en ejecución de la partitura de movimientos y formas de desplazamiento que son dirigidas por un subnivel rítmico, conformando así el bios o energía, a esto se suma el texto

1.3.4 El vestuario según Eugenio Barba

El vestuario es un elemento externo importante en el actor porque así el espectador identificará el género, la edad, la apariencia física, etc, le da una identidad al personaje y esto va acompañado en algunos casos de maquillaje escénico y a veces de máscaras, así como del peinado que comunican un mensaje que puede expresar el estatus social, profesión, estado de ánimo, etc. aporta de esta manera a la caracterización lo que fortalece la presencia y el bios escénico.

Un traje nos cuenta muchas historias al momento que los personajes cambian de atuendo, tiene que ir de acuerdo a la psicología del personaje, mediante las diferentes actitudes como, la maldad, bondad, vanidad esto ira reflejado en el vestuario.

1.3.5 El entrenamiento de la voz

La voz es un recurso que sirve para comunicarnos, es un instrumento expresivo de emociones para el actor que va ligado a todo el cuerpo, para que esto se convierta en una herramienta del actor se debe trabajar con la respiración, resonadores, timbre e intensidad. Cuando el actor realiza movimientos físicos, se utiliza la voz que produce una reacción interna y externa de emociones.

“La actividad del cuerpo viene primero y luego la expresión vocal” (Grotowski, 1970, pág. 148). Pero de todas las investigaciones de Grotowski en torno a la voz, probablemente la de mayor repercusión ha sido el descubrimiento de los resonadores para su uso teatral.

Grotowski logra definir a los resonadores como cavidades del cuerpo, hacia donde la voz se dirige y adquiere sonidos diferentes y así distinguiendo los diferentes resonadores, de la cabeza, del pecho, occipital, laringe.

La voz es un instrumento importante para el actor, ya que lo utiliza como un medio de expresión con el cual traslada al público el bios del personaje, es un elemento que todo actor explora mediante el uso del aparato respiratorio, del aparato fonador y el aparato resonador.

1.3.6 La Caracterización psíquica según Konstantin Stanislawski

El trabajo de los actores era exigente, ya que no tenían que imitar sino vivirlo. Sus investigaciones lo llevaron a estudiar psicología para comprender las acciones del ser humano.

“Mi “sistema” se divide en dos partes principales: 1) el trabajo interno y externo del artista sobre sí mismo, 2) el trabajo interno y externo sobre el personaje”.
(Gutierrez, 2022)

El trabajo interno del actor sobre el personaje radica en un proceso de una técnica psíquica que permita al intérprete recordar situaciones basadas en su memoria emotiva para contar con una base de experiencias propias al crear.

Con referencia al trabajo externo del actor sobre el personaje, Konstantin puso énfasis al final de su vida y consiste en la preparación del cuerpo para la caracterización del personaje y así, uniendo lo interno o memoria emotiva a lo externo o caracterización física. Logró transmitir un mensaje.

La esencia del trabajo del actor consiste en transmitir por medio de su cuerpo todo el acontecimiento de la vida interna del personaje, y manifestar los pensamientos del director y del actor, Para que esto suceda, la expresión física del actor debe estar impregnada de energía psíquica. Esto significa que todo ejercicio físico debe ser también un ejercicio de desarrollo mental y anímico del actor.

Capítulo II.

Grupo de teatro Hijos del Sur

2.1 Historia del Grupo

El grupo de teatro Hijos del Sur fue fundado en 1999 por alumnos de la Escuela de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca para la promoción del teatro en diferentes áreas de la ciudad.

Como antecedente se puede citar al TEUC (Teatro Experimental de la Universidad de Cuenca) bajo la dirección de Fidel Román con Jaime Garrido; sus integrantes Mabel Petroff y Carlos Loja bajo este nombre presentaron algunas obras importantes del autor Isidro Luna en el teatro Carlos Cueva y las diferentes instancias de la ciudad.

Cuando el TEUC se disolvió, algunos de sus integrantes resolvieron volver a trabajar de manera independiente y así surgió Hijos del sur, con sus integrantes Jaime Garrido, Fabiola León, Carlos Loja y Juan Pablo Liger ; su experiencia se basaba en teatro de sala, pero al trabajar de manera independiente se enfrentan a nuevos obstáculos como el espacio el público, entonces surgió la necesidad de experimentar, investigar qué tipo de teatro podían hacer ante la oportunidad de presentar una obra en el mercado de Limón Indanza. No tenían claridad sobre lo que significa hacer, pues esto implica otra lógica del público errante, la gente se queda o se va además, quienes se quedan les miran desde diferentes lugares, esto les llevó a formar un escenario circular y sus actores debían trabajar con diferentes puntos frontales, a fin de causar mayor impacto, decidieron usar máscaras.

Armados con este conocimiento técnico, experimentan y exploran el teatro físico de Grotowski y Eugenio Barba implementando técnicas de entrenamiento para los actores y así buscar y construir lenguaje escénico.

Con Jaime Garrido a la dirección toma como pauta al teatro popular festivo y rescatando de la cosmovisión andina los mitos y leyendas, con este concepto desarrolla una metodología para recrear espacios y personajes de la celebración popular e invita al público a nuevos espacios escénicos, pero que de alguna manera están familiarizados como un parque, plaza un espacio diferente a lo convencional, tomando como referencia al investigador, director, Miguel Rubio sobre el estudio de la fiesta andina, entendiendo sus diferentes manifestaciones culturales.

Las obras la Mama Huaca, Jukumari, la Tunda son trabajos que se pueden apreciar con una peculiaridad del grupo, gracias a sus investigaciones han incorporado el uso de máscaras a

estos personajes míticos y de esta manera dándoles vida en la escena con música andina convirtiéndose en un elemento importante para la obra.

2.2 Análisis de la obra de teatro físico "La Mama Huaca"

La Mama Huaca, es una obra escénica creada para espacios abiertos, pero en algunas ocasiones era adaptada para una sala de teatro, este análisis tiene como propósito ahondar en los elementos que forman parte de la estrategia de trabajo del grupo y las técnicas que utiliza para la creación de sus personajes. Inicialmente, la obra fue presentada en una plaza del cantón Limón Indanza, provincia de Morona Santiago en un espacio abierto para los espectadores del lugar.

Es así como el público conoce la historia e identifica a sus personajes, pues la obra, de alguna manera reconstruye la historia de este personaje mítico de todo el Ecuador, pero que toma diferentes significados en los distintos lugares.

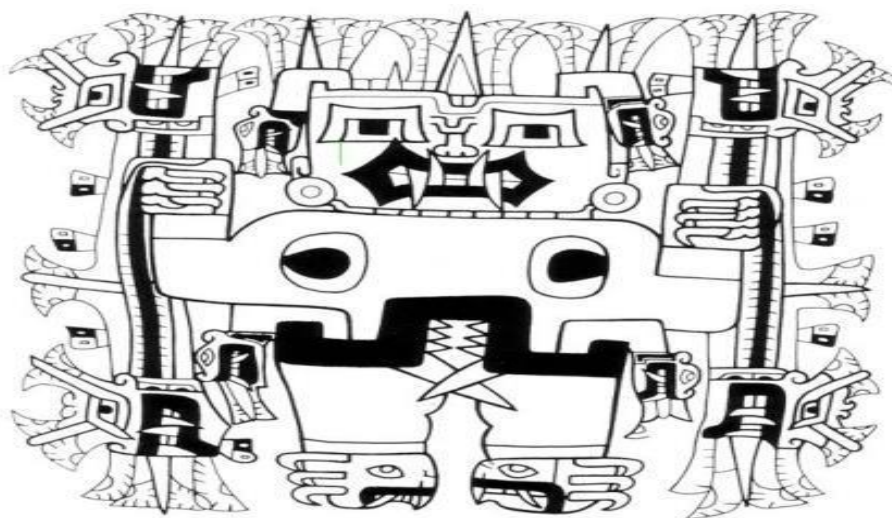


Ilustración 2 Mamá Huaca (Martínez 2009)

Incesto, el desorden y su capacidad devoradora. Aunque, efectivamente, la Mama Huaca controla ciertos elementos de la naturaleza, como el agua o el arcoíris (de cuyo guano alimenta a sus esposos) su vinculación con el incesto bastaría para asociarle estrictamente con la naturaleza. (MARTÍNEZ, 2009)

Según la investigación sobre su origen, Juan Martínez (2009) cuenta que a este personaje se le atribuyen varios sucesos míticos, entre ellos el de tener contacto con el maligno, hacer magia y hablar con las piedras, rocas, cerros y agua. Una mujer hermosa, pero devoradora de hombres e

incestuosa; a decir de Martínez, posiblemente el acto de canibalismo es más que la antropofagia se refiere a la seducción a los niños; además como en todo o casi todo, esta imagen tiene su parte de bondad, pues ayuda a los pobres. La mama huaca azuaya o Chificha, como se la conoce en el norte ecuatoriano tiene relación con las historias de otros pueblos, así pues, la Achikee del Perú y Mama Ocllo de Bolivia. El cronista indígena Huamán Poma (1535- 1616) la describió como la madre de Manco Cápac o el primer Sapo Inca, iniciador del culto a las huacas; también la describió como su esposa que afirmaba ser hija del sol y de la luna, quizás la imagen antigua de este ser femenino devorador se remonta a la cultura peruana de Chavín de Huantar. En la pareja de seres primordiales, hombre y mujer, que se asocia con la existencia del mundo, con el empleo del cactus gigantón o san pedro (*Trichocereus pachanoi*) en los rituales iniciáticos, la hembra posee colmillos en su vulva como podemos observar aquí, además de este rasgo particular se menciona en mitos sur americanos diversos como en el llamado “Yinoot Lhavoquei, Las mujeres del agua”. (Martínez, 2015)

Este mito es parte del imaginario cultural ecuatoriano, ya que es relatado por indígenas, campesinos y gente de la ciudad y seguramente seguirá relatándose a las nuevas generaciones. El grupo de teatro Hijos del Sur transformó la versión contada.

Los personajes que interactúan en escena y fueron modificados por el grupo de teatro son:

Rucuyaya, (o Yurac, el sabio, persona mayor del pueblo indígena, que hace los rezos y pedidos a la pacha mama) quien narra la leyenda, Pedro Manuel, campesino, y la Mama Huaca la protagonista, por ende, se puede apreciar que durante la preparación de personajes se realizaron distintos ejercicios basados en acciones físicas para su creación.

Este es un teatro de temática andina que recoge las creencias y cosmovisión de los pueblos ecuatorianos, se remite a la práctica de ritos y ceremonias estructurales de la cultura.

El Director propuso su creación a partir de un taller que recibieron con temáticas que se aproximaron a la antropología teatral de Eugenio Barba, al teatro pobre de Grotowski y al método de Stanislavski; estos conocimientos y experimentación permitieron a los actores y actriz trabajar por separado lo corporal y las emociones llevando a sus cuerpos al límite, como lo pregonó Grotowski, creando secuencias, tomando objetos, incorporando textos hasta tener una forma de cada personaje, pasando a trabajar la parte emotiva, sobre la base de ciertas preguntas: ¿qué desea Manuel?, ¿cuál es su pasado?, ¿qué necesita para vivir en escena?. Al responder estas preguntas, conjuntamente con la experimentación corporal nacida de una mixtura de propuestas actorales, lograron dar vida a este personaje.

La obra que a renglón seguido se va a analizar fue creada durante el año 2014 para su presentación en el cantón Limón Indanza, provincia de Morona Santiago y hoy se encuentra en la plataforma digital Youtube; fue subida en el mes de mayo del año 2015



Ilustración 3 Obra de Teatro la Mama Huaca Creada por el grupo Hijos del Sur

2.2.1 Descripción de las Escenas

Primera escena

En medio de la multitud, con un escenario circular formado por pétalos de rosas, al ritmo del pingullo y el tambor, entra en escena Pedro Manuel; se saca las alpargatas, se arrodilla y toma la máscara- capucha que incorpora a su cabeza, esta, en la parte de atrás tiene incorporado un sol incásico de color dorado y en la parte de adelante una cadena colgada de oreja a oreja y pasa por debajo de la nariz, la máscara de adelante tiene un aspecto neutral de una persona común, del cabello cuelgan varias cintas de colores asemejándose a los Tunduchiles del Jatun Cañar, viste un pantalón café y un poncho que le cubre del frío del páramo. este personaje recorre por el espacio marcado por las rosas para llegar al centro y pedir permiso a los cuatro vientos (**Norte, Este, Sur, Oeste**) mientras el narrador toca el pingullo para iniciar con la obra.

Segunda escena

Mientras transcurre la segunda escena Pedro Manuel permanece a un costado del escenario; durante ese tiempo el narrador toca el tambor, Mama Huaca se desplaza al escenario con pequeños pasitos saltados, giros y carcajadas, se desplaza mientras va creando una danza, la luz es minimalista de un cañón seguidor de color blanco, con la cual se crean sombras en el espacio a medida que los intérpretes se mueven. El narrador da conocer los diferentes nombres con los que se le conoce al personaje principal de la obra, la Chificha, Mama

Aguardona y Mama Huaca para que el público identifique la leyenda, que es muy conocida en Ecuador, Perú y Bolivia, de esta manera logran que la gente conecte con la obra.

Narrador. - Risas, Chificha, Mama Aguardona, Mama Huaca, son varios nombres para una sola mujer, una mujer que se disfraza de alguien hermosa siendo la más horrorosa de todo el mundo, la Huaca está presente en la costa, sierra en cualquier lugar, hoy esta noche la Huaca se va a hacer presente aquí.

Tambores y carcajadas, hay algo que decir de la huaca supongo que es ustedes saben, ella vive en una cueva repleta de oro de joyas de máscaras y mazorcas de oro.

Tercera escena

El narrador describe a Pedro Manuel como un hombre común que vive en el campo, en la ciudad, en la ciudad y en el campo, que salió a cosechar maíz y frejol. Es un hombre casado y tiene tres hijas tan hermosas como cualquiera de las que están aquí, él es un ser coqueto.

Al sonido del pingullo Pedro Manuel ingresa con movimientos majestuosos, lanzando flores al público el narrador explica que si un pétalo cae sobre una mujer ella se enamoraría, existe una especie de juego con la Mama Huaca, los personajes desarrollan movimientos que involucran a todo el pequeño espacio circular marcado, en una danza de galanteo en la que Pedro Manuel se ofrece a la dama y a vez la evade, hasta que llega a darle flores como símbolo de enamoramiento y conquista, él le da su mano y en ese momento la mama intenta atraparlo.

Narrador. - Pedro Manuel por andar de coqueto no se dio cuenta de que se encontraba vulnerable en los terrenos de la Mama Huaca, ella está disfrazada de mujer hermosa, para atrapar a los hombres infieles.

Cuarta escena

Interactúa la Mama Huaca con el público en especial con los niños, les da una cuerda para que le ayuden a atrapar al infiel galán, ellos de acuerdo con la Mama Huaca, de extremo a extremo empiezan a jalonearlo y amarrarlo y ubicándolo en el centro de la supuesta cueva. Entre carcajadas y gritos de regocijo, ella recorre el escenario circular dando latigazos al piso y enfrentándolo con gestos triunfales, Pedro Manuel intenta de todas maneras escapar, pero está imposibilitado por las cuerdas mientras ella festeja por haberlo encarcelado. Se desliza por debajo de las piernas del hombre con una caminata sentada sobre sus isquiones hasta desaparecer de la escena y quedar en segundo plano.

En seguida entra el narrador y dice:

Narrador. – Y así fue, así fue como Pedro Manuel cayó en las garras de la Mama Huaca y se quedó atrapado en su cueva para siempre; a pesar de estar rodeado de todo el oro del mundo, de todas las riquezas, él era un hombre cada vez más triste, pasaban los minutos, pasaban las horas, pasaban los días y él era un hombre cada vez más triste. Él extrañaba a su familia, a sus hijitos y se mostraba arrepentido.

Mientras tanto la Mama Huaca hace movimientos en el piso, sentada con sus piernas abiertas y los brazos hacia arriba, parecería que escucha lo que el narrador cuenta y se burla de su miedo, se soba la rabadilla, gira hacia la parte de atrás del público que está ubicado circularmente, abre y cierra las manos, empuñándolas, en señal de su poder, pone sus manos en sus oídos como incitando a escuchar lo que el narrador advierte y se levanta mientras el dice a quiénes esta noche se llevará.

La Mama Huaca siempre se ubica al otro extremo del narrador, es decir, mientras él va hacia adelante, ella va hacia atrás, para cubrir todo el espacio con sus presencias escénicas. En este momento ella rodea la escena desde atrás hacia adelante y él narrador se traslada desde adelante hacia atrás. Pedro Manuel permanece amarrado y sujetado por los niños en el centro de la escena.

Narrador mientras camina y corretea por la escena: – La Mama Huaca, la Huaca cambia el oro cambia el oro por niños pequeñitos, chiquititos, por eso tanta gente de aquí tiene tanto dinero y tanto oro; porque muchos hombres han cambiado a sus niños por dinero y oro. La Huaca le manda al mundo ofreciéndoles dinero, pero hoy, esta noche, la Huaca va a volver por todos esos hombres que están aquí y son infieles. Sí, los va a llevar a la cueva, a los hombres, a los sacerdotes, a los guardias, a todos, ah, pero casi me olvido también a los niños que no comen la sopa.

Quinta Escena

La Huaca empieza a caminar con sus piernas abiertas desde el fondo del escenario circular y se dirige hacia el público para preguntar. ¿Quiénes son los niños que no comen la sopa? mientras el narrador sale de la escena produciendo suspenso con sus golpes en el tambor.

Ante esto los niños presentes, unos y otros alternados, responden a gritos:
¡Yo si como la sopa!

Huaca. - Ahí están los que no comen la sopa...Mira hacia otro lado y pregunta: ¿comen la sopa?

Mientras la Huaca interactuaba con el público, Pedro Manuel aprovechó para escapar

la Mama huaca preguntó al público en ¿Dónde está Pedro Manuel? **¡Se fue! se respondió ella misma.**

Narrador. – huye, huye Pedro Manuel, la huaca se volvió loca, era la primera vez que un hombre podía escapar de la cueva.

Huaca – ¿Dónde estás Pedro Manuel?, mientras camina por el espacio escénico ¡Pedro Manuel! Ella empieza a llorar a gritos mientras da pataditas al piso y ejecuta pequeños saltos tomando su bolsicón y llevándoselo hacia el pecho, sigue dando pequeños saltos y moviendo el torso de forma circular de un lado al otro, hacia adelante y hacia atrás. Cae al piso arrastrándose, gateando y dando gemidos.

Pedro Manuel mientras tanto corre por todo el escenario con su espalda encorvada y su cabeza gacha en señal de temor y al parecer escondiéndose, huyendo de ella, hasta que sale de escena.

Narrador. - ¡loca, loca, loca! Aquí parecería que acaba la historia, pero no, hay algo que vuelve a pasar;

Sexta escena

Narrador. - Pedro Manuel era un hombre común y corriente, tan corriente y tan común como cualquiera de nosotros, además de infiel y libidinoso era un hombre ambicioso. Era el único hombre en el mundo que sabía dónde estaba la cueva de la huaca; aprovechó la siesta de ella y volvió al lugar para robarle todo el oro y su dinero.

Empieza a ejecutar sonidos con el pingullo.

Pedro Manuel. - Entra en escena danzando lentamente al son del pingullo con sus brazos hacia arriba, pasos largos y piernas en actitudes (hacia arriba- adelante, levemente dobladas), paso largo y un promanada (paseo o giro lento sobre una sola pierna mientras la otra está hacia arriba). Va y viene, acercándose sigilosamente a la Huaca dormida, toma el oro y lo lleva afuera, regresa con sus pasos largos, brazos arriba y promena de en altitud, toma el oro y lo lleva por segunda vez, con pasos largos hacia afuera; pero al regresar por tercera vez, la Huaca despierta y lo toma del brazo.

Al son del sonido del pingullo y del tambor, ejecutan una danza de combate; se desplazan en círculo los dos con pequeños pasitos, mientras el uno hace movimientos del torso hacia adelante, la otra los hace hacia atrás y sacuden las cintas con las que Pedro Manuel fue atado por los niños. Él logra zafarse una vez más, y se va hacia un lado dando latigazos al piso con

la cinta, mientras la Huaca se va al otro lado dibujando la figura del ocho con su brazo y una cinta en la mano. Ella camina dando pequeños pasos y él la enfrenta dando saltos, con una pierna y brazos en alto, como pateándola y aventándola.

Ella logra involucrar a un niño del público y le convence que la ayude, el niño empieza a gritar mientras da latigazos al piso para someter al hombre. Además, finge lastimarse un pie y logra que el niño la defienda, produciéndose un momento escénico in crescendo o momento escénico climático con el enfrentamiento de los tres. Luego el niño sale de la escena y la Huaca cae al piso.

Narrador. - Pedro Manuel sabía que la Huaca podía despertar, él vivió con ella mucho tiempo y por eso tenía un As bajo la manga por si acaso despertara, buscó una guagua pequeña, chiquitito y le dio a cambio del oro.

Huaca. - Se levanta del piso y camina por el escenario

Pedro Manuel. - Vuelve a escena meciendo a un bebé y le entrega a la Huaca.

Huaca. - Toma emocionada en sus brazos al bebé, lo envuelve con su pollera y lo empieza a mecer.

Pedro Manuel. Vuelve a tomar todo el oro y se va.

Narrador. – Pedro Manuel había ganado a la huaca, no era una guagua de verdad, era una guagua de pan

Huaca. – ¿Qué?, ¡No!, y empieza a desenvolver al bebé para descubrir que fue engañada. Muestra al público la guagua de pan y dice: - ¡Es un pan!, mientras tanto el tambor vuelve a sonar.

Pedro Manuel. - Desde el otro extremo del escenario muestra su oro, se mueve al lado opuesto de la huaca y va de un lado al otro.

Huaca. – Grita enfurecida y se lamenta, pero en un momento encuentra en la escena al hombre y perspicazmente, lo toma desde atrás y con sus brazos lo somete hasta que lo baja al piso y lo acuesta boca abajo. Le saca la máscara en señal de haberlo decapitado, presume ante el público y así demuestra que nadie ha podido contra ella.

Lo convirtió en una de las tantas máscaras de oro que tenía en su cueva y ahí permanecerá para la eternidad. La lujuria y ambición de Pedro Manuel lo llevaron a desperdiciar la

posibilidad de llevar una vida tranquila, alegre y pacífica, en su lugar, ahora es prisionero dentro de un pedazo de oro en una de las más terroríficas cuevas de los Andes Ecuatorianos.

Narrador - Cuidado hombres infieles la Huaca está en cualquier parte, en las montañas de la sierra, en el mar de la costa o en la selva del oriente ecuatoriano.

2.2.2 Construcción del personaje Manuel de la obra teatral "La Mama Huaca"

Carlos Loja se basó en experiencias cercanas a su vida, fueron las anécdotas que le contó un familiar; en uno de sus viajes a la costa del Ecuador, mientras caminaba por los fríos pajonales de la vía a Molleturo, en las lagunas del Cajas; en medio de la neblina llegó a un borde de la montaña y miró hacia abajo, en donde estaba la Mama Huaca situada en el centro de una laguna, ella estaba de espaldas, tenía cabello con canas y largo que se peinaba con un peine dorado, por un momento ella se detuvo y lo miró él perdió el equilibrio, pero lo retomó y rompió en carrera para huir de este espectral ser.

Para crear un lenguaje corporal durante los ensayos del grupo, pasaron de un teatro naturalista a uno de experimentación con el cuerpo, poniendo en práctica el principio de las oposiciones¹ y de la dilatación² del cuerpo a través del entrenamiento físico.

Otra base importante para su entrenamiento fueron las reflexiones de Grotowski³, sobre la experimentación con los resonadores vocales.

¹ El principio de oposición constituye la base sobre lo cual el actor construye y desarrolla todas sus acciones...el actor chino, antes de realizar una acción empieza por su contrario. Para mirar una persona que esta sentada a su derecha, el actor occidental mas o menos haría lo siguiente: un movimiento directo lineal de la nuca, pero el actor chino y la mayoría de los actores orientales empezarán el movimiento como si quisiera mirar al otro lado y cambian súbitamente de dirección (Barba & Savarese, pág. 229)

² El cuerpo dilatado es cálido, pero no en el sentido sentimental o emotivo. Sentimiento y emoción son siempre en efecto, sea para el espectador como para el actor. Antes que nada es un cuerpo al rojo vivo en un lenguaje científico: las partículas componentes del accionar cotidiano se ha excitado incrementando movimiento y energía. (Barba & Savarese, pág. 53)

³ El del Tigre: Este ejercicio se intenta obviamente para el alumno se suelte completamente y al mismo tiempo ponga en marcha el resonador gutural. Grotowski participa en el ejercicio el mismo. Juega a que es un "tigre" que ataca a su presa. El Alumno la (presa) reacciona rugiendo como un "tigre" no es solo rugir. Los sonidos deben apoyarse en el texto, fundamental en este tipo de ejercicios. (Grotowski, 1970, pág. 142)

Para construcción del argumento de esta obra y sus personajes indagaron en las culturas de las diferentes regiones del país, en la música, danza, máscaras, vestuario, tomando en cuenta toda esta manifestación escénica de las fiestas populares, convirtiéndose esto en una línea de investigación que no mantuvo el purismo en sus expresiones, por el contrario fusionaron varios elementos culturales en un solo vestuario, el de Pedro Manuel, que usa una máscara en la que se une la imagen de adoración de los incas, el sol, con una cara humana común, añaden una cadena que cruza por el centro de la cara usada en las danzas de la cultura, así también usaron cintas en la cabellera larga semejante a la de los Cañaris, específicamente a la de los danzantes Tunduchiles, el poncho es una vestimenta tradicional utilizada por los pueblos indígenas y con el tiempo se sumaron a la indumentaria criolla, es de la época, un pantalón de Otavalo, las alpargatas al parecer son del pueblo Cayambe. De la misma manera la actuación consiste en una ejecución ecléctica que parte desde el teatro de texto Stanislawskiano hacia una experimentación con ciertos elementos del teatro físico, creando un matiz entre lo uno y lo otro, sin llegar a identificar ningún estilo ni tampoco una cultura precisos.

Para trabajar la parte emocional Loja se apoyó en el método de Stanislawski y la memoria emotiva, a través de los recuerdos de su historia de vida y fusionándolos con la imaginación respecto de ¿cuál pudo ser la reacción al momento que su pariente encontró a la Mama huaca?

Respecto de la vestimenta se puede alegar que también una adaptación a los recursos con los que contaban en el momento, así pues, se aprecia una mezcla de elementos andinos, Otavalo, cañaris, incas y del mestizaje ecuatoriano:

- **Vestuario:** la imagen del actor es representada por una vestimenta que no le pertenece a él, sino al, que era un pantalón negro que más adelante le colocaron unos flequillos rojos en la parte de los costados derecha, izquierda; la camisa de color blanco con bordados en los puños y un pocho negro y unas fajas cañaris de colores que rodean su cintura con alpargatas de Cayambe.
- **Mascaras:** fueron creadas a partir del juego y la experimentación de los intérpretes a través de sus vivencias de las fiestas populares, él actor tenía que crear la expresividad a través del cuerpo ya que tenía una máscara con la cara del sol incásico por una parte y con cintas por la otra cara, además cuenta con detalles como la cadena que cruza por la mitad del rostro y cintas.
- **Pingullo:** Es un instrumento musical de viento cañari que se utiliza en las fiestas populares de este pueblo. El personaje lo entona al inicio de la obra.

- **Alforja:** una bolsa de cuero que contiene pétalos de rosas para lanzarlos durante el transcurso de la obra.

El trabajo vocal nos lleva por un camino de emociones del personaje, ya que se requiere una voz con gran vitalidad, esto va relacionado con una investigación previa no solo sobre el comportamiento del personaje y su entorno hay que indagar sobre su manera de hablar, es así que el actor trabajó los resonadores altos y bajos, Tonos, Timbre con los ejercicios de Grotowski y canciones, poemas que se memorizaban entretanto el entrenamiento fluía.

2.2.3 Descripción de los ejercicios basados en acciones físicas previos a la construcción del personaje Pedro Manuel para conseguir la dilatación del cuerpo.

El entrenamiento para el actor va más allá de una ejercitación diaria, es una exploración para obtener una variedad de actitudes que permita al intérprete desenvolverse en escena con una actuación orgánica, lo que equivale a la dilatación del cuerpo o presencia escénica. Gracias al entrenamiento se logra el desarrollo de la conciencia corporal a través de una u otra técnica, pues el objetivo de cada una de ellas es el mismo, conseguir organicidad, realidad, presencia escénica, etc. desde las capacidades y limitaciones de cada cuerpo.

En el proceso de creación, los actores desarrollaron improvisaciones con pasos de danza folclórica y algunas de ellas fueron parte del montaje.

Ejercicios de la antropología Teatral utilizados por Carlos Loja durante la creación del personaje Manuel

De acuerdo a la narración de Carlos Loja, para Eugenio Barba el principio primordial es el dominio de la cadera, todo movimiento parte de la rotación y balanceo de la cadera.

- Parte de la posición cero, pies paralelos no hacen ningún movimiento, nada de gestos lo importante es sentir el cuerpo y cada respiración, estar atentos a los sonidos internos y externos, sin perder la concentración.
- Rotación de cadera y balanceo, durante el entrenamiento físico, los músculos de la cadera facilitan firmeza al cuerpo y a los movimientos.
- La búsqueda de equilibrio, consiste en la variación del peso durante la ejecución de las posiciones que conviertes al cuerpo cotidiano en uno extra cotidiano. A través de estas posiciones en equilibrio o en desequilibrio se consigue un cuerpo dilatado en la escena.
- Improvisación, consiste en una herramienta técnica que sirve como guía a seguir, la cual proporciona confianza, conocimiento y seguridad al momento de la creación,

podemos determinar como un proceso orgánico que traslada al intérprete y las cosas de manera espontánea a un estado dilatado y permite la metaforización.

- Desarrollo de las acciones físicas, es un periodo de descubrimiento que se da en el momento de la creación a través del cual ha descubierto una partitura de movimientos del personaje.

En realidad, durante la ejecución de los ejercicios corporales, se logra una mayor irrigación sanguínea del cerebro y mediante un acto volitivo y corporal el cerebro entra en un estado de ánimo creativo en el que compone conjuntamente con el cuerpo dicha partitura.

Ejercicios de Jerzy Grotowski ejecutados previo a la creación del personaje Manuel

El Gato por medio de este ejercicio se logra que el actor adquiera mayor flexibilidad en la columna, logrando activarla por medio de los movimientos.

El ejercicio consiste en la observación de un gato que se despierta y se estira todo su cuerpo, el proceso consiste la persona está boca abajo y está relajada junto a sus piernas los brazos forman un ángulo recto, con las manos hacia el piso, moviendo la cadera mientras los pies caminan hacia las manos.

- **Caminar con las rodillas dobladas y las manos en las caderas.**
- **Rotación del tronco hacia los lados lentamente.**
- **Trabajo vocal**, la voz requiere una coordinación de todo el cuerpo, incluyendo la respiración y una postura neutra, con la cual, mientras se calienta la voz se ejecutan varios ejercicios de calentamiento que permiten que los músculos y los resonadores se activen.
- El entrenamiento vocal busca desarrollar y fortalecer la emisión propia de la voz de distintas maneras apoyándose en los resonares, jugando con las tonalidades luego de su respectivo calentamiento se van agregando movimientos.

2.2.4 Análisis de la dramaturgia corporal y espacial del personaje Manuel

Para definir el personaje de una obra de teatro hay que tener en cuenta tanto las propuestas del director como las del actor, el rol de primero suele ser el de mirar objetivamente y fusionar los elementos propuestos por uno u otro. Al apreciar la obra se puede observar que el personaje empieza a determinarse y determinar la historia se desarrolla de a poco, un intérprete más enérgico que el otro, esto se da porque existe una conexión entre artista y público a través de un cuerpo pre expresivo.

El personaje de la Mama Huaca es protagonista de la leyenda y de la obra escénica, Manuel es complementario a ella, es el antagonista, sin embargo, sin él las acciones y el poder de la primera no podrían manifestarse y hacerse realidad en la escena. Este personaje juega muy bien su rol secundario a través de una presencia tímida, timorata, aunque sagaz y ambicioso, temerario e insensato pues, pese a que conoce el poder de la deidad se atreve a desafiarla e intenta con sus consabidos engaños robarle el tesoro.

Para sostener las características anotadas, el actor debió investigar sobre su cultura y costumbres y esto hace que el cuerpo adopte conductas y formas de actuar que resultan en una presencia escénica o pre expresividad que contiene una energía de nivel pausado contrastante con la presencia eufórica de la Huaca.

Al construir un personaje teatral con máscaras, danza y música que a su vez interactúa con el público, se facilita la introducción del último en su imaginario cultural le permite recordar historias contadas por sus ancestros.

El espacio circular que utiliza el grupo, como escenario lo marcan con pétalos de rosas convirtiéndose en un lugar sagrado, íntimo; separando al público del escenario generando un código de espacio escénico, lo hacen mediante lo que han observado de en las fiestas andinas.

Los movimientos están en relación con el espacio, como actores lo tenían claro la manera de desplazarse en diferentes niveles, ya que esto influye en la manera cómo percibe el público es por esto que se puede observar en la obra una Mama Huaca que maneja los diferentes niveles acompañados de pasos dancísticos y saltos con gran energía y entusiasmo y causando intriga en cada escena , a diferencia de Manuel, juega con los niveles altos, medios transmitiendo con sus movimientos precisión y tranquilidad. Desde el inicio de la obra podemos apreciar al narrador que se traslada con caminatas rápidas, lentas guiándose en un nivel alto acompañado, de su tambor y su risa sarcástica.

2.2.5 El paisaje sonoro al tiempo escénico.

Conseguido en la obra con un pingullo no tiene una definición armónica, más bien tiene un sonido evocador arcaico, imita los sonidos de la naturaleza, el cantar de los pájaros, el sonido del agua, el rugido de los animales, en definitiva, es una ambientación que simula el misterio de la noche en el páramo andino y apoya a la escena con un aporte de suspenso intrigante e intensidad poética.

el personaje de Manuel es uno que se mueve cautelosamente y casi siempre lo hace de manera lenta o semi-lenta, en oposición al tempo de la Mama Huaca que generalmente se mueve con más rapidez.

El grupo de teatro Hijos del Sur crea una dramaturgia que se adapte a todos los espacios con sus personajes de la cosmovisión andina.

2.2.6 Análisis del personaje a través del desarrollo de la obra

No podemos describir a Manuel como un ser ingenuo, al contrario se podría derivar una similitud de rasgos de un personaje que va en contrapunto a la Mama Huaca convirtiéndose en algo insensato, provocador ante una vieja malévola que busca coleccionar máscara tras máscara; podemos acotar que Manuel personifica al hombre, campesino de la sierra ecuatoriana, charlatán y mentiroso, nos cuenta una historia del ser mujeriego y ambicioso que cautivado por la riqueza de la Huaca, urde un plan para engañarla y sacar provecho de ella, a pesar de saber que se está enfrentando a un ser ultra terrenal.

2.2.7 En referencia a la combinación de elementos visuales y auditivos utilizados

Para lograr un efecto sensible, la máscara es un elemento escénico y a la vez visual que transporta al espectador hacia la cosmología andina, y todo el vestuario aporta a imaginar o identificar al personaje como propio de esta cultura, los pétalos de rosa evocan lo sagrado de la vida espiritual del Uku Pacha, el espacio de abajo en donde habitan los muertos, los no natos y todo aquello que representa la vida bajo la tierra y la vida acuática.

El pingullo y el tambor, son elementos sonoros que incitan a los espectadores a adquirir el ritmo que el personaje adoptó en la escena; pero también los incita a imaginar la vida rural o campestre, de la misma manera que influye en las emociones de quien lo escucha creando un ambiente andino a través de sus tonalidades.

Cabe resaltar que la obra cuenta con seis escenas que se van desarrollando de manera lenta y esto causa intriga al espectador y asombro por parte del personaje de la huaca, con sus movimientos cautiva a quien la mira, trasladando a un mundo imaginario.

2.2.8 La duración y El pulso de la Obra; los Hitos.

La obra tiene una duración de 26:02 minutos, tiempo en el cual transcurren seis escenas, suficientes para pintar en el espacio una leyenda propia del imaginario rural del Ecuador.

El ritmo es aquello que tiene ciertas intensidades y duraciones propias, los mismos que organizan la escucha y dan una estructura; una serie de pulsos se convierten en una serie sonora con un ciclo y un desarrollo, nace desde el impulso que propone un acento. En el

desarrollo de una trama o de una historia, se encuentran sucesos o escenas que funcionan como acentos y que generan hitos del relato. En la obra encontramos varios momentos que son expresivamente necesarios para crear un desarrollo y un fin. En este caso de estudio, los hitos se encuentran en las siguientes escenas:

El inicio de la obra, cuando Pedro Manuel pide permiso a las cuatro direcciones del viento o cuatro puertas del mundo, esta escena tiene un ritmo suave acompañado por el pingullo y el tambor en el que se establece la ceremonia de inicio, durante la cual, metafóricamente el personaje entrará en un espacio sagrado, dentro del círculo de pétalos de rosa.

El encuentro entre los dos personajes, las pulsaciones de Pedro Manuel son diferentes, más álgidas pues denotan temor ante la aparición de este ser espiritual. Se esconde, sin embargo, no lo evade, no escapa, por el contrario, se mantiene atento al comportamiento de la Huaca, esta escena da paso a la relación dominante entre este ser supra terrenal y el campesino cuya ambición lo llevó a codiciar los tesoros.

La entrega de un infante por parte de Pedro Manuel a la Huaca. Inicia con su regreso al lugar en donde ella habita, esto causa curiosidad y asombro, en este momento el ritmo es cadente, camina pausado mientras ella está dormida; parecería que le entrega un infante y lo hace con mucha naturalidad; pero es una entrada a la siguiente escena en la cual, la Huaca se vio burlada, pues el infante no es más que una guagua de pan. Esta es una escena que detona mucha energía de la Huaca, más no de Pedro Manuel, pues él únicamente desaparece.

El forcejeo previo al escape tiene las pulsaciones o el ritmo mayoritariamente más energético, puesto que involucran al público, varios niños lo someten y capturan.

Cuando la Huaca le arranca la máscara a Pedro Manuel, determina el cambio de un ritmo y pulsaciones rápidas y fuertes hacia un estado de latencia, pues luego de ello, el personaje entra en un estado de quietud que da a entender la conversión del humano a ser parte de una máscara más de la colección de la Mama, quien siente gozo al haber triunfado y lo celebra de manera histriónica.

2.2.9 Conclusiones

La Danza y teatro han existido juntas desde tiempos ancestrales y en la actualidad se ha retomado su convivencia armónica. Esta poética va adquiriendo gran relevancia a través de las obras en las que se tratan temas importantes para la sociedad y que permiten que el espectador se vincule emocionalmente con el personaje y las diversas temáticas escénicas, generando reflexión sobre sus actos y su entorno.

Es una herramienta para formar a una sociedad y mostrar diferentes realidades culturales, brinda la oportunidad de ampliar nuestro conocimiento y de pensar creativamente.

El grupo de teatro Hijos del Sur realizó su obra La Mama Huaca a base de sus diferentes investigaciones sobre las leyendas y teatralidad andina, abordando la necesaria temática de la caracterización y construcción escénica de personajes míticos del pueblo. Ecuatoriano a fin de dejar referentes culturales dentro del teatro cuencano, ecuatoriano e internacional, con obras versátiles y adaptables a diferentes espacios; sea este una caja negra de un teatro o la plaza de una comunidad rural. Sus obras se caracterizan por la combinación escénica de la danza con el teatro, poética que favorece a una narrativa convincente para construir una tendencia escénica del Ecuador por medio de la cual se cuenta las múltiples vivencias de las personas.

En la actualidad la actriz que represento a la Mama Huaca falleció el resto de integrantes se encuentran dedicados a la docencia en una universidad privada, en la tarea de reproducir sus experiencias y conocimiento a las nuevas generaciones de artistas.

Podríamos decir que la metodología de entrenamiento utilizada por el grupo de teatro “Hijos del Sur”, es una mezcla ecléctica que nos permiten ver un campo de investigación que recorre la aplicación de las lecturas sobre las teorías de la Memoria Emotiva de Konstantín Stanislawski, del Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, atravesando también por las investigaciones de su ayudante escénico y sucesor Eugenio Barba con la llamada “Antropología Teatral” y la “Bio- mecánica” de Vsévolod Meyerhold. Este entrenamiento lo aplicaron a la creación de su obra “La Mama Huaca” para la cual han realizado varias indagaciones por los elementos de las tradiciones del pueblo ecuatoriano.

El trabajo compositivo de Hijos del Sur, su interés por la aplicación de entrenamientos foráneos corporales para la creación de obras de identidad andina nos permite entender que existen otros caminos de investigación que inspiren la creación de obras que cuenten a la escena internacional sobre la importancia de la cultura del Ecuador, su cosmología, sus rituales, ideales, creencias, danzas, las formas de crear y sus múltiples teatralidades.

Referencias

- Bermejo, J. (12 de diciembre del 2023). Dialógo. (Archivo de video). Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=jgx_aq0_CS4
- Barba, E. &, & Savarese, N. (s.f.). *El Arte Secreto Del Actor*.
- Barba, E. (1994). *Canoa de Papel* .
- Barba, E. (1994). *Canoa de Papel* .
- Blog Sociedad Geográfica de las Indias*. (10 de enero de 2023). Obtenido de
<https://www.lasociedadgeografica.com/blog/cultura/teatro-kathakali-historias-contadas-por-el-cuerpo/>:
<https://www.lasociedadgeografica.com/blog/cultura/teatro-kathakali-historias-contadas-por-el-cuerpo/>
- Borja. (s.f.). *El arte del actor en el sigloXX*.
- Carazo, J. (2016). *UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID*. Obtenido de William Leyto en España: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39982/1/T37974.pdf>
- Correo, D. (13 de febrero de 2023). <https://www.diariocorreo.com.ec/8163/portada/la-aterradorahistoria-de-mama-huaca-esta-vigente#>.
- Glantz, M. (1992). *MONOSKOP Hacia un Teatro Pobre - Jerzy Grotowski* . Obtenido de Editorialsiglo XXI:
https://monoskop.org/images/5/5f/Grotowski_Jerzy_Hacia_un_teatro_pobre_1992.pdf
- Grotowski. (1980). *Hacia un teatro pobre*. Mexico: Siglo XXI Editores.
- Grotowski, J. (s.f.). <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/08/ejercicios-grotowski-i-ejercicios-fisicos/>. Obtenido de

<https://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/08/ejercicios-grotowski-i-ejercicios-fisicos/>.

Guerrero, M. (2015). *UNAM*. Obtenido de Aplicación del método actoral de Stella Adler en la escuela “Niños en Acción”: <http://132.248.9.195/ptd2016/abril/0742371/0742371.pdf>

Gutierrez, Á. (10 de febrero de 2022). *Nueva Revista*. Obtenido de <https://www.nuevarevista.net/mi-stanislavski/>.

<https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-kabuki-00163>.(s.f.).Obtenidode <https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-kabuki-00163>: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-kabuki-00163>

Japon Alternativo. (24 de enero de 2023). Obtenido de <https://www.japonalternativo.com/blog/tradiciones-japonesas/teatro-kabuki/>: <https://www.japonalternativo.com/blog/tradiciones-japonesas/teatro-kabuki/>

JARA,J.O.(04 de febrero de 2023). <http://www.dspace.uce.edu.ec:8080/bitstream/25000/15971/1/T-UCE-0002-ART-009.pdf>. Obtenido de <http://www.dspace.uce.edu.ec:8080/bitstream/25000/15971/1/T-UCE-0002-ART-009.pdf>

Jiménez, P. (2011). *Tres Grandes Vertientes del Entrenamiento Actoral STANISLAVSKI, MEYERHOLD Y GROWTOSKY*. México: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO.

Jiménez, P. (2011). *Tres grandes vertientes del entrenamiento actoral: : STANISLAVSKI, MEYERHOLD Y GROTOWSKY*. México: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO.

Loja, C. (2015). You tube Mama Waka. Teatro Hijos del Sur. https://www.youtube.com/watch?v=kiOmFAs_Rps

Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial,s.l.u. Ruiz, B. (s.f.). *El arte del actor en el siglo XX*.

Saura, J. (2009). *Actors - Studio*. Obtenido de Konstantín Stanislavski : El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación: <https://www.actors->

studio.org/web/images/pdf/el_trabajo_de_actor_sobre_si_mismo_en_el_proceso_c
re_ador_de_la_encarnacion.pdf

Vásquez, A. (2012). Obtenido de Avidosis - el ACTOR y la MASCARA - demostración
pedagógicacompleta:Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=dDVOicIHfmU&t=524s>

Anexos



Ilustración 4 Pedro Manuel, en la obra la Mama Huaca del Grupo de teatro Hijos del Sur



Ilustración 5 Obra de teatro la Mama Huaca del grupo de teatro Hijos del Sur



Ilustración 6 Obra de teatro la Mama Huaca del grupo de teatro Hijos del Sur

Entrevista

¿desde el 2004, ¿usted la expuso en la calle o fue presentada dentro de un teatro la obra la mama Huaca?

A ver, habría que ir un poquito más antes. Yo comencé a trabajar haciendo teatro, conformando el grupo de teatro experimental de la Universidad de Cuenca. Yo cuando tendría unos 18 o 19 años, hubo unos talleres de teatro que dirigía Fidel Román y que luego a él le contrataron para dirigir el grupo de teatro experimental de la Universidad de Cuenca. Entonces, yo empecé a estudiar en la Universidad de Cuenca, yo estudiaba agronomía y se fue formando este grupo que ensayamos de las noches. Y luego este maestro

se fue y decidimos asumir nosotros los que habíamos sido formados en ese taller, en ese espacio, continuar con el grupo de teatro. Hicimos una propuesta al director y conformamos de grupo de teatro. Hicimos un montaje y luego, como son estudiantes, como sale todo, conformé otro grupo. Estaba dando mis primeros pasos en la dirección de teatro casi por instinto, digamos, sin mayor conocimiento, sino porque, de hecho, más por necesidad que por otra cosa. Entonces, luego salió la oportunidad de que se abrió la escuela de Artes escénicas y nosotros éramos un poco reacios a ir, pero decidimos asistir los que habíamos conformado el grupo de Teatro Experimental de la Universidad de Cuenca.

Éramos Carlos Loja, Fabiola y yo. Estuvimos trabajando mientras estudiábamos, éramos parte del grupo de Teatro Experimental de la Universidad de Cuenca. Se llama grupo de Teatro Experimental. Luego salimos, el grupo se disolvió y se conformó otro, con otro profesor. Y nosotros nos retiramos de la carrera y decidimos conformar un grupo independiente que se llamaba Hijos del Sur. Y nosotros teníamos una experiencia de hacer

teatro de sala. Todo el tiempo hacíamos teatro de sala como grupo de Teatro Experimental. Pero al trabajar de manera independiente, nos salió la oportunidad de ir a Limón, nos invitaron para ir allá. Entonces, tenemos una obra que se llamaba El rey y ella, que era una obra basada en un texto de Peque Andino, se llamaba Edipo y su señora Mamacita. Era una obra netamente para Sala. Y fue un shock cuando nos dicen vamos a hacer un mercado. Entonces, esa necesidad de ir a tener otro tipo de público, otro tipo de espacio, otro tipo de relación, nos puso en la necesidad de indagar qué tipo de teatro se puede hacer, porque ya ahí no... El público no está quieto, el público no viene a ver la obra, es un público transeúnte y por esa presión comenzamos a trabajar, hicimos esa obra de teatro de una manera muy experimental.

A ver cómo nos va. No teníamos muy clara la idea de cómo hacer teatro en la calle, pero a partir de esa primera experiencia tan fuerte en un mercado donde la gente te veía alrededor, donde vos no estabas a hablar duro, no había amplificación, no había nada. Entonces, esa propia necesidad nos hizo buscar la mejor manera de hacer carros.

¿Pero fue por una presión que se ejerció esto, la necesidad de hacer..?

Fue la necesidad de hacer eso. O sea, al no tener nula experiencia en calle, teníamos que ver cómo hacer que la gente disfrute de la calle, porque la calle tiene otra lógica. La gente se queda, se va, si le gusta, se queda, si no, se va.

Hay un enganche, un desenganche. Claro, si es que le atrae, se va a quedar. Si es que disfruta, va a aplaudir. Si es que le gusta, luego se acerca a decirte algo. Si no, te vas. Entonces, es una escuela la calle. Ahí intentamos hacer, ahí nos dimos cuenta la necesidad de, por ejemplo, como puesta en escena, la idea de la circularidad. Es decir, de pensar en un escenario de 180 grados del público o de 360 grados. Es decir, ya no es a la italiana, ya no es de un escenario donde el público está al frente, sino que el público está alrededor encima nos el cual, toda la puesta en escena tienes que pensar en manera circular. Entonces, poco a poco, a partir de esa experiencia y el uso de máscaras, nos hizo...Y algunas anécdotas que pasaron ahí, porque estuvimos ahí una semana, incluso dando talleres, nos llamó mucho la atención que después de una semana de estar ahí, una persona en una piscina pública que hay en Limón, estábamos conversando. Estábamos nosotros obviamente sin máscaras, estamos en la piscina y por algo nos dice, vimos una obra bien bonita la semana pasada y dice una obra de teatro que se llamaba La Huaca, pero ellos no sabían que nosotros habíamos actuado porque teníamos máscaras. Tocaba desde arriba, que nos veían desde arriba, como una arena. Entonces, es otra la relación, totalmente el cual, toda la puesta en escena tienes que pensar en manera circular. Entonces, poco a poco, a partir de esa

experiencia y el uso de máscaras, nos hizo... Y algunas anécdotas que pasaron ahí, porque estuvimos ahí una semana, incluso dando talleres, nos llamó mucho la atención que después de una semana de estar ahí, una persona en una piscina pública que hay en Limón, estábamos conversando. Estábamos nosotros obviamente sin máscaras, estamos en la piscina y por algo nos dice, vimos una obra bien bonita la semana pasada y dice una obra de teatro que se llamaba La Huaca, pero ellos no sabían que nosotros habíamos actuado porque teníamos máscaras.

Entonces, nos llamó mucho la atención de que la gente se haya quedado con la obra y no con los rostros de los intérpretes, sino con lo que les generó la obra. Entonces, desde ahí decidimos trabajar, entender cómo funciona eso. Y ahí comenzamos a indagar sobre dónde es que uno puede aprender a hacer teatro de la calle.

¿Y para qué público también? Entonces, poco a poco fue apareciendo la idea de la fiesta popular. Poco a poco, porque veíamos dónde es que la gente disfruta de un espectáculo escénico y no está pensando si es teatro, si es danza ni nada. Y veíamos que la fiesta de la fiesta popular era un acontecimiento teatral, por donde se lo mire, donde hay representación, donde hay danza, donde hay música, donde hay puesta en escena. Pero por suerte tuvimos la oportunidad de ver un trabajo de Ivo Yaskany en Perú, que nos abrió un poco la mente sobre qué es esto de la teatralidad andina. Entonces, comenzamos a tener lecturas sobre la antropología teatral de Eugenio Barba, Grotowski y sobre todo Eugenio Barba, que trata de indagar sobre cómo encontrar puntos de encuentro entre el teatro occidental y el teatro y el teatro oriental, y cómo la zona andina también es una zona muy rica en teatralidad. Entendiendo la teatralidad, todo este tipo de manifestaciones, muchas veces litúrgicas, muchas veces más mundanas, por decir así, más señales, pero igual nos sirvió mucho esas entradas, hartó también mucho. Pero sobre todo Miguel Rubio y Dioscani. Miguel Rubio nos dijo, nos abrió con las lecturas de él sobre la importancia que tiene el estudio de la fiesta andina.

Nosotros nunca pensamos en hacer folclore, eso es otra cosa. Es cómo entender a la fiesta andina como una suerte de gran puesta en escena que uno puede aprender para hacer teatro contemporáneo nada que ver con la folclorización, porque no se trata de imitar a una fiesta andina, se trata de encontrar los elementos que son claves que el público se identifica y te permite hacer que el público se mantenga y no se vaya. Esa era una necesidad técnica, cómo hacer que el público, aparte de lo que está viendo, se siente identificado, se sienta cómodo. Y no sé si ha visto usted esas obras de teatro donde tratan de poner, no sé, Sheskspieg en la calle y la gente se va y muchos actores dicen no, es que el público es ignorante. Y no se t

Pero aquí lo que yo entiendo es que, por ejemplo, no trataron de imitar algo que pasó, pero, por ejemplo, se tratan de crear una historia. Como es esto de.

La Mama Huaca. La historia, además, nosotros le fuimos desarrollando, porque la historia originalmente, supongo que si usted es de Cañar habrá oído de la Mama Huaca.

Yo le cuento que no había escuchado como la Mama Huaca.

¿cómo había Escuchado usted?

Sino que había escuchado que la viejita viene y se lleva a los niños. Hay un hombre, no recuerdo exactamente, pero es la viejita que se lleva a los niños que no están bautizados y les regala oro a los papás. Entonces, eso yo escuchaba. Incluso le describían que era una bruja fea, sin dientes, que la nariz era larga. Entonces, por ejemplo, en ese entonces yo tenía a mi hermana que no era bautizado y nos decía Ay, no danos con ella porque le va a llevar la bruja. Pero tenía un hombre, no era la mamá guapa. ¿En dónde yo me voy a enterar y cosas así? En dónde yo me meto a hacer esto de la tesis. Entonces dijo, no, esto me contaron ahí. Porque, por ejemplo, varían las versiones. Sí, porque de ahí el hechizo de la Mama Huaca que les hace a las ramas. Entonces hay de esto de que le lleva a los niños porque no son bautizados. Y supongo que debe haber más versiones.

Claro Fabi era de Nabón, entonces ella nos contaba las versiones nosotros hicimos una investigación a partir , había una revista muy linda del instituto azuayo de folklor que había en ese tiempo ahora ya no existe pero que había revistas ,nosotros trabajamos en el Alfonso Carrasco nos cedieron y abajo había unos señores que vendían libros usados, don Guille y todos ellos ya falleció también, nosotros bajos veíamos esa revistas y nos comenzó a interesar porque hay estaba, relatos ,las contra danza las fiestas, en la fiesta a sido una gran escuela pero no trato de hacer un personaje de la fiesta si no dependiendo de las cosas lo que a me interesa es como a partir de la fiesta puedo encontrar elementos que me sirva para poder hacer teatro es decir el espacio escénico, usted que habrá visto en las fiestas chakana igual Cañar, hacen un círculo de flores, frutos secos que pasa con el circulo de flores lo que nosotros ocupamos, separa al público del escenario pero a la vez le hace parte de entonces s dijimos vamos a ocupar el circulo de flores para la gente al oler se sienta cómodo sin darse en cuenta en una obra de teatro, ocupamos un círculo de flores evocando nos trata de hacer un ritual zhamanico para nada, como diferencia del espacio escénico al espacio normal de transeúntes para que la gente sepa que hay un lugar donde no pueden cruzarse, porque cuando hacíamos teatro en la calle, nos pasaba que venía el borracho conversaba contigo hacia chistes mientras estaba haciendo la obra se cruzaba un perro, la gente no tenía una dimensión de que había un espacio escénico distinto.

A pesar que se hace teatro en la calle, pero hay cierto límite, es necesario marcar un límite para que la gente sepa, respete el espacio porque al momento que hacemos teatro en la calle nos damos en cuenta que va haber un borracho, un perro, una señora un niño entonces necesito generar el código el código de espacio escénico a espacio normal lo hago atreves de lo que he visto de la fiesta Andina el circulo de flores.

Luego en ese momento comenzamos a trabajar el aroma prendíamos palo santo porque cuando pensamos fiesta, pensábamos en los olores entonces también se prendía algo, el fuego es muy importante en las fiesta, entonces la idea era hacer teatro, por que hago teatro y no folklore porque cuando mucha gente hace folklore comienza narrar el cuento como una situación para turista, hay un personaje en cuenca la Mama Huaca y todos a bailar noa la Mama Huaca le acontece un conflicto humano y hay entramos en teatro le acontece algo humano y ese acontecer algo humano es una historia dramática, que es lo que pasa la Mama huaca es un ser que usted puede Chipincha, Guardona la bruja hay varios nombres, ese espíritu femenino que cuida con la llegada de los españoles se hicieron cuentos moralistas, como en su caso sino le bautizan el niño, nosotros le contamos la versión que la Mama huaca atrapa hombres infieles que también es un discurso moralista, la historia que sabíamos que atrapa a los hombres infieles y lleva a su cueca donde tiene máscaras, peinetas de oro, en la una está en una laguna con totoras antiguamente decían que aquí habitaba la Huaca, en distintos lugares una mujer que se peinaba con la peineta de oro, en la versión esta se disfraza de mujer hermosa para atrapar a los hombres coquetos y llevar a su cueva, claro si contábamos la historia ahí se quedaba en un hecho, a este personaje que le pusimos nombre se llamaba Pedro Manuel le acontece algo que es lo que sucede logra escapar, y si logra escapar que le sucede a él, que podemos aprender es un hombre que trabaja en sus terrenos tiene tres hijos viene la huaca se le lleva, queda atrapado pero comienza a extrañar a su familia aprovecha para escaparse cuando ella se duerme, hay un juego escénico con los niños y todo, sale pero cualquier persona diría sale se fue que bien, pero cual es condición humana, el gesto social es que el al ser único hombre que logra escapar, decide regresar porque es ambicioso porque es el único que conoce en donde está el oro quería irle a robar, la condición humana del hace, cualquiera dice ya está con sus hijos va estar bien pero le queda el bicho de la ambición porque hay estas versiones que la Huaca cambiaba a los niños por oro entonces das la idea que tu vendes los preciado por oro, La huaca representa esa ambición que todos tenemos, de aquella personas de estar con su familia decide irse de manera ilegal, por eso tanta gente de aquí tiene tanto dinero por que vendieron a sus niños a la Huaca eso lo hacen por ambición, luego regresa el, ella está durmiendo hay un sonido del pingullo, se esta

llevando la última mazorca de oro le despierta y empieza a perseguir y en esa persecución va con los niños hay juego escénico le atrapan, logra arrancarle la máscara y queda atrapado.

Ese es el cambio que el hicimos para darle un elemento dramático a la narrativa popular por que vuelvo a repetir si yo quisiera hacer folklor me quedaría en el hecho de contar la historia, cuando eso se convierte en una obra de teatro cuando le doy un conflicto humano , las obras que hemos hecho le incorporamos un conflicto humano, un componente dramático.

Ustedes crean este conflicto desde el principio que hicieron la obra humana oh se fue modificando con el tiempo.

Se fue ,modificando con el tiempo a partir de la respuesta con el público ,por ejemplo la Fabi la noche anterior hacia guagua de pan, hacíamos juego que pasaba , luego que regresa entrega la guagua trato de engañarle, destroza y comenzaba a dar a la gente y observa que no es una guagua, el seguía robando y hay le transforma en una máscara de oro entonces hay un elemento de tensión, todo con danza y música yo tocaba el redoblante ellos bailaban, todo como tema simbólico, el colorido de los vestuarios ,el uso de máscaras nosotros no es que nos disfrazamos con una pollera cañarí ella tenía una pollera pero no representaba a una etnia, con una cultura no era una imitación, cuando las personas veían identificaban con la forma entonces no es una imitación, coger y alquilar un traje de chola, las máscaras es creada a partir del juego de los intérpretes la Fabi le hizo una media cara, Carlos una grade como un sol con monedas fue saliendo a partir de los recuerdos de su infancia como le marcado la fiesta popular en la estética, la Fabi me hizo un personaje con una especie de cóndor ella sabía tejer, ella hacia el vestuario al final ella fue modificando .

Supongo para crear estas modificaciones de la obra usted tubo un conversatorio con los actores y usted como director para crear estas modificaciones hasta la actualidad

Sí, ensayo y error, digamos. Fue a partir de la experiencia que tuvimos. las sensaciones del actor, tanto del director, también.

Yo le quería preguntarle algo. Nosotros, como estamos analizando el espacio no convencional, queríamos justamente ver desde qué autores se basaron para poder apropiarse del espacio. Porque no es lo mismo apropiarse en danza folclórica, que justamente es un espacio ritual, como dices. Pero al momento de que uno hace teatro, necesita buscar autores en el espacio no convencional, como menciono Barba.

Miguel Rubio, Yuyascani todos Los latinoamericanos, ¿no? porque, por ejemplo, Enrique de Buena aventura, sus obras son una fiesta, pero no están, es qué buena aventura hace que todo se ve un festeje latino, pero no las son obras muy convencionales, muy de escenario, pero tiene una lógica profunda que tiene que ver con la condición latinoamericana.

Miguel Rubio, si es un analista investigador de la teatralidad andina. El escritor varios libros, ha hecho muchas publicaciones, exposiciones y el habla sobre cómo la fiesta andina es una herramienta de creación, por ejemplo. Una de sus últimas obras, el hizo en Lima, con multi acción, es decir, entraba la gente, no se sentaba, y aquí sucedía algo, y acá sucedía otra cosa, después de acá sucedía otra, después de acá. Y al final, una persona puede que he dicho, hoy que contemporánea, tu obra, así, elementos de escénicos, muy. y él se ríe sí, pero esto es de la fiesta andina. Porque, cuando va a una fiesta, por ejemplo, nosotros mismos investigamos la de Paucartambo en Cusco.

Toda acontece a la vez. Está un grupo bailando por acá, otro acá, otro acá, y otros está sucediendo acá. Entonces, esa multiplicidad de acciones, que suena mucho a teatro contemporáneo, y ya está dentro de la fiesta andina. Pero necesitas una mirada profesional de la escena para comprender esos elementos.

Sí me explico.

Que ya no se trata de imitarlo solamente el vestuario y delimitar el juego, sino entender cuáles son los procesos que se que la gente participe de eso. Entonces, el juego con el espectador también es muy interesante. El hecho de que no se trata de que el público esté ahí pasivo, sino que te vayas contra el público.

Si usted va a una fiesta andina, usted no puede estar un público pasivo. Miren, por qué? Porque el cae agua, le camina cosas, le lanzan cosas. En usted tiene que estar activo. a visto, el espectáculo fuerza brutal, no sé si han visto un espectáculo argentino, gringo. Es un espectáculo que es encierra en un canchón a la gente y comienza a ver gente que está tocando, muy atenta, de pronto está ahí al corriendo, le lanzan cosas explota. es muy contemporáneo sabrá, hay gente que está bailando en el área y unas bailarinas en el techo que bajan. Es un espectáculo muy impactante que ha recorrido el mundo. ¿Sí, ya? Que es mutilación, obviamente. No es que hay una acción, no tiene nada que ver más unidades Aristotélicas de que unidad de acción, unidad de tiempo, no.

Sino que todo acontece a diferentes zonas y no necesariamente están conectadas.

Filosóficamente pudiéramos pensar en algo rizomático, como diría de Deleuze.

¿Sí? Que es un rizomán, es como la raíz del pikuyo. es decir, la raíz del pikuyo no es una raíz pivotante que crece un árbol y un troco, no son raíces que están interconectadas que no hay un punto común que si le cortas de acá se va por otro lado. Entonces, esos conceptos están presentes en la fiesta andina, pero si tú tienes necesidades, entenderla como un investigador.

Entonces, Yuyascani lo que hizo es investigar la fiesta andina, tienen los textos de, tienes sugerencia de cómo investigar una fiesta andina, porque, por ejemplo, ¿qué hacen los grupos de folklor. Ve un traje Cañar y alquilarme un traje Cañar y ve un traje de zaraguro, pero saben un contexto de ese traje dentro de que nada. Entonces, imitan y la imitación se vuelve folclore.

Y no se trata de imitar, sí no se trata de encontrar la esencia de qué es la creatividad

que está ahí presente. ¿Por qué es la exageración de los personajes? ¿Por qué se usa de colores? ¿Por qué se usa el espacio escénico, hay, hay esa sabiduría? Sin en la fiesta andina hay esa sabiduría de conocimiento escénico.

Hay esa sabiduría más allá del tema religioso, cuando hay otras cosas así, simbólico sí, pero hay un conocimiento de la teatral.

Esos importantes, ¿no? Entender a la fiesta andina como conocimiento de teatral donde todos podemos aprender, y que tenemos una tradición de hace miles de años que evoca en esto, que vuelve a tener vida. Es decir, la ritualidad siempre, en cualquier futuro, lo que hace es dar vida al lito, es decir, dar vida a lo profundo de un pueblo.

¿Ya?

Si usted va al Cusco o va a Cañar, por ejemplo, de Cañar, ¿cuáles son los personajes que sale. Tayta carnaval, ¿cómo es el personaje de Tayta carnaval? Sombrero, unos globos, unos colores. ¿exacto? Yo, si hiciera Folklor quisiera, como el Taita Carnaval y Danzo, he habido danzo con la gente. Pero cuando para mí, cuando se vuelve a teatro, cuando le da a ver qué le acontece a la Taita Carnaval. ¿Qué le sucede cuando la gente le da regalos? ¿Qué pasa con el que conflictos tiene? Entonces ahí se vuelve algo interesante. Entonces ya, ese Taita Carnaval quizás puede ser una persona que se disface a Taita Carnaval y que le acontece algo en su vida, ahí se vuelve algún elemento dramático,

Como las películas de, por ejemplo, de Made in usa, la película peruana, que es un medio de una fiesta andina metida por ahí, pero lo que sucede es a las personas que interpretan sus personajes.

Como se llama la de la papa, la otra...La Taita asustada, ¿no? Ve de la Claudia Llosa es la directora, Por ejemplo, ahí podemos ver como sobre todo de Made in USA, que hay personajes, hay personas que les acontece algo pero que se disfracen en la fiesta.

Tiene un conflicto para realizar esa acción. Claro, entonces, digamos, un referente es Miguel Rubio.

Entonces nosotros estamos viendo, ¿cómo es la propiedad del teatro en ese espacio no convencional? Justamente ese conflicto. ¿Cómo es que, del teatro, como dice usted, como del teatro de sala, salen a la calle? ¿Cómo se acondiciona ese personal?

¿Cómo se acondiciona el director para adecuar justamente en ese espacio?

¿Cuál es? Por ejemplo, su situación social, si es algo conceptual, si es algo social

que hacia dónde quiere llegar su obra. Bien, yo le pregunto, ¿qué es lo que lo convencional le hace convencional? ¿Qué es lo convencional? ¿Por qué esos espacios, convencionales, usted le entiende que es lo convencional que debe haber al teatro y, Diríamos que prácticamente el teatro es lo convencional?

Pero ¿por qué? Porque diríamos que ya tenemos como que esa, costumbre de decir,

es una, esa es una tradición occidental. Exacto, esa explicó, esa tradición occidental no dice que el teatro se hace en el teatro.

Pero la tradición andina diría que el teatro se hace un espacio no necesariamente en algo cerrado. De hecho, diría este, el teatro se da en todas partes, incluso en el teatro. Es decir, que el teatro es una forma que en Europa se organizó para dar que la gente disfrute del espectáculo teatral, pero no es una regla, es una regla, es una regla impuesta, que a veces repetimos de que el teatro tiene que hacerse en un teatro.

No necesariamente, es decir, el acontecimiento escénico se puede dar más de eso un poco forzado el teatro. A mí, por ejemplo, ahora en este momento en mi vida me cuesta

más hacer un espectáculo. Y yo tengo que adaptar mis espectáculos al espacio tradicional, porque pienso que no es lo mejor.

¿Por qué? No tenemos teatros con buena acústica después del, de la silla número cinco, la gente y ya está en otra cosa.

La sonoridad no es la misma, el mismo Barba dice que pasado siete metros la gente ya está

me cuesta es hacer en un teatro denominado teatro, el teatro que yo hago es más un disfrute en lugares pequeños a partir de esta influencia de la fiesta.

Supongo que cuando ya modifico todo esto de la Mama Huaca, lo presento en un teatro

Hay por ejemplo adaptábamos para espacio cerrado y hay nos damos en cuenta que el espacio cerrado es otra experiencia, Fabi bajaba por las gradas interactuaba con el público y subía ya se perdió tiempo escénico valiosísimo, el público está haciendo el círculo de flores el público ya no está alrededor, esta acá entonces ese público no entiende que es un código, porque esta relación ya está dado el código este espacio es escénico.

Por ejemplo, hay una obra muy linda que fue en la casa de la cultura, la Faby salía corría con los niños hay encontramos es otra experiencia, es que digamos cuando uno asiste al teatro va destinado a ver esa obra en cambio en la calle hay ese choque no sabe qué hacer.

No sabes y además tú necesitas herramientas para sostener esa gente.

Exactamente, porque la otra gente y la gente que no se va a ir.

Porque en los códigos culturales, tienes que cuando después hacer una obra, pésima o buena la gente se va a quedar, incluso hasta el final va a aplaudir.

Exacto.

Pero otra cosa es en la calle donde la gente le va a ir a un pepino, quién eres, ni nada.

Si le divierte, si no le divierte, se va, depende, le enganche que tenga con la situación o el momento que se esté delante.

Ahora yo le pregunto, ¿qué enganches necesito a ese espectador sus códigos culturales?

¿Cuáles son sus códigos culturales?

La forma que ese niño o ese joven o ese adulto vio desde pequeñito lo que es escénico para él, sin necesidad de que entiendan la palabra escénico.

Si no, desde niño vio a personajes bailando con máscaras desde niño escuchó de, San Juanito, de El Albazo, de Yaraví, el escucho, desde niño les contaron historias Su abuelo, su papá.

Ya después de muchos años regresamos a limón, decimos en comunidades, aldeañas y, decimos de una escuela, ya una obra más madura, por ejemplo.

Y ahí, unas señoras decían que usted me recordó a mi infancia, por que hicimos en Foro al final.

Porque mi mamá me contaba eso, imagínense, es lo mismo que pasaba con los griegos cuando iban a las dionisiacas y acá veían ahí, ahí a Edipo Y Edipo que era, no es que Sofocles que les escribió a Edipo y se creó. No.

Todo el mundo sabía quién era Edipo, quién era Medea, quién era Electra, porque son historias que se contaban, sino que es lo que pasaba para aquí y van a teatro para ver quién las representaba de mejor forma y ahí los un poco de niños griegos emocionaban a la vera a Dionisio bajando, a ver a Zeus,

¿por qué?

Porque visualizaban su imaginario.

Acá los niños se imaginan la Huaca, de los niños, se imaginan el chuzalongo, se imaginan.

Entonces, cuando ellos los ven, ahí vuelven a sentir esa emoción que para mí lo tenían los griegos antes.

¿Y qué es lo que pasa?

El teatro griego dice una verdad profunda, acá también hay una verdad profunda, una verdad que es arquetípica

Por ejemplo, en la Huaca, ¿cuál es la verdad arquetípica? la ambición del humano.

En el jucumari, ¿cuál es la verdad profunda? La soledad de cuando una persona, cuando se separa, ahí cuando oso, que se enamora de una pastora.

Tiene un hijo, son muy felices, pero la pastora decide que tiene que vivir y regresar a sus padres, porque está viviendo una cueva y siente que su hijo necesita ser educado en la zona urbana. Y el oso se queda solo, abandonado y la tristeza de su hombre, es un tema conflicto familiar.

Entonces, por ejemplo, ahí ¿por qué hicimos el jucumari? porque ahí hay un conflicto humano, porque ahí podemos ver hay que lindo un oso que está bailando. No, ese eso se enamora, se representa un hombre que separa a la mujer de su familia, tiene un hijo, son felices, pero la mujer la a pesar de ser feliz le abandona, como está en un lugar que no está aceptado por su familia

Entonces, ¿qué genera dolor? ¿Sabes muy conflicto? ¿Qué es lo que decía en los griegos?

¿Cuándo se inicia una obra de teatro? Protagonista, antagonista, yo deseo algo y algo me lo impide.

La huaca

Pedro Manuel, él quería el dinero, quería la riqueza, pero que es el impide, se le impide, que hay una mujer si hay un ser, no ser fantasioso.

Si que representa muchas cosas y eso impide él no logra, en ese choque de fuerzas, el no logra con misión.

Y termina ganando el poder, ¿no?

Eh, justamente eso estábamos tratando de analizar y ahora que ya nos dio justamente esto, Podemos partir desde la teatralidad andina.

Usted se basa en la teatralidad andina más que en la teatralidad occidental.

Digamos que la teatralidad andina, pero sí me sirvió mucho el concepto de antropología.

Cuando uno ya lee Barba de Ley tienes que entrar a Grotovsky y si lees Grotovsky, de alguna manera lees Artot, por ejemplo, rompe mucho con esa idea del teatro occidental, del teatro europeo, Artot, lo que quería, lo que quería era indagar sobre el teatro asiático, Pero el no sabía idiomas, en cambio, Eugenio Barba es un políglota.

El teatro barba, de alguna manera es un paso más allá de lo que quería Artot.

Porque Artot se maravillaba con el teatro japonés o el teatro de la India, pero no sabía no entendía. En cambio, al ser un Eugenio Barba un tipo que trabajaba en barcos, que sabía idiomas que viajaba por el mundo, entendió y cogió el trabajo de Grotovsky, lo defendió en Europa.

Y dialogó y encontró, ah, el teatro Kabuki o el teatro no, tiene ciertos principios

que también el ballet tiene, que también el teatro occidental tiene.

¿Cuáles son los principios?

El equilibrio, control de cada de la mirada, cuerpo activo, todas esas cosas.

Entonces eso está presente en cualquier representación humana, en la fiesta andina, en la fiesta japonesa, en la fiesta indonesia, en la fiesta afro cubana o en el ballet.

Entonces dice que es lo que hace que una persona tenga una presencia escénica cuando tiene control de mirada, equilibrio, este ojo, estos, todos.

Así, haga teatro no, haga ballet, o al folclore, o al teatro andino, lo que quieras, si

encuentra un control de esas cosas, hace que el público se mantenga.

Claro, porque el Eugenio Barba era un charla en Quito decían, nosotros nos somos herederos Shakespeare, el teatro de Shakespeare del teatro Griego, y nosotros somos

que hacía teatro en la calle y que mejoraba su técnica para ganar una moneda más, para poder sobrevivir.

O sea, venimos de los rapsodas, venimos de toda esa gente que trabajaba con prostitutas, con vendedores de la calle, que sabían hacer malabares,

hacer música, para contar historias, para tener una moneda para que le paguen.

¿Por qué el teatro de la calle necesitas saber de música, necesitas saber de danza?

¿Por qué? porque haces que la gente disfrute de una moneda al final.

Si me explico.

Claro, entonces no hay tanto filosofía, sino hay una técnica que te sirve para sobrevivir

¿Qué vimos que es una sobrevivir? es una sobrevivir.

Y eso es genero un proceso técnico ,es un proceso técnico que tu entiendas de qué habla a Barba cuando habla de eso, de qué habla.

¿Por qué ves? Pensamos que esa teoría teatral se queda en algo un discurso bonito, pero todos Meyerhold , era un sobreviviente del teatro, muy, muy en contra de lo que todo lo que pasó con lo que hicieron los rusos después de la revisión Bolchevique.

O sea, él era un hombre de izquierda, pero cuando los bolcheviques te dijeron a ver el teatro, se tienen que hacer solo el teatro social, solo el realismo social y se alejó porque el quería investigar otras cosas más y pues por eso lo mataron.

Pero hay mucho vínculo en el teatro moderno entre Artón Meyerhold, Grotowski, luego Barba, luego Peter Brook.

¿Qué es lo que todos hablan de ellos?

¿De qué?

Hay un teatro más allá del teatro convencional sí, hay un teatro, el tercer teatro que dice Barba. Hay un teatro que todavía sigue conmoviendo a la gente, que todavía no está dentro del mercado de Broadway, que no está dentro del mercado del teatro.

Bueno, no sé, de Buenos Aires, el típico teatro de revista.

Hay un teatro que la gente le da mucha importancia y que ese teatro a veces no se ve llama teatro. Pero que ocupa esa ritualidad, ocupa esa convivencia como debía Dubati, esa convivencia humana que nos hace sentir humanos y desde hace miles de años.

Que Dubati dice algo muy interesante, Dubati dice, el teatro se entiende solo como un acontecimiento, no como una representación literaria, ni nada. ¿Qué significa solo como un acontecimiento? Que vuelva a tener vida cada vez que se vuelva a presentar.

Cuando haces teatro, cuando haces, es decir la unión del texto de la música, el teatro es único cuando acontece cada vez que estas en un hecho teatral, en ese hecho teatral cuando tu cuerpo en estado representación que es un estado no cotidiano como diría Barba, que es lo que pasa vuelves hacer lo que hacían los Griegos, la india empezaban a utilizar su cuerpo y hay una memoria trancendental que se encuentra códigos, experiencia estética, siquiera una relación tendría que buscar, Miguel Rubio, Grotowski, Barba, y en el Ecuador Wilson Pico, Klever Viera, Carlos Michelena. Nosotros tenemos una tradición teatral, desde los primeros habitantes. tradición que no es una tradición literaria, es una tradición performática, una tradición del cuerpo. Es decir, cuando hay un san Juanito, ¿qué pasa con tu cuerpo? Y comienzas una relación con el piso y esa relación con el piso se vuelve a la danza en la fiesta andina.

Un concepto clave para la teatralidad andina es el actor danzante del que diría Barba y que también habla Miguel Rubio. Aquí ya no es el actor como el actor Shakespeariano. Es un actor danzante. ¿Cuál es la diferencia entre el teatro y danza? ¿Cuál será?

También es una definición occidental cuando apareció el ballet, con Luis XIV. Entonces, desde

ahí en Grecia, por ejemplo, los coros bailaban, los actores cantaban, y ahí no había una diferencia, ¿es qué están haciendo? ¿Qué es teatro o están haciendo danza?

¿La diferencia entre el teatro, danza es una definición occidental, que a veces ni sabemos, es lo que hemos heredado que pasa si unos bailarines hablan? ¿Qué hacen teatro? ¿O qué pasa si unos actores danzan? ¿Y hacen danza? ¿Qué? ¿Cuál es el límite de eso? Y en la fiesta andina tenemos un actor danzante, un intérprete que danza, utiliza máscaras, pero luego están haciendo algo, están haciendo. Y ese algo es algo que aprendieron desde chicos, más allá de las teorías que tengamos detrás, y ellos están haciendo desde chicos.

Por ejemplo, ya que se realizaba este personaje de Manuel, tengo entendido que la primera vez se presentó fue una plaza de limón. ¿Cuál fue la sensación que usted tuvo como personaje? Que sea expuesto a un público diferente. Un cambio brusco, Porque cuando montamos la Mama Huaca, estábamos en la escuela de artes escénicas, veníamos de practicar, teatro de sala, de dentro de la escuela, pero ya teníamos, ya habíamos tenido nuestras experiencias en el espacio abierto, ya habíamos hecho unos intentos a algunas apropiaciones del espacio.

¿Pero fue sorpresivo porque una convocatoria masiva que no esperamos, no? y el mismo, pues es cuando llegamos al mercado, no sé cuánta gente, pero era un número que no esperaba, esa fue la impresión de la gente.

Entonces, bueno, cuando haces teatro de la calle eso te da la energía que cuando ves claro lo que ustedes decían, que la gente que está transcurriendo, que está en su vida cotidiana, de pronto, ve que claro que un público empieza a apropiarse del espacio y la gente sabe que su cotidianidad y se queda, y se va quedando, va buscando. Eso fue muy grato, sentí de sentir que generamos esa expectativa y eso te he dado fuerza, ¿no? Te da cosas de haber que ver que el público está ahí, está listo para ver, el público quiere escucharte, ¿no?

Y recibirlo que tú le vas a comunicar. Y bien, en el desarrollo de la obra, quieren una muy buena recepción, ¿no? Como decía Jaime, parte del hecho, que trabajamos todos estos códigos de identidad, claro, atrapas a la gente, entonces la gente se llega a identificar,

creo que las mujeres, sobre todo se identificaban mucho con la Mama, porque le daba ese toque si quieres de una mujer sabía, una mujer mística, las mujeres gustosas con ella, ¿no? Porque mucha empatía bueno, mi persona es igual, ¿no? De alguna forma se construyó un

personaje bastante común, bastante cotidiano, un hombre que es infiel, la traicionan las esposa, ,creo que por ese lado también llegan a una, a identificarse mutuamente con el conflicto de estas personas. Y muy grato, ¿no?.

El final de la obra te queda eso, que la gente le gustó, disfruto la historia, que no se fueron, no todo el tiempo se mantuvieron ahí, a pesar de que a la hora había ventas, ruidos, sonidos, música, la gente como que trata de agruparse ahí, y concentrarse en lo que tú les estás comunicando, Creo que esa experiencia fue fundamental porque a partir de eso, como que se consolido la obra, no nos dimos cuenta del alcance que podía tener, pero la armamos, nunca imagina que va a tener ese alcance, es el punto de identificación con la gente. Pero cuando pasó ya, ese estrenó en limón y vimos de esa, recepción así tan buena y masiva, creo que nos fortaleció, ¿no? Y nos dio fuerza para seguir la presentada. Vamos a buscar más de espacio, vamos a jugar, por otras presentaciones.

¿Y qué otro espacio más se ha presentado aparte de una plaza?

Las de las que más recuerdo, en el parque calderón, en la calle de la artista, quizás la temporada más fuerte que hicimos, y luego desde este viaje fue en las fiestas de Corpus Christi, en aquellos tiempos te dejaban, no había tantas restricciones que ahora para, el espacio del uso público.

Recuerdo que esa fue una temporada seguida, porque son siete días de fiesta, entonces creo que no sé si todos los días, los siete días, pero fuimos como se, por lo menos tres o cuatro seguidos.

Funciones diarias, ¿no? Motivado por este alcance que tuvo la obra y también porque era créditos económicos, necesitábamos sacar dinero y era una buena oportunidad que tenías a público ahí. Y esas fueron quizás el mercado diez de agosto, escuelas. ¿Más lindas que recuerdo?

Esa es la relación de la gente, la identificación que surge con los niños, había una escena donde los personajes se pelean, era una de las escena que disfrutaba los niños ,en las que las personajes se pelean, y se agarran a chicotazos, esta escena era la que más gustabaa los niños.

¿El mercado 10 agosto también fue una función de las memorables? Porque por el vínculo que se logró con la gente que esté en el mercado. Sí quieres el mercado es popular, y es el espacio así más popular que puede haber gente de toda clase, ser mezcla ahí.

Es una de las fotos más lindas que para mí hay de la obra, porque claro, nos vemos en una foto que ha tomado desde arriba desde donde vende los morochos y nos compartió es una foto muy linda porque nos ves en el centro a los personajes y es todo un círculo de gente,

pero lo lindo de ese círculo de gente es que ves así juntos, que codos con codos ves a unos turistas no se serán gringos, europeos.

Al lado de ves a las señoras de polleras, más allá o señor de clase alta, es una variedad de público. Sí, al lado un chico que lustra los zapatos, como una señora que vende. Esa diversidad de público es lo lindo de que no hacía creer esta obra, qué nos permitió juntar en esos espacios y en esas presentaciones que hacíamos de la gente diversa. Y claro, todas las algunas formas comprendían las acciones de la obra indistintamente de ser turista, que hablabas va a ser inglés o cualquier idioma.

Pero entendías las secuencias de las acciones, comprendías el conflicto y creo que sobre todo se dejaba contagiar por el toque festivo que tenía en la obra, porque empezábamos con música, estamos dando algo al recuerdo, que sonidos del bombo, todo eso iba captando la atención de la gente fue la última función que se hizo antes de la fallecimiento de Fabiola, eso fue en qué año? cuatro años, si hace cuatro años, en el 2015 y la última función que hicimos fue en Santa Ana, que nos invitaron para las fiestas parroquiales bueno, la última vez que se presentó esta obra...

Hay un video de esa función que es el último que hicimos juntos. **¿Y eso es dónde está?**

En el Facebook, en YouTube.

De esa función fue lindo porque nosotros teníamos esto de propiedades del espacio utilizando las flores, es una regla cuando haces teatro de la calle siempre utilizan un material especial, algún elemento para marcar tu escenario, para apropiarte pues en una vereda, puede ser un parque en un mercado, entonces, esa es el acto más fuerte cuando haces teatro de la calle.

En el caso de las flores ya desde que empezábamos a armar el círculo de flores

y a la gente se generaba el interés. La gente de la parroquia un círculo de flores y en la grada, cuando salimos no, pero claro, allá presentados para mí como un show, un show que muy bello, era como un símbolo con velas, como puede, o hermosísimo. Quizás era como la despedida, no, que no estaba dando el público, porque ya, quizás, la obra era la última función de la obra, ¿no? Y fue muy linda también, ¿no? Es la identificación de las mujeres, identificación de los hombres, la participación de los niños. Es un instante clave en el que el,

narrador, bueno, dice que la Mamá Huaca se lleva a los hombres, que traiciona más mujeres pero también se lleva a los niños que no comen la sopa, cuando dice eso, es que los niños se alteran y las abrazan a los niños. Hay niños incluso que salen corriendo, ¿no? Toda esa reacción, es que quedan como un grato regalo, ¿no? De toda la vida, una oportunidad de comprender, como con la gente, como el público.

¿Una consulta, al momento de hacer el personaje, en qué personaje más allá de lo que está haciendo de Pedro Manuel, qué personaje más identificó?

En mi caso, en mi caso, no sé si desde un autor, todo lo que manejábamos de la técnica antropología teatral toda la tradición de Barba, Jaime ya, como director, todos manejaba esas herramientas y él participó en talleres creo que todos los personajes que hemos cumplido, construido, desde su opinión, ese trabajo es desde la antropología teatral. Es decir, partir, de construir, partituras, ir las acomodando, trabajar reducción, hacia el trabajo con niveles, trabajo como oposiciones. Ese si quieres desde la parte corporal, se adaptó. No podemos. Personaje de Pedro Manuel trabaja muchas oposiciones. en ese tiempo tenía mucho en influencia y todo eso se complementa ya con el trabajo de construcción de la persona que tú haces ya tienes una forma, pero tienes que cargarle de una emotividad, de una humanidad en ese aspecto trabaja directamente con la vocación de un tío mío, que fue la base para la obra

,era esa persona que aseguraba que le había visto a la Mama Huaca entonces me contaba que el tiempo es pasado, cuando no había las vías de traslado de Cuenca a Guayaquil tenía que ir por el cajas y lo hacía a pie entonces él, joven, se describían aventurero, que siempre hacía sus viajes, viajaba siempre con un chicote él tenía hasta su vejez colgado.

y me decía que, con ese chico, él realiza ese viaje y que, en ese viaje él se perdió, por la neblina y todo, y que de pronto llegó hacia una montaña, y que llegó a la cima y se asomó. Y abajo, la parte de abajo estaba la laguna, y en el centro de la laguna estaba la Mamá Huaca, que él envió, ¿no? Es estremecedor que cuando él te describía, entonces, está ahí. Y le veo, se está ahí, y el pronto se está con un pelo, largo, larguísimo, esta con peine de oro y se peinaba, me quedo callado para que ella no vea y de pronto ella deja de peinarse, en punto ella gira y empieza a oler nos vimos a los ojos, en ese momento me entro el terror, rodé, caí toda la loma.

Cuando construyo mi personaje era el evocar, imaginarme, ese encuentro con la Huaca todo ese ingrediente utilice para construir, desde lo emotivo, humano por que la forma ya lo teníamos desde la antropología. (Bermejo, 2023)

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

AUTORIZACIÓN

Cuenca, 04 de diciembre de
2023.

Yo, Carlos Loja Llivisaca, número de cédula de identidad: 0102574498, autorizo a la srta. Julia Nube Bermejo Vélez, con CI: 0302310602, y a la Universidad de Cuenca, la publicación de las fotos de mi interpretación con el fin de realizar el trabajo de tesis. **Análisis de las Acciones Físicas en la Construcción del Personaje Manuel de la Obra “La Mama Huaca” del grupo de Teatro Hijos del Sur.**

Para constancia, suscribo.

Atentamente,



Mgt. Carlos Loja Llivisac