



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Proyecto: producto/ presentación artística.

Aproximación al personaje “Diablo de Pillaro” desde lo corpo - vocálico para la creación de un ejercicio escénico decolonial contemporáneo.

Previo la obtención del Título de:

Licenciada/o en Creación Teatral

Autor/a:

Erika Guadalupe Chanatasig Llumiluisa

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022



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

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

Firma de la estudiante

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

Miembros del Comité de defensa

Nombre de la Tutora

Bertha Díaz

Amaranta Pico

Miembro del Comité de defensa

Lorena Toro

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

A mi familia de la sierra Chanatasig Llumiluisa; Julia, Natividad, Victoria, Mateo. También a mi amiga Alondra.

A mis papás Enrique y Martha que me han permitido ser parte de la primera generación de la familia en tener acceso a la educación de tercer nivel. Gracias.

A mi familia de la costa, Jeanella Gabriela, Miryam, Raquelita, Pedro, Meche, Krystel y Pilar Aranda.

Dedicatoria:

A mi Cactus que me ha acompañado en cada momento, en los días complicados y en los felices.

Te amo.

Resumen

Dentro del contexto ecuatoriano el trabajo de las prácticas artísticas -específicamente las escénicas- se engendran desde una influencia altamente eurocentrista, mismas que propician dicha influencia. De ahí que, otras formas de quehacer artístico han quedado relegadas. Sin embargo, estas formas que no están dentro de la academia ni del sistema del arte no deberían resultarnos ajenas, puesto que conviven en nuestro entorno cultural y social. Entre ellas merece destacarse la potencia artística que reside en las festividades ancestrales. Estas dan lugar a una categoría que a su vez pone en crisis la idea de actor-bailarín, desde la emergencia de lo que se puede nombrar como *Cuerpo Festivo*.

Este proyecto de investigación-creación trabaja en la configuración de un dispositivo teatral contemporáneo decolonial que permite crear y tensionar el tejido de la performatividad ancestral. Además, desde su estudio corpo-vocálico busca darle contexto instalativo-performático. Finalmente, es importante aclarar que no se trata de un ejercicio de reproducción del personaje o de la fiesta, sino que radica en una aproximación al mismo, con el propósito de reconocer cómo despertar el cuerpo festivo y desde ahí alimentar las maneras en que nos relacionamos con el mundo del movimiento, de lo teatral, de lo escénico.

Palabras Clave: Cuerpo festivo. Diablos de Píllaro. Corpo-vocálico. Decolonialidad.

Abstract

Inside the Ecuadorian context the work of the artistic arts - specifically the scenic ones – have a large eurocentristic influence. From there, other artistic forms have been relegated. Nevertheless, the forms that are not considered by the academia and by the artistic system should not be unaffiliated to us, because they coexist in our cultural and social environment. Between them the artistic potential of the ancestral festivities must be deserved, all of them create a new category and make stagger the actor-dancer idea, from the emergency that can be called Festive Body.

The Investigation-Creation project works on the configuration of a theatrical contemporary decolonial dispositive that allows us to create and tension the ancestral performativity web, from its vocalic-body study and looks for create an intalative - performatical context. At last, it is important to clarify this is not a reproduction of the character neither the party exercise, otherwise, it settle in the approximation to itself, with the purpose of recognize how to awake the festive body and from there nourish the ways that we connected with the world in movement, from the theatrical and scenic.

Key words: Festive Body. Píllaro Demon. Vocalic Body. Decolonization.

INDICE GENERAL

| | |
|--|----|
| Introducción | 10 |
| Antecedentes | 12 |
| Capítulo 1: Volverse diablo pillareño | 22 |
| 1.1. Encarnar el personaje desde la máscara..... | 22 |
| 1.2. La voz, el grito, la ira vocálica: ¡Arrarray!, ¡Banda!... .. | 26 |
| 1.3 Una coreografía: entre el mito de los 7 pasos y la potencia de la improvisación..... | 31 |
| 1.4. El trance..... | 32 |
| 1.5. El cuerpo lo esculpe a la fiesta y la fiesta esculpe al cuerpo. | 34 |
| 1.6. Primeros apuntes para un acercamiento al Diablo. | 34 |
| 1.7. Soy vigilante, astuto, bravo..... | 44 |
| Elaboración de la máscara “diablo pillareño”..... | 45 |
| 1.8 Detalles finales: previo a ser un diablo pillareño. | 49 |
| Capítulo II: Ser un diablo pillareño | 53 |
| 2.1 Primer borrador escénico..... | 53 |
| Título tentativo: ¿Cómo ser un diablo pillareño? - Visita guiada por el diablo. | 54 |
| Componentes detallados por cuadros..... | 54 |
| 2.2 Segundo borrador escénico. | 57 |
| 2.3 Tercer borrador escénico. | 62 |
| <i>Proceso de iluminación y ambientación sonora.</i> | 66 |
| Diablo pillareño en tránsito | 67 |
| Epílogo | 69 |
| Referencias bibliográficas | 72 |

INDICE DE IMÁGENES

| | |
|--|----|
| Imagen 1 Primera máscara del proceso creativo-investigativo..... | 25 |
| Imagen 2 Máscara usada en Píllaro para ensayos..... | 26 |
| <i>Imagen 3 Ejercicio de estiramiento.</i> | 36 |
| <i>Imagen 4 Ejercicios de respiración.</i> | 37 |
| Imagen 5 Pasos base “Diablo Pillareño”..... | 38 |
| Imagen 6 Posición del zapateo..... | 38 |
| Imagen 7 Primer boceto “diablo pillareño”. | 45 |
| Imagen 8 Forma máscara "diablo Pillareño". | 47 |
| Imagen 9 Decoración de la máscara "diablo pillareño". | 47 |
| Imagen 10 Poncho del "diablo pillareño". | 48 |
| Imagen 11 Primer boceto ropa "diablo pillareño"..... | 49 |
| Imagen 12 Propuesta final de vestuario "diablo pillareño"..... | 49 |
| Imagen 13 Primera propuesta espacial..... | 56 |
| Imagen 14 Primer bosquejo de iluminación espacial..... | 57 |
| Imagen 15 Bosquejo de iluminación espacio 2..... | 58 |
| Imagen 16 Bosquejo de iluminación espacio 3..... | 58 |
| Imagen 17 Primer momento del Mundo del "diablo pillareño". | 59 |
| Imagen 18 Segundo momento "Mundo del trance". | 59 |
| Imagen 19 Tercer momento “Mundo Terrenal”. | 60 |
| Imagen 20 División del diablo en relación con la cosmovisión andina..... | 61 |
| Imagen 21 Distribución espacial de los elementos (2) (3). | 63 |
| Imagen 22 Distribución espacial final. | 63 |

Introducción

Encontrar lo corpo-vocálico como dos variables inseparables, así inician mis interpelaciones nacidas desde mis subjetividades. A principio de mis clases de formación teatral no lograba entender el trabajo acerca de estas dos materialidades: cuerpo-voz y la integración real entre sí. Empecé a preguntarme de dónde parte el origen de lo corpóreo y lo vocálico de manera orgánica. Así fue como empecé a mirarme internamente y preguntarme de dónde vengo y, por ende, de dónde provenía la raíz del movimiento. Y aquí me atrevo hacer un breve paréntesis para explicar que cuando hablo de movimiento me refiero tanto a la voz como al cuerpo, ya que ambas son despliegues ágiles que saltan por diversos lados y rangos el movimiento expresado desde la corporalidad vocálica.

La raíz de mi movimiento me colocó como espectadora frente a una festividad andina compleja por su nivel de performatividad. A partir de esta experiencia intuí que podría encontrar claves que respondan a ciertas preguntas que me hacía sobre el movimiento. En dicha festividad me encontré con *Cuerpos festivos*¹ cargados de un espíritu dionisiaco que se desplegaban al compás de la música; soltando palabras que devenían del puro placer. Así, mi cuerpo empezó a disfrutar rechazando poco a poco la normatividad y la racionalidad impuesta por matrices teatrales normativas. De esta forma, mi cuerpo empezó a reencontrarse a reconocerse en la música y en la danza autóctona.

En esta búsqueda me centré en el personaje del Diablo de Píllaro, llamado así por el lugar en el que nace, -Píllaro de la provincia de Tungurahua- zona andina del Ecuador-. En este cantón se realiza sus festividades del 1 al 7 de enero de cada año, a esta celebración se la conoce como la diablada de Píllaro. En esta fiesta se despierta el personaje nombrado, mismo que

¹ Amaranta y Wilson Pico desarrollan el termino cuerpo festivo para refiriéndose a los personajes que aparecen dentro de las festividades ecuatorianas. Este término es presentado dentro su texto “Cuerpo festivo: personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador, (2011)”.

encarna una forma de lo que se denomina *Cuerpo Festivo* -noción que al mismo tiempo nos mueve a una extracotidianidad del uso del cuerpo, pues va más allá del entendimiento de las categorías de teatro o danza occidentales-. En los días que dura la festividad, varios tipos de cuerpos festivos, entre ellos el diablo pillareño, se conectan con el público mientras va bailando acompañado de la banda. Tal personaje desafía al equilibrio en todo momento, es decir, se sostiene en un equilibrio precario trabajando en el desentrañamiento de la rectitud a diferencia de un cuerpo escénico en la que se funda las prácticas artísticas escénicas occidentales. Reconocer este acontecimiento me predispuso a encontrar el camino de mi movimiento a través de dicho personaje.

Este proyecto de titulación es heredero de lo que esa experiencia despertó. Tiene como fin generar el estudio de la teatralidad corpo-vocálica del personaje Diablo de Píllaro. Con el acercamiento a este *cuerpo festivo* intento cuestionar (me) las prácticas eurocéntricas, haciendo uso de mi propio aparataje actoral que ha tenido una formación basada en la influencia eurocéntrica, pero entregándome a lo que me brinda este encuentro. En este sentido, se despliegan dos tensiones imposibles de omitirlas (prácticas eurocéntricas y cuerpo festivo). Estas dos contraposiciones pasan por un proceso de contaminación entre ellas y solo al reconocerse crean otras formas de hacer teatro. Así, este ejercicio se articula para la configuración de un dispositivo escénico desde la fuerza arquetípica del diablo pillareño y abraza cada materialidad de la potencia de este cuerpo festivo para generar otras posibles lecturas. De ahí que, me he propuesto desarrollar una búsqueda tomando como base el objetivo general de este ejercicio escénico: Estudiar la teatralidad corpo-vocálica del personaje “Diablo de Píllaro” para crear un ejercicio escénico contemporáneo decolonial.

Antecedentes

El texto *“Teatralidad e interculturalidad: del muestrario etnoescenológico a la etnoescenología como teoría y práctica crítica”* de Luis A. Facelli cuestiona la forma del quehacer teatral dentro del eurocentrismo. En este texto hace un recorrido por los apuntes del poeta, dramaturgo y pensador del teatro Antonín Artaud, quien tempranamente ya advertía la necesidad de desentrañar un cuerpo heteronormado. Artaud, proponía sobre todo la desarticulación de las formas representativas en las que aprensaba el cuerpo y predominaba la razón. Facelli estudia la etnoescenología como disciplina que se ocupa de esas otras praxis escénicas aparentemente menores. Dentro de esta praxis expone la necesidad de otras formas de articularse, otros lenguajes e inclusive otra mirada de entender el cuerpo. Facelli expone que «el término etnoescenología, por lo tanto, supone que los sistemas simbólicos escénicos de una comunidad poseen elementos que los refieren a una estructura simbólica más general, propia de la comunidad comunicacional a la que pertenencia».² De manera que, resulta importante esta aclaración al para pensar en términos complejos sobre la diablada de Píllaro, misma que se analizará más adelante.

Dentro de este marco es importante pensar en cómo el quehacer escénico de las diferentes tradiciones ha permitido crear tácticas culturales como estrategias de supervivencia. El teórico José A. Sánchez en su texto *“Los límites de la ficción”* hace hincapié en términos como ficción y marcos incrustados en un contexto social, político y artístico. Para Sánchez la ficción tiene que ver con «el uso de los medios del arte para construir un sistema de acciones representadas, formas compuestas y signos internamente coherentes» (Sánchez, cita a Claire Gilman y Margaret Sundell), pero también en cómo el instrumento visibiliza lo que no se puede contar. En cuanto al “marco” se lo denomina como «un dispositivo cognitivo y práctico de

² Luis A. Facelli, *Teatralidad e interculturalidad: del muestrario etnoescenológico a la etnoescenología como teoría y práctica crítica*, Editorial: Universidad Carlos III de Madrid (1998), 103.

atribución de sentidos, que rige a la interpretación de una situación y el compromiso en esta situación (...)), Sánchez cita Isaac Joseph.

El texto ejemplifica ambos términos en relación con la conquista de América, puesto que, fue un proceso en el que aparece la ficción dentro del intento de supervivencia cultural de las culturas nativas, quienes se vieron obligadas a mantenerse dentro de ese marco para evitar su desaparición. Esta etapa sería acuñada por el filósofo Bolívar Echeverría como *ethos barroco*. Este concepto alberga también un conjunto de estrategias de supervivencia, un ejemplo idóneo son las festividades andinas, celebración en la que los indígenas reivindicaban sus culturas de forma soterrada. Esta terminología nos interesa justamente por la forma en como las festividades se han ido articulando alrededor de contextos determinados. Si bien en este proyecto no se pretende estudiar a las festividades, resulta necesario conocer la historicidad de los personajes que conforman la fiesta. La colonización en América Latina es un proceso que no cesa, a pesar de ello, pareciese que, aunque las festividades se han visto afectadas por la globalización varias de ellas aún se sostienen, se reinventan y resisten mediante un bagaje de manifestaciones artísticas.

Por otro lado, "*El cuerpo festivo*" es una producción textual y de una serie de videos documentales en formato de mediodmetraje realizado por Wilson Pico y Amaranta Pico. Este trabajo investigativo trata sobre la dimensión de la representación escénica de los personajes de las fiestas festivas. En dicho impreso, los autores exponen sus investigaciones de las visitas hechas a varias festividades del Ecuador. Me interesa resaltar, particularmente, que dentro del texto se recogen los hechos y el proceso que los moradores realizan para preparar a los cuerpos festivos que van a representar en sus estidades. Los autores del texto exponen la importancia de este acto como «prestar *los huesos* para vivir o revivir un rito que, al manifestarse, está

incluso dispuesto a cambios, a influencias cercanas o lejanas»³ Estas formas de acercarse al cuerpo festivo resultan necesarias para comprender cómo se va entendiendo y articulando un cuerpo festivo a la hora de aproximarse a este.

Para esta investigación se ha tomado como referencia el capítulo 7; *Los ashangueros y huacos*, del texto antes mencionado, pues en este pasaje se expone el carácter del ritual y del sacrificio que bordea a todo cuerpo festivo; los bailes, las máscaras, las vestimentas, las bandas de pueblos. Dentro de esta festividad también se encuentra la importancia de compartir la comida con el público; uno de los personajes que lo hace es el regocijante ashanguero. Así mismo, se da el ritual de preparar la calle, en donde el enigmático huaco o curandero libera a los espíritus. En ambos casos, el habitar del cuerpo festivo viene de una preparación que lleva tiempo, puesto que, viene de generación en generación.

En concordancia con los escritos citados del texto de Amaranta y Wilson Pico es pertinente ahondar en la performatividad de otras fiestas populares. Es decir, sirve idóneamente como marco metodológico de análisis, pues su noción de cuerpo festivo se desplaza como instrumento para analizar otras tradiciones como, en este caso, la diablada de Píllaro.

Ahora bien, antes de hacer el abordaje del Diablo de Píllaro, he considerado indispensable hacer un breve recorrido por la figura del diablo en otros momentos históricos. En el texto *“Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada”* de Borja Gómez, explica cuidadosamente la figura del demonio dentro de la religión judeocristiana en la época de la Colonia. La obra señala «el rol que jugó la demonización de las poblaciones no europeas en las

³ Amaranta-Wilson Pico, *Cuerpo Festivo*, Ministerio de Cultura (Quito; Mantis, 2011), 28.

relaciones entre dominados y dominadores»⁴. Asimismo, el texto proporciona las concepciones y construcciones que han ido mutando al diablo de acuerdo con su espacio-tiempo.

A partir del siguiente apartado este escrito acogerá el término *Cuerpo Festivo*, de Amaranta y Wilson Pico para referirse a la persona danzante de una festividad. Es decir, al ser que *presta los huesos*⁵, en este caso el diablo de Píllaro. Por otro lado, cabe mencionar que el siguiente texto “*Los procesos de institucionalización de la Diablada de Píllaro y la eliminación del carácter emancipador de sus prácticas artística: El caso de los barrios Marcos Espinel y Tunguipamba*” de Suárez Jeanneth, se centra en los procesos de institucional de la festividad, pese a ello, resulta fundamental citarlo, puesto que, hace un amplio recorrido sobre la festividad, del público-espectador y de los cuerpos festivos, principalmente el diablo de Píllaro. Esta socióloga muestra en su investigación el origen del diablo de Píllaro, lo reconoce como un personaje que aparece como una reivindicación a los hacendados españoles en la época de colonia. El texto también revela la relación de la vestimenta del diablo: la corona, un acial (mano derecha), ropa roja y zapatos de lona y la máscara, que guardan relación con el contexto histórico citado.

Cristian Carrasco, en su tesis “*Latencia cultural en la máscara del diablo de Píllaro*”, también coincide con Suárez, mencionando lo siguiente:

El diablo de Píllaro es un diablo mestizo, que se construye en la fiesta popular con elementos de los pueblos originarios del cantón, de la iglesia católica y de los pueblos africanos traídos por los conquistadores. Es un personaje que resignifica la figura del

⁴ Borja Gómez, *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada* (Colombia: Medellín, 2000), Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/23180>, 309.

⁵ *Prestar los huesos*; *Cuerpo festivo* (Wilson y Amaranta Pico, Quito 2011.) Me interesa exponer que al desarrollar un proceso de aproximación al cuerpo festivo diablo de Píllaro, acogeré este término dentro de mi proceso creativo investigativo.

diablo católico de la maldad. El diablo de Píllaro, en un primer momento, asume una propuesta de rebeldía frente a la opresión colonial. En un segundo momento, nuevamente resignificado se transforma en mercancía de la cultura de masas y del espectáculo⁶

El autor también abarca los relatos históricos y las sublevaciones indígenas alrededor de la festividad. Además, agrega las sensaciones de rebeldía y de bravura que habita en el cuerpo festivo al momento de colocarse la máscara, manifestando que «su presencia está íntimamente relacionada a la historia de la humanidad».⁷

Así mismo, es importante agregar a esta investigación el texto “*Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico*” de Marcelo Comandú. En el mencionado texto cita a Baiocchi (1997) haciéndose la siguiente interrogante: ¿Qué lugar ocupa la voz en este entramado corporal? Interpelación que favorece colocar a la voz como un devenir del corpóreo, mencionando que «El sonido posee la facultad de expresar un pensamiento, una emoción o una sensación, gracias a la capacidad del cuerpo de poner en acción las tensiones que harán posible una sensibilidad apropiada a esa producción afectiva del sonido».⁸

Con base en lo expuesto, es preciso comprender el estado actual del *cuerpo festivo* en torno a las artes escénicas, pues es esencial traer a colación trabajos previos. Vinculado a esto, tenemos como antecedente artístico al colectivo peruano de teatro Yuyachkani, quienes trabajan temas sociales acompañados de una estética que guarda expresiones culturales andinas de su país. En el artículo “*Treinta años de Yuyachkani*” explica su obra “Los músicos

⁶ Cristian Carrasco, *Latencia cultural en la máscara del diablo de Píllaro*, (Quito: 1998), Repositorio; Institucional UASB- Digital, 9.

⁷ Cristian Carrasco, *Latencia cultural en la máscara del diablo de Píllaro*, 55.

⁸ Comandú, “*Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico*”, Editorial; Repositorio digital de la facultad de las Artes, 2018, 26.

ambulantes (2002)” que marca el inicio de una nueva propuesta, misma que denota ya la existencia de cuerpos festivos. En esta obra « (...) El grupo demostró pleno dominio de las expresiones de la cultura popular incorporadas en su lenguaje escénico.»⁹

En la entrevista virtual “*Apuntes sobre: Yuyachkani*” de teatro de la UNAM (Universidad Autónoma de México) a Miguel Rubio, miembro principal del grupo, este hace referencia a la figura del actor danzante que toma de las festividades para sus trabajos. Rubio menciona lo siguiente acerca del *Cuerpo festivo*: «no se trata de sacarlos de sus contextos y meterlos al escenario si no entender cuáles son los principios que están debajo de esos (...) No tiene que ver con intentar popularizarlas, nacionalizarlas, folclorizar o culturizar»¹⁰ Esto es un punto fundamental a tener en cuenta dentro del presente proyecto ya que ambiciona descomponer, revisar y acoger el origen del diablo de Píllaro y explorarlo en un contexto contemporáneo, puesto que se aleja de todas las formas que menciona Rubio.

Dentro de lo escénico, desde la danza contemporánea en el Ecuador, están Wilson Pico y Klever Viera ambos con estudios alrededor de nuevas estéticas en lo festivo. El bailarín contemporáneo Wilson Pico, además de ser el coautor del ya citado libro *El cuerpo festivo*, también ha realizado su trabajo desde lo práctico estudiando, llevando a escena un ejercicio escénico que tiene por nombre “*Pasos Fervorosos*”¹¹, donde performa la realidad interpelando lo cotidiano del *cuerpo festivo*; la mama negra.

⁹ Santiago Soberón, *Treinta años de Yuyachkani* (Babab No. 10, septiembre), Editorial:AVAE, 2001.

¹⁰ ¹⁰ Andalucía y Simón Franco, «Apuntes: sobre Yuyashkani» entrevista efectuada en 2021. Video en YouTube, 46:30 hasta 48:10 Acceso 24 de febrero de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=N0jAeQkna9Q>.

¹¹ Pasos Fervorosos es un ejercicio escénico de Wilson Pico, donde trabaja el cuerpo festivo. link de acceso: <https://www.youtube.com/watch?v=txD02o1nDMM>.

En cuanto a Kléver Viera el texto «*Nuestra danza el laborioso ejercicio de nombrar (nos) imaginar (nos) bailar (nos)*», de Fabián Barba, muestra su trabajo titulado *El viaje a la memoria festiva (1989)*¹². Trabajo escénico en el que Klever Viera concreta su estética partiendo desde su identidad que más tarde lo llevaría a un retorno de su memoria y por tanto a la festividad. De Viera no solo interesa similitudes en buscar lo estético desde un volcarse a mirar la identidad, sino también su estudio en « (...) la profundidad simbólica de los gestos, indumentaria y objetos de los personajes»¹³ Es ese conocimiento vivencial, y a la vez vernáculo, como él lo diría, lo que dirige este proceso investigativo a desarrollar.

Genealogía.

Al iniciar mis estudios en la carrera de Creación Teatral, los estudiantes nos concentrábamos en investigar diversas metodologías probadas por varios estudiosos, tanto en el trabajo práctico como en el teórico. Sin embargo, varias de ellas no terminaban de cuajar en mí. Las secciones de las clases eran los momentos en el que mi cuerpo-mente terminaba disparando varias interpelaciones acerca del movimiento: ¿Cuál es la raíz de mi movimiento?

Un día de regreso a mi casa en Latacunga, una urbe andina mucho más pequeña que Guayaquil -el lugar donde estudio- me encontré con varias imágenes en movimiento, cada una llena de significantes. Una plazoleta había sido tomada por varios cuerpos que se movían al compás de una banda de pueblo. Estos cuerpos hacían y deshacían la creación de lo que habitualmente se entiende como danza o danza vital en términos de Le Breton:

¹² El viaje de la memoria se divide en tres etapas: El prioste, la camisona y el viejo danzak. Cada uno recoge matices de las festividades andinas.

¹³ Fabián Barba, *Nuestra danza el laborioso ejercicio de nombrar (nos) imaginar (nos) bailar (nos)*. (Quito.2019), 6.

Danza vital que conjugan los espacios del cuerpo y de la exterioridad para inventar un nuevo espacio en la poética del movimiento, en cuyo acto de seducción se envuelven mitos, recuerdos, sensaciones y emociones que trenzan lo humano con lo divino.¹⁴

Lo que noté fueron cuerpos dionisiacos que se expresaban en una mezcla de alegría, escupitajos, brincos y sacudidas. Algunos de ellos llevaban en sus rostros máscaras y siguiendo el compás de la música, danzaban de punta pie, desafiando constantemente al equilibrio. Como diríamos teatralmente eran cuerpos que manejaban un adecuado equilibrio precario. De esta forma iban advirtiendo el comienzo de la festividad.

Entre las múltiples cosas que captaron mi atención me veo en la necesidad de expresar la que mayor significancia tuvo en mí. Me refiero concretamente al trabajo de cuerpo y voz, puntos importantes en el artista escénico. He mencionado que estos cuerpos estaban en constante movimiento en aquel lugar, pero no he mencionado como la voz acompañaba al gran momento escénico. Esa voz que emergía que provenía de ellos y que parecía una especie de necesidad que pedía su cuerpo.

Después de esta experiencia puedo decir que varios cuerpos festivos captaron mi atención, y de esta forma entendí que el cuerpo guarda memorias y esas memorias estaban vinculadas con el movimiento festivo de mi cuerpo infantil danzando. Pero también es la memoria de mis padres, abuelas, bis abuelas, es decir de mis ancestros. De esta forma, llegué a la noción del *cuerpo festivo*, que desborda lo que occidentalmente se entiende en términos de bailarín, actor-actriz, performer. A partir de ese momento empecé con la investigación en la raíz de mi movimiento, en un intento de retomar e iniciar, me fui introduciendo en un cuerpo festivo.

¹⁴ Breton, *Cuerpo sensible*, (Santiago de Chile: Ediciones / metales pesados), 7.

Cuerpo festivo es un término acuñado por la antropóloga Amaranta Pico y el bailarín Wilson Pico, expone a través de estas corporalidades como “personajes” que residen en los rincones de la memoria corporal del intérprete. Dentro de las festividades un cuerpo festivo se compone en una mezcla entre el rito, el sacrificio a la par del goce que esto produce a las personas que lo llevan a cabo. El cuerpo festivo también es el lugar donde el espíritu dionisiaco, nace y renace. Bailar al cuerpo festivo es: «(...) como “prestar los huesos” para vivir o revivir un rito que, al manifestarse, está incluso dispuesto a cambios, a influencias cercanas o lejanas».

15

Aquí abro un paréntesis para volver a retomar las palabras de Pico, pues como bien menciona el cuerpo festivo reside en la memoria corporal de las personas. Por lo que el cuerpo festivo se materializa en otros espacios, además de las festividades. Al ampliar esta mirada se abre nuevas raíces que nos permite ir en busca de esas corporalidades. Para desarrollar mi idea me valdré del encuentro “Find Roots of Theatre Movement”, el cual formé parte y que precisamente en esta edición tuvo un enfoque hacia la búsqueda de la raíz del movimiento y que se trató de la acción en Ecuador que se desarrolló como parte de la red internacional Physical Theater for Youth, que se constituye por representantes de Chile, Colombia, Francia, Polonia y Dinamarca, además de nuestro país y que tiene el afán de propiciar intercambios entre estudiantes y docentes de estos países mencionados.

Este encuentro llevado a cabo en los espacios de la Universidad de las Artes con colaboración del colectivo RodezAlhampa, desarrolló varias actividades entre las cuales me interesa resaltar una de ellas: “La ruta de la salsa”, la cual consistió en la visita de tres puntos específicos del sur de la ciudad de Guayaquil. En uno de ellos conocimos a un grupo de músicos que nos contaron que tocaban salsa desde pequeños. Ellos en la vereda de las calles del sur

¹⁵ Pico Amaranta - Wilson, *Cuerpo festivo*, 15.

tocaban e iban desplegando pasos de bailes al compás de la salsa. Dentro del encuentro éramos 15 personas que empezamos a bailar, así fuimos cuerpos que compartimos subjetividades diferentes, pero con la misma energía rebosante. Sin embargo, dentro de este meollo festivo hubo un cuerpo que danzaba diferentes pasos, era una biblioteca salsera. Pareciese que cada paso salía de sus rincones más profundos de su memoria. Como diría una amiga guayaca “el sabor se lo lleva en la sangre”-pensé en ese momento-.

Entre el regocijo del baile y conversaciones cortas expuse lo que me producía ver ese cuerpo con Bertha Díaz, codirectora del colectivo RodezAlhampa. En un intercambio de palabras supo decirme, es un *cuerpo festivo* y siguió añadiendo: el ser humano está performando el *cuerpo festivo* todo el tiempo, si hay una situación festiva que lo propulsa. Es decir, el *cuerpo festivo* es el cuerpo que se despierta que muta en diversos espacio-tiempo y formas. Para dejar esta idea sin cerrarla del todo, considero que también podemos considerar como parte del *cuerpo festivo* a aquellos cuerpos que se disponen a vibrar en un estado extracotidiano para movilizar la atención: como por ejemplo los vendedores ambulantes que venden diversas cosas en los espacios públicos y que van adoptando posturas y formas de hablar propias o relativas al mismo, así está más allá del marco de la codificación danzaría o teatral.

El *cuerpo festivo* tiene que ver con una experiencia que atraviesa el cuerpo, no se rige por algo ya establecido, si bien hacen uso de pequeñas expresiones verbales coloquiales, no hacen uso textos aprendidos. El poeta y pensador escénico Antonín Artaud, consideraba que el teatro debe estar más allá de un hacer netamente de la palabra, el teatro debería encontrarse en una experiencia corpórea. Ahora bien, es sabido que el teatro aún tiene una carga valorativa al textocentrismo en el ensayo; “*Antonín Artaud y su teatro de la crueldad como antropologización del arte*”, menciona:

(...) Los límites del teatro deben ser todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que, en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él.¹⁶

Podríamos decir que esta noción tiene mucho que ver con las raíces del cuerpo festivo.

Capítulo 1: Volverse diablo pillareño

Si bien el objeto de estudio de esta investigación es el Diablo de Píllaro, también es importante aclarar que no se trata de un ejercicio de reproducción del personaje o la fiesta en la que este personaje de la tradición festiva ancestral andina forma parte. Sino que la intención radica en una aproximación al mismo con el propósito de reconocer cómo se articula en tanto cuerpo festivo, cuáles son sus relaciones con el mundo del movimiento, de lo teatral, de lo escénico. Para poder acercarme a dicho mundo, dos entrevistas han sido fundamentales para sumergirme en lo que implica el acto de encarnar a este diablo. Las entrevistas han sido a Edison Guachamin quien dirige el grupo “Diablos de Píllaro” y a Stalin Moya, director del grupo de danza “La Gallad”, ambos del cantón Píllaro. A partir de estas entrevistas y la exploración desde mi propio cuerpo, se generan algunas pistas que son la génesis de la investigación espacial-escénica de la propuesta de montaje. Cabe mencionar que, ambas personas mencionadas, se las estarán citando en el transcurso del escrito debido a la importancia de sus aportes.

1.1. Encarnar el personaje desde la máscara.

¹⁶ Juanes Jorge, *Artaud y el teatro de la crueldad*, (Barcelona: Asociación de investigación y experimentación teatral, 2005), 2.

La máscara es la apertura hacia un mundo místico, en el que el portador de ella debe estar predispuesto a entrar. Es el medio para que el cuerpo se revele a través de este, también es el medio que permite resonar al cuerpo, expulsar lo antes no revelado, es -además- el desemboque de un grito oculto. Entonces al portar la máscara el rostro empieza a descoser esa nueva materialidad, pero para llegar hay un proceso previo que atraviesa el cuerpo. Ha esto no está por demás considerar que cada máscara del diablo de Píllaro es particular y por tanto tiene variaciones sonoras distintas.

Bertha Díaz -con quien he estado trabajando en este proyecto, siendo ella mi tutora- mencionó después de leer el material de las entrevistas transcritas que; «las máscaras metamorfizan al cuerpo que la porta, pero también ella misma se está metamorfozando según la singularidad de quien la posee».¹⁷ Escoger una máscara es «como escoger un zapato hay que calzarlo», menciona el bailarín festivo Stalin Moya. Seleccionada la máscara al colocarse en primera instancia no se puede decir que llega el *cuerpo festivo para* inmediatamente a habitar en él. Al iniciar se suele ser un sujeto torpe en ese reconocimiento del nuevo mundo. El desconocimiento por el artefacto provoca un extrañamiento con la voz que empieza a salir de forma cortada, luego una vez que sale fuerte el rebote del eco en las paredes de la máscara regresa de vuelta para los oídos, el sudor, la limitada visión. Es esto lo que el cuerpo debe atravesar para dejar de ser solo un invitado y pasar a ser parte de la máscara.

Entonces la develación, el juego, el misticismo solo vienen cuando ya el cuerpo haya dejado de incomodarse y se coloque en el plano del dejarse asombrar. Solo así, el movimiento empieza a dar sus primeras pulsaciones entre un sostenerse siendo aún humano y viendo a la distancia una animalidad que nunca debió haber salido del mismo. Solo así empieza a sonar el cuerpo, la voz. En el capítulo “*Los cavernícolas con máscaras*” del texto de Darío Fo este

¹⁷ Esta postura fue expuesta por mi tutora de tesis, después de leer las entrevistas realizadas al bailarín festivo Stalin Moya.

expone los orígenes de la máscara donde resalta los primeros registros de su uso en los humanos; las paredes de la cueva “Des deux freres”. «Las máscaras, en su origen, servían para proteger al cazador del tabú, además para camuflarlo cuando se acercaba a su presa»¹⁸ Refiriéndome a esta última premisa el cazador estudiaba los movimientos del animal para evitar así ser descubierto.

Estudiar los movimientos dentro de la máscara del Diablo de Píllaro, explorarlos desde una base de movimientos para así dejar salir formas cada vez más fluidas, es lo que invita el ejercicio y la responsabilidad de portarla. Inicialmente quizá sea de forma más empírica, pero hay que confiar en el cuerpo, en sus travesías alrededor de la relación material, solo así este irá dejando huellas–rastros. En este primer momento de investigación fue acompañado de la música propia de la festividad. El segundo momento es la máscara-sin música, dejar al cuerpo que empiece la improvisación desde unos movimientos ya conocidos, ya estudiados. En esos pequeños juegos que van dejando rastros encontré a mi máscara siendo un ser curioso.

En el texto “*El cuerpo poético*”, Jacques Lecoq denomina contra - máscara a la caracterización contraria que uno le da a primera vista a la máscara. Es decir, trabaja con su opuesto, así la máscara no se queda con la primera impresión que se la tiene y de esta forma podrá jugar con varios matices en las situaciones en la que se lo presente. Por ejemplo, si la máscara revela ser un metido su contrario sería un ser discreto. Trabajando bajo esta noción de la contra - máscara empecé a trabajar con la primera característica de la máscara de mi diablo, necesario decir que no he tomado en cuenta la ira, la bravura, lo colérico porque estas son características naturales de todo diablo pillareño.

Curioso: discreto

Serio: torpe

Audaz: asustadizo

¹⁸ Darío Fo, Manual mínimo del actor, SL colección SKENE (España). Editorial: Hiru Argitaletxea. 44.



Imagen 1 Primera máscara del proceso creativo-investigativo.

La máscara en ese proceso de búsqueda de caracterizar varios estados de su cuerpo se ve afectada por una aparente animalidad, resulta bastante coherente, puesto que, se debe considerar que la máscara nos traslada a un mundo místico. En ese proceso, el cuerpo puede llegar a sentirse camuflante, un ser zoomórfico, quizás no siendo el cazador, pero si el animal, acechando el peligro, poniendo las patas-las pezuñas siendo una cabra siendo un devenir animal. Como se menciona en el texto *“Los barbaros: alfabeto colérico”*, «En un devenir-animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblado, en resumen, una multiplicidad».¹⁹

El Diablo de Píllaro lleva una máscara expresiva que se crea dentro de la cultura de esta festividad. Estas mascararas no se sostienen bajo un tema concreto si no que está compuesto por situaciones que se crean en el momento. En las máscaras expresivas «No es el tema lo que importa, sino la manera de actuar, y el nivel de trasposición que alcanza»²⁰. El diablo de Píllaro va creando varias situaciones dentro de su interpretación por las calles, este cuerpo festivo entiende perfectamente que «no existe personaje, sin situación»²¹.

¹⁹ Los barbaros: alfabeto colérico, El espectro rojo, Revista: Desbordes número 0.5 / junio 2009, 2.

²⁰ Jaques Lecop, el cuerpo poético: una enseñanza sobre la creación teatral. Barcelona, Editorial: Alba (2003), 93

²¹ Jaques Lecop, Cuerpo poético, Una enseñanza sobre la creación teatral Jacques, 96

1.2. La voz, el grito, la ira vocálica: ¡Arrarray!, ¡Banda!...

Nuestra ira, nuestra furia, o la libertad que tenemos en ese momento de poder bailar de diablos. Entonces uno en ese momento se grita ¡Achachay! ¡Arrarray! ¡Banda!

Stalin Moya bailarín festivo. Grupo “La Gallad”.

Estoy pensando en un grito, una palabra, en una forma sonora del cuerpo. Todo instrumento tiene una cavidad que le permitir sonar, así que estoy pensando en esa cavidad sonora de mi cuerpo, estoy buscándola, estoy encontrándola. La primera soltura de esa voz ha sido un pequeño balbuceo a través de la máscara. Prestar los huesos al cuerpo festivo, confiar en él, y dejar que el confié en mí ha sido el puente de la voz no domada. Y en ese encontrar por donde desemboca el instrumento quiero decir que no estoy interesada en la técnica misma, ni en la voz armoniosa.



Imagen 2 Máscara usada en Píllaro para ensayos.

Darío Fo, en su texto “*Manual mínimo del actor*” dice que cada máscara es un instrumento musical con su propia caja de resonancia: mediante diferentes recursos, se puede disponer de una amplia gama de tonalidades, del falsete a la emisión sibilante. En mi caso he ido encontrando la máscara desde mis registros, los graves que expresan un diablo que es bravo, los agudos de uno curioso. Registros que se van regulando desde la necesidad misma de llegar al público participante. La máscara como un regulador en el que subo y bajo el volumen.

Los griegos antiguos inventaron la máscara, que llamaron persona o per-sonare, que significa literalmente “sonar a través de”. Por medio de la máscara voy el volumen de la voz del actor para atrapar la atención de las multitudes que asistían a los teatros para participar en los festejos a Dionisos. Así, el *personaje* devino en un ser que suena o resuena a través de otro ser: el intérprete. Éste, a su vez, resuena en el espectador.²²

Bajo ese mismo lineamiento este *cuerpo festivo* es un ser que resuena desde sus memorias. Es una voz, una necesidad incluso de la supervivencia misma, esa voz salvaje no domesticada. Gritos pequeños-grandes, llantos, risas pequeñas, jergas se hacen presente desde el diablo y algunas que las he prestado yo desde mis memorias. Comencé pensando que podía encontrar mi voz por medio del cuerpo festivo, pero al colocarte la máscara y dejar que el cuerpo festivo habite encontré la voz de alguien más; ese ser que quiere expresarse. Abrí las manos y grité ¡Juy! Este Diablo tiene palabras bases ¡ACHACHAY! ¡ARRARAY! ¡ATATAY! ¡BANDA!, a estas se las puede ir añadiendo otras. Mi diablo en su ser animal que desembocó otras palabras: ¡Juy! ¡Tay tay! ¡Já! ¡! Y también silbidos que me remitieron a mis recuerdos de un pastor de rebaños. El siguiente fragmento forma parte de la travesía de la voz hacia el encuentro de un cauce.

Me pregunto cómo mis emociones afloran dentro de una máscara en ese momento somos no soy. Mientras voy moviendo el llanto empieza a caer soy un cuerpo abierto expuesto, soy yo. Somos la voz ronca de llanto de queja de susurro, de impotencia, de pequeñas risas expuestas. A quien hablo posiblemente a mí misma saca, saca, saca la voz, cada vez es más fácil, dentro del no querer mío, hay otra parte enmascarada que cree. (*Apuntes del diario de trabajo.*)

²² El espectro rojo. Los barbaros alfabeto colérico, 38.

Dentro de este *archipiélago sonoro*, también están dos contraposiciones propias de los orígenes del teatro; la comedia, la tragedia. Esa tragedia expresada por el llanto. Este recurso sonoro del cuerpo habitó en mí con solo colocarme la máscara y dar una parte de mí al cuerpo festivo. Sin embargo, la risa burlesca propia de la comedia no encontraba su lenguaje sonoro, ni el cauce de la intención motora para dejarla fluir. Quizá porque hasta ahí seguía considerando mi voz como algo suave o calmado. Pero un diablo sin su rustica risa ¿Qué sería? Así empecé a buscar mi risa colocándome a disposición del cuerpo festivo. En este encontrar la risa y el llanto me di cuenta de que el cuerpo festivo se da dentro de un juego del pedir prestado un poco de ti o el prestar un poco de él.

Estoy pensando la risa desde lo rebelde y lo desatado que busca una libertad corpórea vocálica. He tomado la versión del origen del diablo basado en la revelación ante la colonia, y así mismo fui descubriendo que esa risa sería la que permita dar cauce, ya que esta se revela como una forma de supervivencia y hace frente al espíritu del aparataje capitalista que se viene alimentando desde los procesos de la colonia. Esa risa que como menciona Patricia Cardona en su texto *“Los barbaros: alfabeto colérico”*, es como un arma letal contra la acumulación de canalladas que se hacen pasar como historia —que desfilan como la empobrecida realidad de un triunfante capitalismo sin escapatoria—.

El llanto vuelve aparecer sanando, y llega a ser la descarga idónea perfecta para atravesar el umbral (hacia la risa). Creo que en comparación con la risa hay un solo paso lo puedo sentir la una acompaña a la otra. Si hay risa-llanto. Si hay llanto-hay risa. (*Apuntes del diario de trabajo*)

Dentro de este ambiente sonoro, además de lo vocal, también está la banda de pueblo, compuesta por músicos que forman parte de todas las festividades y que, al ritmo de varios instrumentos, entre ellos el bombo, pone a bailar a los cuerpos. El bombo es un instrumento

esencial, ya que este va marcando el cambio del ritmo que termina influenciando en la forma del baile. El diablo no puede encontrar su naturaleza vocal, porque este solo lo halla desde la necesidad que le provoca y le genera al escuchar la ¡BANDA!

Tal es así que la ¡BANDA!, en cierto punto se puede decir que tiene los hilos del cuerpo festivo. Esos resonares festivos generados por la banda del pueblo van ingresando en la piel del cuerpo festivo y este de a poco empieza a devolverlo desde el movimiento. Mi cuerpo festivo ha empezado embriagándose - chumándose²³ en ese baile de a poco y trayendo de nuevo esa idea de los hilos, ha empezado sintiendo que un ser supremo quizá la ¡BANDA!, el dios de la música se hace presente.

Textito 6

Estoy enojado buscando quien me mueve
porque mi cuerpo se mueve “ay diosito”

Veo muchas cosas

A ver que ves (con el látigo)

A ver que ves (con el látigo)

A ver

Atrás

Me muevo

Alguien me mueve
me siento furioso

A ver qué quieres

Doy vuelta

²³ Chumarse es el estado provocado por el alcohol. En este contexto quiero hacer uso de esta palabra para relacionar ese estado en el que el cuerpo festivo que empieza a embriagarse, pero desde su movimiento (córporo vocálico) solo generado desde la ¡BANDA!

1, 2, 3,4

Girando

Toma mi juguete

Te encuentro y te doy

Ay, Ay, Ay (brinco)

Esto me está gustando

Sigue, sigue

Me enojo

Ya para, para, para

Ya, ya, ya, ya

Es mucho mismo

Ya

Y sigues.

¡Atatay!

Ahí mismo

Arrarray arrarray, achachay, achachay

Siguen, sigan, sigan nomas

Ya tensión

Suena de nueva la flauta

Se mueve

Se da vuelta

Sopla flauta

Salta, salta, salta, salta

Baila al compás

Je je je je perdón

Mira a la persona que más

Grito

Je je je perdón

Se amarra el juguete

Tuece.

(Apuntes de diario de trabajo.)

1.3 Una coreografía: entre el mito de los 7 pasos y la potencia de la improvisación.

(...)Al mismo tiempo que usted coloca los pies va haciendo un compás al mismo movimiento mueve pies y mueve manos eso es lo que más se mueve. Al mismo momento que tú vas bailando, zapateando usted también alza las manos o coge el látigo y le da contra el piso. O a su vez en la parte de la espalda cuando uno hace los movimientos de agacharse o si no de hacerse para la parte de atrás.

(Stalin Moya director del grupo de danza “La Gallad”.)

Mi diablo píllareño se mueve con todo el cuerpo, sus manos se abren para ahuyentar a la gente. Los pies se mueven cruzando hacia los lados y otras veces hacia adelante, en otros momentos baila de puntas. La columna es el motor del movimiento en el diablo de Píllaro ya que de este se viene desprendiendo las formas de danzar. Los ritmos del cuerpo van cambiando de acuerdo con los ritmos musicales tonadas, san juanitos, albazos, pasacalles. Los movimientos bases se adecuan de acuerdo con los ritmos mencionados.

Los 7 pasos del diablo son un mito que algunos píllareños o diablos píllareños lo siguen reproduciendo: quizá porque esto sirve para fortalecer todo un enigma alrededor de este

personaje. Este cuerpo festivo, se sostiene desde un conjunto de pasos bases; mismos que se friccionan con el espacio-tiempo y generan nuevas formas de movimiento. Los cuerpos festivos no cumplen con marcaciones si no que son seres que combinan todo el tiempo su bagaje corpóreo vocálico, por lo que se podría decir que son grandes exploradores, grandes improvisadores. Según Patricia Cardona, el comportamiento exploratorio es lo mismo que la curiosidad, un impulso irresistible que nos conduce a investigar lo desconocido o, por el contrario, a revitalizar o redescubrir lo familiar. Dar paso entre la improvisación que surge de la curiosidad y que nos abre paso a desconocidos, una curiosidad latente y constante que hace exaltar el corazón entre la adrenalina por lo incógnito.

1.4. El trance

Hay un cuerpo que se deja consumir por lo salvaje, no como identificación de una conciencia sino como momento antropofágico de involución creadora. **(Los barbaros: Alfabeto colérico.)**

Cuando se decide *prestar los huesos* el cuerpo atraviesa por varios momentos de carácter trascendental y de a poco se va entregando a la fiesta, al público. Patricia Cardona diría; «Así, el cuerpo individual y el cuerpo universal tienen una misma piel».²⁴ En su preparación el cuerpo individual va encontrando diferentes formas de movimiento y en ese juego pronto el cuerpo colectivo compuesto por esos archivos corpóreos vocálico lo terminará por acoger. En ese desconocer y extrañarse está el goce por descubrir el deleite de un cuerpo desprendido de toda lógica terrenal, si no que esta entre lo salvaje, lo irracional.

«Hay dos anzuelos únicos que atrapan definitivamente la atención del espectador: la dramaturgia del bailarín ligada al lenguaje corporal y la embriaguez placentera que genera el

²⁴ Cardona Patricia, *Dramaturgia del bailarín: El cazador de mariposas*. Editorial: Conaculta, Chile (2008), 37.

movimiento. Uno u otro, o los dos juntos, son capaces de hacer viajar al espectador a mundos imaginarios que transforman la alquimia de su cuerpo y de su conciencia en luminosas experiencias estéticas». ²⁵ El diablo pillareño solicita de ambas nociones: la dramaturgia del bailarín ligada a lo corporal – vocal al igual que la embriaguez placentera. Estos dos compuestos acompañan el peregrinaje festivo, en el que para llegar a dichas nociones precisa que el cuerpo acuda hacia un regreso a su núcleo, para así adquirir su nuevo renacimiento. El regreso al lugar en el que el magma sale ardiendo gritando, chasqueando sonidos de una criatura primitiva.

Como dice Octavio Paz, «es un echar afuera lo interior y secreto, un mostrar las entrañas. Lo demoníaco, nos dicen todos los mitos, brota del centro de la tierra. Es una revelación de lo escondido». ²⁶ El diablo va tejiendo su trance, va descubriéndose, siendo una dualidad, un doblez. Un ser que se sumerge en la substancia del ser dionisiaco; lo divino- lo sagrado. En el fragmento de *“El arco y la lira”* de Octavio Paz, diría: «La experiencia de lo sagrado no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros —dios, demonio, presencia ajena— como un abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese «Otro» escondido».

Una dualidad que empieza a armonizar su movimiento, a partir de esos elementos racionales que recoge desde su memoria colectiva y que lo va combinando con una animalidad que ya ha reconocido, aceptado y confiado. Solo así esta imagen móvil entrecruzará con el público, quien se reconocerá en estas sensibilidades. Y solo ahí también la embriaguez placentera dejará de ser del cuerpo festivo para unirse hacia el público.

Término este pasaje exponiendo que el peregrinaje festivo hacia el trance comprende estados diversos y quizá poco familiarizados. Según referencia Carolina Sapiain «(...)

²⁵ Cazador Patricia. *Dramaturgia del bailarín: El cazador de mariposas*, 8.

²⁶ Paz Octavio, *El arco y la lira*. (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2015), 79.

comprender nociones tan abstractas como mágicas, como, por ejemplo: la presencia, la energía, la autenticidad, etc. Todos estos son considerados conceptos vagos, pues reagrupan lo impensado del racionalismo, un modelo instaurado en nuestras formas tradicionales de concebir el arte». ²⁷ Sin embargo, se debe comprender que estas teatralidades “menores” en el que nace el cuerpo festivo generan otros lenguajes pocos estudiados. Lenguajes quizás extraños pero propios, que emerge desde un retorno a lo corpóreo, un confiar que no arrinconan ninguna posibilidad de creación.

1.5. El cuerpo lo esculpe a la fiesta y la fiesta esculpe al cuerpo.

... Y el cuerpo festivo será movimiento vocal corporal y entre ese goce conocido y desconocido abrirá el camino a nuevas dinámicas que desemboquen en nuevas formas de relacionarse con el espacio-tiempo. En ese instante la fiesta esculpe al cuerpo, le da forma, sentido; significación y en el mismo sentido para el cuerpo. Para referirnos al espacio de la fiesta hay que tomar en cuenta que el cuerpo festivo se da en términos de su propio espacio-tiempo, ya que, este no se rige del tiempo capitalista. Una ruptura del tiempo representado en cada latigazo del diablo, una fragmentación que lo permite afrontar nuevas realidades. Para Octavio Paz «Al mismo tiempo, toda aparición implica una ruptura del tiempo o del espacio: la tierra se abre, el tiempo se enciende; por la herida o abertura vemos «el otro lado» del ser. El vértigo brota de este abrirse del mundo en dos y enseñarnos que la creación se sustenta en un abismo». ²⁸

1.6. Primeros apuntes para un acercamiento al Diablo.

²⁷ Sapiain Carolina. El objeto de investigación frente al predominio del modelo escénico occidental. Universidad de Chile. Revista el Sótano, 3.

²⁸ Octavio Paz, El arco y la Lira, 79.

El proceso para *prestar los huesos* siempre requiere una preparación previa del cuerpo. Algunos ejercicios que expondré brevemente serán de la influencia de las clases de teatro y clases de canto. Reconociendo la potencia que puede generar un cuerpo en estado activo se planteó los siguientes ejercicios. Me interesa decir que estos ejercicios están pensados en relación con tener un cuerpo activo a disposición mucho más que en términos actorales. No se trata de entrar en el modo de entrañamiento “original” al Diablo, sino de prestar también mis herramientas de entrenamiento occidental como una manera de preparar mi propio cuerpo para llegar al devenir Diablo.

Trote. - Pensando en función de activación corporal y esencialmente en la búsqueda de equilibrio en la respiración. El trote ayuda a generar resistencia física y aeróbica, esencial en el proceso del *cuerpo festivo*.

Yoga. - Esta rutina se propuso pensando en la concentración y coordinación del cuerpo. Al igual que el trote tiene beneficios en la respiración ya que cada cambio de postura la respiración va marcando el ritmo. Así que el trabajo de la respiración está presente constantemente. Este ejercicio también ayuda en el proceso de estudio inicial principalmente de la máscara, debido a que la respiración tiende a entrecortarse, agitándose excesivamente. Regresar a la respiración y empezar contando en 5 tiempos como en yoga, se puede entrar a un estado de regulación de esta. El yoga ayuda a un cuerpo atento y ágil permitiendo que el cuerpo explote en energía, lo que sirvió para entrar en los pasos bases del diablo pillareño.

Ejercicios de Chikung.- El Chi kung trabaja con la noción de un árbol, la fijeza con la que se enraíza en el suelo. Ese mismo principio al trasladar al cuerpo los pies se asientan como raíces sosteniéndose firmemente con la tierra. Las posturas de Chi kung se desarrollarán desde esta base. Este ejercicio personalmente genera un control corporal que precisa mi cuerpo, ya que tiende a realizar movimientos involuntarios.

Dicho enraizamiento provoca una mayor concentración acerca de movimientos innecesarios que provocan mi cuerpo. Por otro lado, varias posturas de Chi kung se desempeñan en relación con el cielo, como si algo te halará cuando se debe detener la postura estas suelen ser muy parecidas en la sensación corporal a las bases de movimiento del diablo de Pillareño, es quizá cómo si ambas fuesen pensadas desde naturalezas similares. El Chikung es como una desactivación corporal bondadosa, esto va generando una relajación muscular. La respiración también es importante para guiar el movimiento.

Ejercicios de flexibilidad y resistencia. - Algunos de estos ejercicios vienen de una clase de danza contemporánea tomado con el bailarín Omar Aguirre, donde priorizaba la importancia de la flexibilidad y la resistencia en el cuerpo.

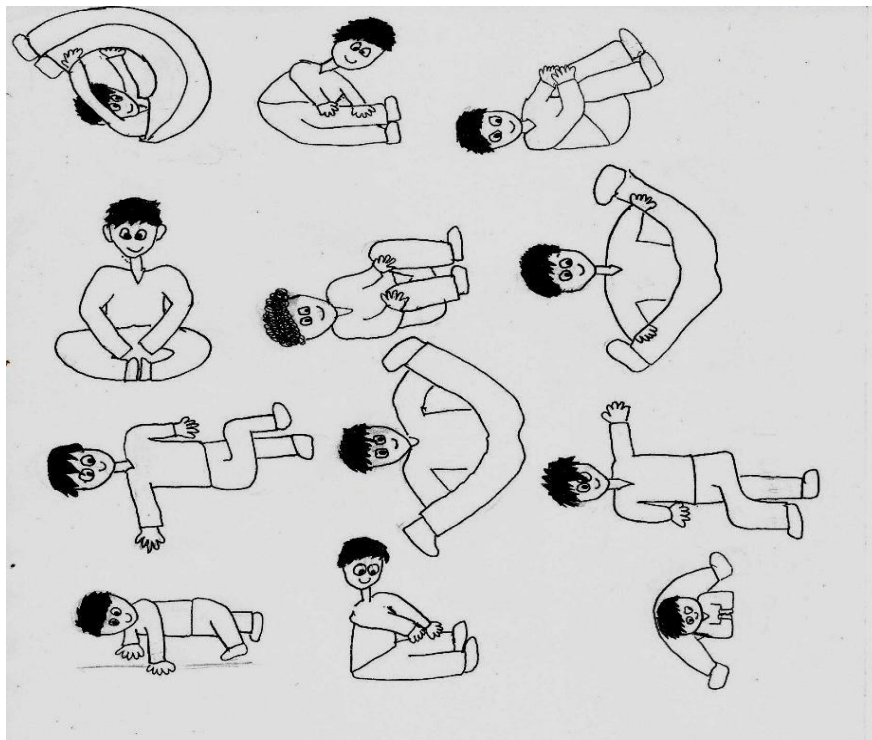


Imagen 3 Ejercicio de estiramiento.

Mateo Chanatasig.

Los ejercicios expuestos se fueron dando de forma constante en una primera etapa y posteriormente se fueron sumando y combinando ejercicios de respiración y ejercicios desde calentamiento en la voz. Estos dos últimos pensando ya en la máscara.

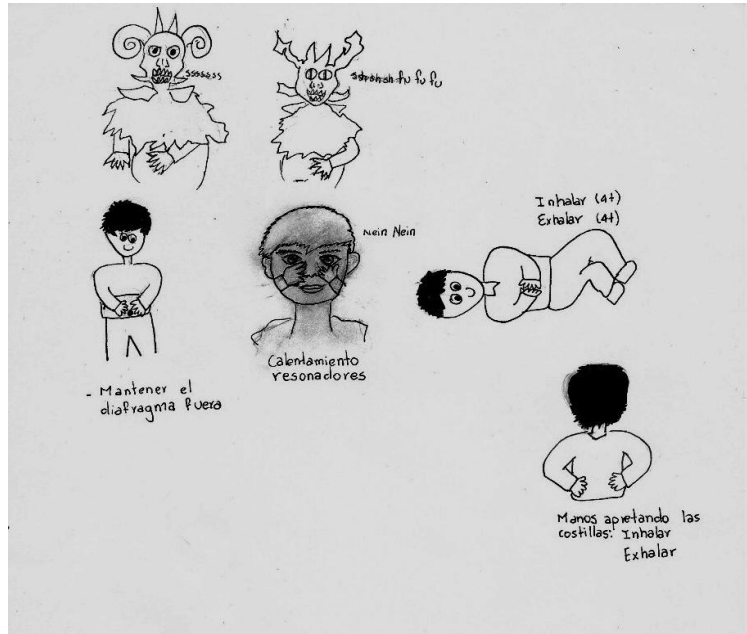


Imagen 4 Ejercicios de respiración.

Mateo Chanatasig.

El calentamiento expuesto se fue desarrollando de forma continua, solo algunas veces fueron alternándose. En un segundo momento viene la preparación corporal en cuanto a los pasos básicos del diablo pillareño. Para ello he contado con la ayuda del docente Edison Guachamin oriundo de Pillaro, quien baila al diablo desde los 12 años. En estas clases fui conociendo la forma del movimiento del diablo. A continuación, se encuentra expuestos los pasos bases del diablo pillareño mediante un material visual.



Imagen 5 Pasos base "Diablo Pillareño"

Mateo Chanatasig.



Imagen 6 Posición del zapateo.

Mateo Chanatasig.

En un inicio no lograba encontrar la coordinación de los movimientos del diablo. Así que el profesor me recomendó que sienta la música. Cerrar los ojos escuchar el sonido del tambor así empecé reconociéndome en el movimiento. Las primeras preparaciones corporales-vocales empezaron desde el baile con ritmos populares y en ese camino encontraba el goce corporal y lo vocal llegaba casi sin darme cuenta, por una necesidad. Este proceso también ha requerido otras veces que revise cada paso alejándome de la música. Esto más allá de la mecanicidad del diablo, si no como forma de entender la naturaleza del comportamiento corporal del diablo.

En este proceso aún bailaba con el diablo, en su compañía empecé casi empíricamente entrando a una parte de él. En esa parte empecé notando el cambio en mis hombros que empezaron persiguiendo la forma de un cóndor. Mis pies y mi cuello sintieron una esencia de un venado, atento, observador con las patas, pezuñas elevadas. En este proceso fueron saliendo pequeños textitos de forma rápida que vienen desde mi cuerpo festivo.

Textitos 1

Soy coqueto y desafiante
mi mirada mata
de risa o de llanto
busco mis pies, mi baile
esa cosa vaina de
mierda que se me perdió
mis pies rápidos
mis pezuñas me ayudan
a encontrar
que ves, que miras, no seas metida

en la siembra encontré el movimiento

de mis pies

Pon un maíz, tapa.

Mirando al suelo

Al cielo también

Achachay

Diosito

¡Uy!

Arrarray me pica

miro mis pies, mi mano, mi cuerpo

todo donde evitaran mis pasitos

que miras, ¡mis pasitos!

suelta, deja

Ay (con brazos al cielo)

estas patas de cachos

iré a casar mis movimientos

miro por todos los lados.

(Apuntes del diario de trabajo)

El fragmento marcado pertenece al núcleo, el lugar donde pude encontrar el movimiento inicial. En mis memorias un traslado al momento de la niñez en el que aprendí a sembrar; “Pon un maíz, tapa” alterna los pies y coloca la tierra necesaria, porque la semilla puede podrirse. En ese trabajo en conjunto íbamos encontrando un ritmo fluido. El paso inicial del diablo es abrir alternar los pies de lado a lado. Así mi infancia me permite conectar y encontrar el ritmo desde una *imagen poética* para empezar bailando al diablo.

Textitos 2

Escucho, donde están mis patas

Hay aquí, no veo

Llevo algo **atrás tras tras**

Brinco

Que miras metido

¿Escucha otros? Mientras trata de ver

Lo que tiene detrás.

Textito 3

Orejón jon jon

Llorón ron ron

Culebra- columna movimiento paso punta

Sagacidad precaución

Compañía

Raíz

Mi cuerpo festivo

Se tira al suelo y espera algo (no se aún)

Tras tras chasquea los dedos en el piso

Curioso, preocupante

Tierno.

Nota de mi diario: Estos textos es una mezcla entre el arrebatado del diablo y un como mencionaría mi tutora Bertha Díaz, son un «momento antropofágico de involución creadora», y corporal que dejo el movimiento después de performar.

Para que el diablo empiece a improvisar debe tener un cajón de recursos, como un armario de ropas que puedas usar para cada momento. El texto “*Cuerpo poético*”²⁹ de Jaques Lecoq enmarca la importancia de la improvisación para ello analiza las dinámicas de los elementos: agua, aire, fuego, tierra. El trabajo con estos materiales sale de los diarios de trabajo de formación actoral de las clases. De ahí que, reconozco en estas materialidades potencialidades que se sostienen desde un combinar los movimientos base del cuerpo festivo. Cada materialidad sostiene y demanda ritmos diferentes unos más notorios que otros, de esto tratare más adelante.

Agua (ríos, mar, lagos, charcos, gotas). Mover el cuerpo considerando estas materialidades, generó otras derivas dentro de la materialidad agua: granizo, placenta (densa, viscosa), olas, pez. En esta materialidad el cuerpo se mueve suavemente conectándose a nuevas imágenes que van apareciendo y otras veces se queda jugando en una en específico por las posibilidades que mira en él.

Aire (Cóndor, huracán, hoja de papel, hoja de capulí). Estas materialidades empezaron a surgir mientras estaba en movimiento con el cuerpo festivo. En este momento empecé siendo un cóndor sintiendo esa sensación y apurando el viaje empecé a ser un huracán, el cuerpo exaltado corre por todos los espacios. Luego siendo hoja suave que se cae, siendo una hoja de capulí que cae suavemente con una pequeña densidad. Así se va sintiendo el cambio de ritmo entre ser un fluido hasta el legato. Aquí aparecieron otras bifurcaciones que se enuncian desde la acción: sacudir, amar, querer, intentar, luchar, pedir, buscar, desesperar.

Tierra. - Cada artista escénico debe conocer la naturaleza de su cuerpo, dentro de las clases de teatro solía pensar que era la tierra por la dureza o tensión corporal de mi cuerpo. A

²⁹ El cuerpo poético, una pedagogía de la creación teatral (1996). Es un libro de Jaques Lecoq en el que recoge sus experiencias en cuanto actor-director. El cuerpo poético es la sensibilidad trabajada desde el ser humano, en el que reconoce diversas dinámicas corpóreas.

veces si tienes tenso el cuerpo no se puede trabajar con una imagen como una roca, porque eso solo hará el cuerpo sea mucho más rígido, al menos eso fue lo que considere. De esta manera recordé una especie de roca que se formaba de la tierra erosionada y que se fragmentaba rápidamente. La cangahua permite el rompimiento de los movimientos con presión y con aire.

Fuego. - Es el elemento en el que se combina todas las materialidades tierra, agua, aire. El diablo se funde bajo este y así el cuerpo se va moldeando de diversas maneras de formas ágiles y contantes. Agredir a estas materialidades provocan un deslizar, desplazar, sentir el contacto con la piel y los pies en el piso, la arena. Las estaciones, el sudor, la incertidumbre. El otro movimiento que no es mío es prestado. Todo, todo conjunto la imperfección, el sudor, los porros de mi rostro. La suavidad, los dientes, el olor de la máscara.

Textito 10

Soy un diablo, no una diábla
mover la pelvis, abierto todo,
un ser abierto.
Ávido
Pero torpe, pero ávido.
No ave, torpe,
yo, yo, yo.

Este proceso de escritura al instante viene de una combinación desde la máscara y sin esta vendría a ser un exponer el mundo interior del diablo, quizá una dimensión más cercana. He ido enmarcando algunas palabras de los “textitos”, esto porque me interesa denotar el factor rítmico de la repetición de algunas palabras. Este lenguaje que devela entre lo “verdadero” entre lo místico, lo mitológico, sirvió para encontrar el propio ritmo de mi cuerpo festivo. Una mezcla de ritmos entre estacato, legato y lírico. Pero con mayor contundencia el estacato, donde

en una bocanada de aire se suelta la palabra y el cuerpo expulsa una energía y dejando que el cuerpo se libere.

Textito 7

Hoy pensaba que, aunque soy tierno y

poco torpe si escucho una risa

Tas tas (atrás tras)

¡Golpe!

Me vuelvo a caer.

1.7. Soy vigilante, astuto, bravo

En este apartado estaré refiriéndome al vestuario que usa el diablo y su elaboración desde el proceso de investigación. Soy vigilante astuto bravo vendría a ser la personalidad del diablo, sin embargo, llegan a ser palabras que se las pueden percibir desde el movimiento. Entonces, ¿cómo ayudo a exteriorizar esa personalidad en algo visualmente tangible? Mi diablo comparte un mundo zoomórfico, así su cabeza, sus patas y manos forman parte de un mundo menos terrenal, se podría decir, mientras que el resto del cuerpo sigue manteniéndose humano. Es decir, el tronco es el soporte, base, esqueleto para sus ramas (cabeza, manos, piernas). Durante el movimiento terrenal y no - terrenal, empecé trabajando con la imagen de una cabra que vendría a ser como lo he mencionado el animal que me acompañó y que después me prestaría algo de ella. Una cabra mueve las patas de forma sigilosa, parece asustadiza pero solo mantiene los ojos abiertos para no dejarse sorprender por su rival. Pone una pata tras otra de punta y pie. Lleva un pelaje abrigado, es un animal andino. Otro momento que me ayudó a seguir construyendo la piel exterior de mi cuerpo festivo, fue la mirada de un cazador, como estira sus manos suavemente, siendo un animal humano.

A continuación, empezaré exponiendo el proceso de elaboración de vestimenta y máscara de mi diablo pillareño. Evidentemente se fue creando alrededor de esas sensaciones, paisajes sonoros y visuales que dejó el proceso de creación- investigación. La imagen que se verá en la parte de abajo corresponde al primer boceto que muestra una idea mucho más clara de cómo quería que sea el diablo pillareño.

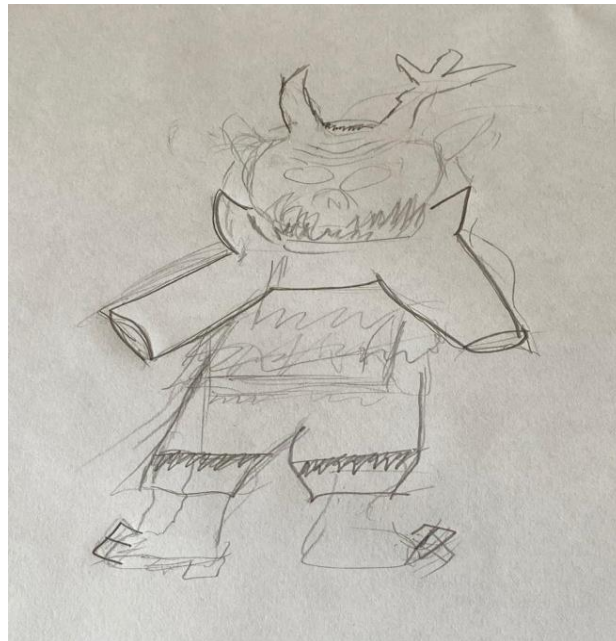


Imagen 7 Primer boceto “diablo pillareño”.

Mateo Chanatasig

Elaboración de la máscara “diablo pillareño”.

Materiales: papel, goma, harina, tijeras, pintura, pincel, pintura, laca, lona blanca y roja, pelaje de alpaca blanca y café.

Preparación de masa para máscara.

- Poner a remojar en trocitos papel o cartón en un recipiente por tres días.
- Sacar el papel, y en pequeñas cantidades licuarlo y cernirlo.
- Triturar aún más el papel con la batidora.
- Dejarlo secar al sol.

Preparación de la goma para la máscaras.

- Colocar un vaso de agua.
- Media taza de harina. Poner a licuar.
- Colocar en una olla a fuego bajo y mecer mientras se va colocando tres cucharadas de cola blanca, mecer por 15 minutos.
- Tener un recipiente con agua fría lista.
- Colocar la olla dentro del recipiente de agua fría y con una cuchara seguir meciendo para evitar que se haga grumos.
- Unir el tratado de papel que se espera este seco en conjunto con la pasta.

Base de rostro con yeso.

Para realizar la mascar primero se hizo una base de yeso con el fin de que sea hecha con mis medidas. En primer lugar, se colocó el nylon en el rostro, se enmarco ojos, boca y nariz. Con el Nylon puesto y envuelto por cinta adhesiva se fue activando el yeso. Para activar el yeso se debe introducir cuidadosamente hacia el agua y con los dedos ir halándolo hacia abajo, sin dejar nada seco.

Dar forma, la masa de papel y cola debe ser completamente moldeable y permitirá dar forma a la máscara. De esta forma di forma según como yo había imaginado a mi diablo pillareño.





Imagen 8 Forma máscara "diablo Pillareño".



Imagen 9 Decoración de la máscara "diablo pillareño".

Mi diablo también actúa como una especie de cazador, lleva un poncho blanco hecho de una lona y a su alrededor su respectiva lana de alpaca. Lo que lleva alrededor de la máscara es lana de alpaca. Esto, debido a que, dentro de la cosmovisión andina el cazador o toda persona que salga a buscar alimento en horas no adecuadas debe llevar un poco de esa lana, ya que actúa como protector de la persona que lo lleve. Así fue quedando la elaboración de la primera parte de mi vestuario.



Imagen 10 Poncho del "diablo pillareño".

En a las demás prendas que usa el diablo, decidí probar con una camisa colorida, debido a que, eran coincidentes con los colores de la máscara. Además, añadí como parte del diablo pillareño medias rojas por encima del pantalón, tal cual como lo hace el personaje dentro de las festividades. La primera idea fue mudando en cuanto al pantalón ya que un color característico del diablo es el rojo, así fui diseñando el modelo de esta pieza. A continuación, verán dos momentos que muestran algunas variaciones.



Imagen 11 Primer boceto ropa "diablo pillareño".

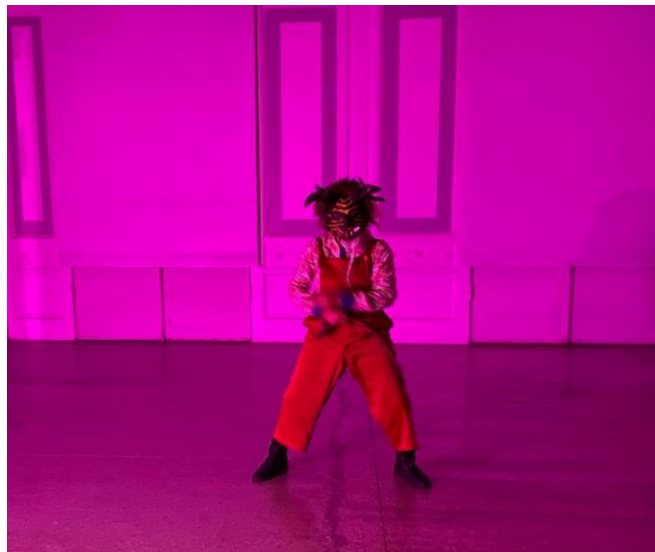


Imagen 12 Propuesta final de vestuario "diablo pillareño".

1.8 Detalles finales: previo a ser un diablo pillareño.

Quisiera empezar exponiendo que hasta antes de estos primeros ensayos el proceso de investigación-creación se dio de forma autónoma en cuanto al entrenamiento corpóreo

vocálico, a su vez estas fueron guiadas y sustentadas por materiales teóricos por parte de mi tutora. Por otro lado, ya venía considerando la necesidad de plantear dinámicas que permitan potenciar mi diablo, por lo cual expondré algunos juegos propuestos por la Lic. Cecilia Salazar, quién trabaja en las formas de articular lenguajes desde el juego clownesco. Recalcó brevemente que mi interés en su método es acerca de cómo se puede articular con el público en cuanto al rompimiento de la cuarta pared en el que borra esa línea imaginaria entre el público y el actante, dando paso a lo inesperado.

A continuación, haré un breve apartado de las cosas que pude potenciar alrededor de las formas corpóreas vocálicas. Cecilia empezó el ejercicio que consistió en sacar sonidos guturales en eso fui encontrando nuevas formas, algunas conocidas de sacar la voz salvaje. Empecé a adentrarme al *cuerpo festivo* cada vez más sintiendo esa embriaguez placentera, pero curiosamente estaba sin máscara cuando esta sensación empezó a invadir mi cuerpo. Poco a poco la locura de ese trance se expresó con un grito más que animal era de un humano, salió en un ritmo de estacato y por primera vez era una voz, sin retención, sin miedo. Esta fue la primera vez durante este proceso de la carrera que dejaba y soltaba la voz de esa manera a partir de ahí sentí libertad. Entonces también fui recordando mi interés acerca de este cuerpo festivo y era justamente sus gritos explosivos ese fue mi pretexto en escogerlo ya que a través de él podía dejar salir lo que me quedaba atorado, y que a él le salía libremente.

Ese mismo día noté que aún tenía inseguridad cuando golpeaba el fute con el piso a esto sumándole el aula 301 del edificio Tábara de la Universidad de las Artes que no me brindaba la sonoridad que le pertenece. Tras notar esto surgió otra pauta que fue el golpear con el fute en la pared en donde este sonaba diferente y tenía más potencia. Así entre en el juego de la imaginación donde cada esquina significaba que debía ir castigando De este ejercicio rescato dos cosas: la capacidad de conectar que me devolvió escuchar el sonido de fute, en donde entendí que para el diablo el sonido del fute significa la conexión que se siente en el

palpitar de su pecho y la decisión de empezar buscar en los próximos días otro lugar en el que la sonoridad sea correspondiente con las materialidades del diablo.

Continuando con mi relato otra de las experiencias fue adentrarme en este cuerpo festivo sin necesidad de la indumentaria, solo requiriendo un juguete. Sin embargo, cuando me coloqué la máscara sentí una potencia menor. Trate de compartir mis movimientos a mi cuerpo festivo que por primera vez estaba empezando a depender de mí. Entonces, empezó a entrar el cuerpo festivo desde el movimiento de los pies y de los hombros, y así más que llegar a una potencia llegamos a acoplarnos nuevamente, a escucharnos, a entendernos dentro de un habitat caliente, ruidoso, urbano, muy diferente al suyo y al mío pero que yo ya podría ayudarlo por mi experiencia del lugar.

Para finalizar la primera impresión del ensayo fueron que mi diablo era un diablo juguetón, tierno y muy poco bravo. Por lo que, en mis siguientes investigaciones decidí trabajar en ir a la búsqueda de ese diablo bravo, ya que un diablo es bravo o no es. Igualmente, empecé a investigar en mí como actante, acerca de lo que encubría la ternura. Sospeche que quizá eran los gritos fuertes que me remitían recuerdos y que por lo tanto podría ser una forma de ocultarme, en todo caso eso devenía de mí y no del diablo. No estoy diciendo que no se pueda prestar algo de uno al diablo, porque se lo puede hacer, ambos comparten dualidades hasta converger en una sola. Lo que quiero decir, es que es un problema cuando eso está generando una forma de ocultarse. Por ello, empecé a escucharme aún más y cada vez que esa emoción venía a mi usaba el látigo. Esa fuerza me volvía a recordar quien soy: un diablo pillareño.

Mi siguiente ensayo fue en la terraza del Telégrafo, en el que seguí acogiendo a mi diablo pillareño que se sentía deshabitado por los ruidos. Después de hacer el calentamiento y mover mi cuerpo por mucho tiempo empecé a entrar dentro del cuerpo festivo desde un zapateo y el movimiento de los hombros. Así mismo, ese día empecé el camino para investigar como

el diablo atraviesa el umbral, aunque ya lo había hecho de forma personal en un espacio íntimo, esta vez era diferente porque había personas transitando.

Ese día tuve la oportunidad de tener a dos personas que acompañaron mi trabajo como público, en ese momento surgió de lo imprevisto un juego en donde el diablo juega con las personas desde su picardía invitándolas a bailar. O el propio sonido del diablo ¡Atatay! En el que va oliendo y va exponiendo a los demás, por momentos mira sigilosamente y pareciese que quiere pelear con las personas. Ahí mismo, mientras lograba mantener la complicidad desde la mirada potente con otra persona la Lic. Cecilia Salazar sugirió que en cada latigazo busque un estado diferente y tras ¡ACHACHAY! Significaría un cambio. Para mí cada cambio también significó no quedarme dentro de la ternura que había mencionado si no que debía expandirlo hacia la bravura. El juguete me ayudó a que no se me desdibuje la figura de poder del diablo en mi cuerpo, para que ello no suceda acudía a mirar el poder que tenía en mis manos.

Este último ensayo en el que compartí con Cecilia Salazar, graduada de la carrera de Creación Teatral de la Universidad de las Artes, revisé juegos y materialidades que habían empezado a salir de los recursos propios del diablo. Este día también conté con la presencia de dos personas que respetuosamente se acercaron a mirar el ejercicio y quienes supieron decirme sus impresiones. De forma generalizada expresaron que les generó miedo el diablo pero que al mismo tiempo querían bailar con el diablo cuando este les invitaba. Además, agrego que la forma de bailar en cuanto a los pies y hombros es lo que le llamo mayormente la atención. Recuerdo que cuando empecé a bailar al diablo varias personas me enmarcaban que mi característica de baile del diablo pillareño se enmarcaba en las partes mencionadas, y evidentemente es coincidente con mi gesto corporal que acude a este movimiento cuando necesita encontrar(se) con su diablo. Finalmente, supieron decirme características generales del diablo desde lo picaresco, lo bravo, el ritmo que llevaba pese a no tener música. Me supieron

decir que nunca vieron un diablo tierno, para mí esto era y es importante ya que he venido trabajando esa parte en mí dejando embriagarme por la ira que caracteriza a este cuerpo festivo.

Quisiera recoger estas impresiones brevemente donde me gustaría exponer que, pese a ser pocas las personas que han estado en este proceso de investigación como público muchas de ellas han sabido expresar, el miedo por la figura del diablo y lo han relacionado directamente con términos religiosos. Además, también expresan el miedo que les produce el sonido del látigo recordándoles a muchas situaciones personales o cercanas como formas alrededor de castigar una conducta. Estas impresiones si bien no cambian la forma de actuar del diablo resultan necesarias nombrarlas ya que reflejan los contextos y realidades tan complejas en las que estamos inmersos.

Finalmente, puedo decir que más allá de ir marcando o creando un guion que es algo que no se enmarca en los lineamientos de esta investigación, mi interés está en explorar las formas corpóreas - vocálicas en su relación a las situaciones con el público participante. El diablo de Píllaro va creando varias situaciones dentro de su interpretación por las calles, este personaje de la festividad andina entiende perfectamente que “no existe personaje, sin situación”³⁰ Y eso es justamente la parte que considere que le hacía falta a este cuerpo festivo las situaciones que solo se crean con el otro y la otra. Este proceso me ha servido para dar forma en cuanto al primer cuadro que lo venía trabajando, pero se sostenía aun de forma abstracta.

Capítulo II: Ser un diablo pillareño

2.1 Primer borrador escénico.

³⁰ Lecoq Jacques, (Cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral), Barcelona, 96.

Este apartado está compuesto por un guion escénico que se ha ido corrigiendo por tres momentos. El propósito es que cada bosquejo permita ir conectado cada materialidad. En este guion se expondrá como se fue creando las luces y sobre todo el ambiente sonoro, algo importante dentro de este cuerpo festivo. Cabe decir que, el guion escénico está influenciado principalmente desde las entrevistas y los apuntes generados en el diario de trabajo.

Título tentativo: ¿Cómo ser un diablo pillareño? - Visita guiada por el diablo.

Sinopsis: “¿Cómo ser un diablo pillareño?” Muestra 4 lugares y momentos conectados secuencialmente. En un primer momento se presenta el “*Mundo del diablo de Pillaro*” hacia el público. Para luego pasar al segundo momento que llamaremos “*Alquile su máscara*”, este es un lugar simbólico en el que el cuerpo festivo da paso al otro otra para formar parte de su mundo. Ese momento simbólico se concretará en “*El descanso, el lugar donde se baila más*”. El último momento “¿Cómo ser un diablo pillareño?” resulta ser la condensación de los momentos anteriores. Este culmina con un performance “improvisado” de una persona que decide mantener los huesos del cuerpo festivo incluso sin su indumentaria y sin ser pillareña. El cierre se da al compás de un audio grabado anteriormente en una entrevista. Este ejercicio escénico se mostrará como una visita guiada del diablo en los cuatro momentos.

Componentes detallados por cuadros.

Mundo del diablo: Para crear el mundo entre lo terrenal y lo ficcional del diablo, es decir ese mundo liminal se hará uso del teatro sombras, técnica que permite crear material visual ficcional; esto se realizará con ayuda de las luces. En este momento se creará al cuerpo festivo en concordancia con su cuerpo-voz. Otro elemento que irá a la par vendría a ser la

producción musical, que ayudará a crear ese juego o complicidad que se ha venido trabajando en el proceso investigativo.

Nota: (La guía o el diablo guía será quien conduzca hacia los otros espacios.)

Alquile su máscara: En el espacio habrá varias mascararas que la persona pueda elegir. Mientras las personas van eligiendo sus máscaras se escuchará un audio que salga de una bocina. El audio pertenece a Stalin Moya, un pillareño:

(Audio de entrevista) Usted paga el tique de 2 a 3 \$ eso es para que el señor que organiza los diablos pueda pagar el costo de lo que es el alquiler de la banda. Para eso le cobran, paga eso y usted baila.

El descanso, el lugar donde más se baila. En una pared habrá un cartel con instrucciones de como bailar al diablo (posiblemente). En otro cartel estarán las cartas del diablo que salió del proceso investigativo. - Aquí me gustaría que el diablo sea una especie de maestro que enseñe a bailar. O quizá hacer uso de la producción sonora.

¿Cómo ser un buen pillareño?

En este momento la performance deja su máscara y habita el espacio con las nociones del movimiento del cuerpo festivo que ha dejado en ella el diablo. Los movimientos son variados, pero mantienen una base, una raíz. Al final se escuchará nuevamente un sonido de la bocina. Audio final.

(Audio de entrevista) Para eso le cobran, paga eso y usted baila. Obviamente no lo va a hacer de la misma forma que una persona que ha bailado tantos años o una persona que es ya pillareña. Pero sin embargo está en toda su libertad de ser parte de la fiesta. Aquí no hay impedimento

ni tampoco nadie tenemos el privilegio de solo bailar aquí estamos todos en una sociedad libre y democrática que podemos representar al personaje que queramos.

Nota: (La guía o el diablo guía será quien conduzca hacia los otros espacios.)

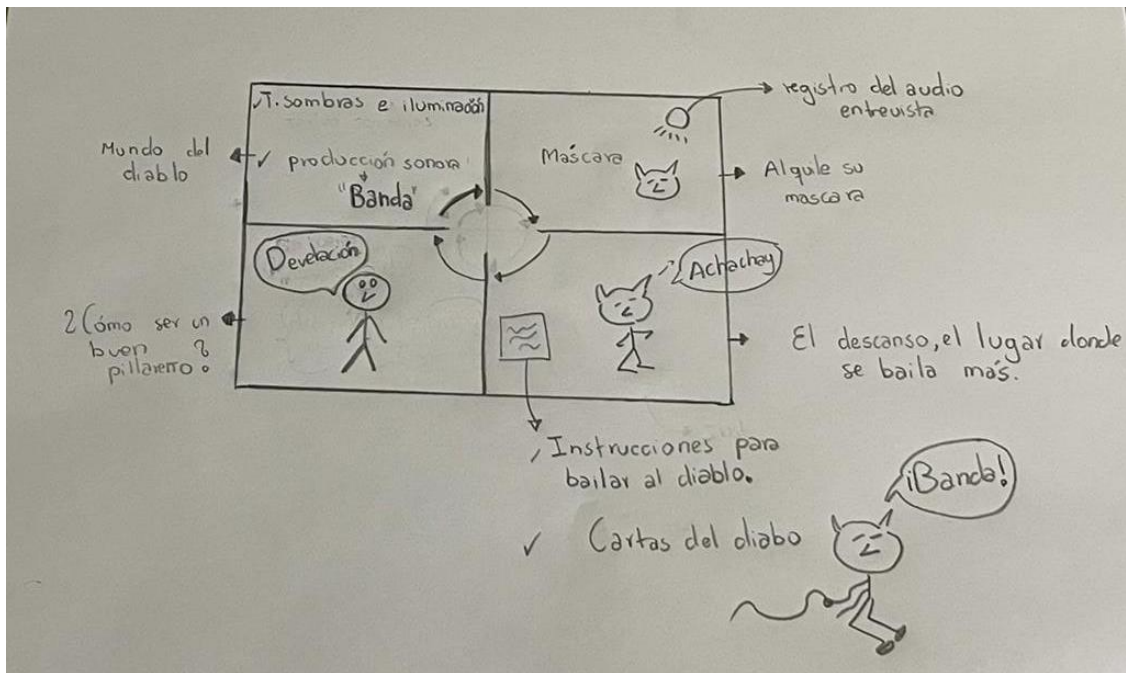


Imagen 13 Primera propuesta espacial.

La primera propuesta de guion escénico fue dividida en cuadros; sin embargo, esta propuesta al requerir de los cambios espaciales se consideró en la idea de una galería de arte en donde hay una guía que conduzca al público-expectante y en donde en cada uno de sus espacios se active una acción performática. Por otro lado, en la imagen se puede notar las flechas de, cómo según mi perspectiva, concibo cada cuadro que se encuentra dentro de un tiempo cíclico. Por ellos, primero el diablo empieza presentándose, para luego compartir un poco de su mundo y vuelve a este en un retorno, como si fuesen procesos naturales que están dentro de este mismo tiempo. Este primer bosquejo se logra articular después de realizar las dos entrevistas a los bailarines Stalin Moya y Edison Cuyachamín, ya que ambos desde sus experiencias contadas ayudaron especialidades que rodean al diablo pillareño

Dentro de las observaciones que me pudo dar mi tutora, me recomendó que en lugar de nombrar el cuarto momento *¿Cómo ser un buen pillareño?* Tendría más relación con *Ser diablo pillareño*, que finalmente lo termine acogiendo, debido a que, la segunda resulta más lógico y próximo a mi *cuerpo festivo*. Posteriormente me dispuse a buscar un espacio en el que pueda llevar a cabo mi proyecto.

2.2 Segundo borrador escénico.

Debido a las dificultades por conseguir espacios dentro de la universidad, tuve que modificar la espacialidad de los cuatro cuadros y probar si se pude realizar en tres espacios. A si mismo los nombres tuvieron mínimas modificaciones quedando de esta manera; Mundo del diablo (1), Alquile su máscara (2), ¡Banda! (3) Y finalmente Retorno (4). El cuadro (1) y (2) al ser dos acciones performáticas se decidió llevarlo a cabo en el mismo lugar, evidentemente se trabajó buscando que no se alteren las formas dialogar que se tiene pensado. En las siguientes secuencias de imágenes se puede ver como quedo la nueva distribución espacial, en esta idea también trato de empezar a exponer como desde la iluminación se iría trabajando la espacialidad. Cabe decir que estas imágenes son pensadas en relación con el espacio de la “Sala de estar del Telégrafo 301”, en el que se pretende se lleve a cabo la muestra escénica.

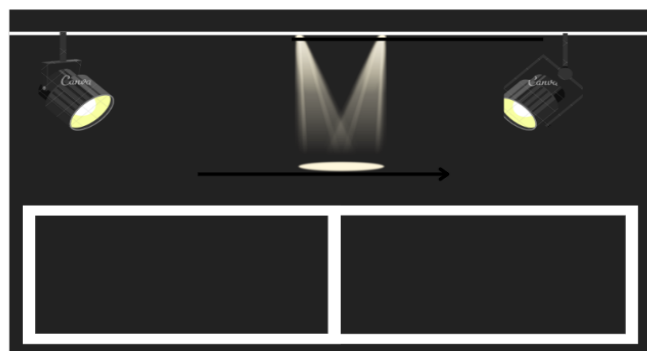


Imagen 14 Primer bosquejo de iluminación espacial.

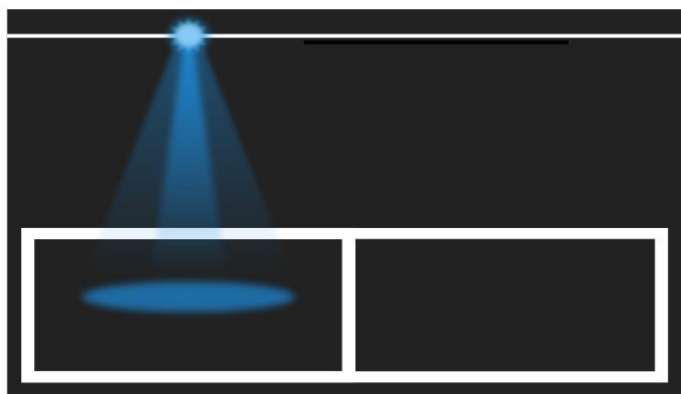


Imagen 15 Bosquejo de iluminación espacio 2.

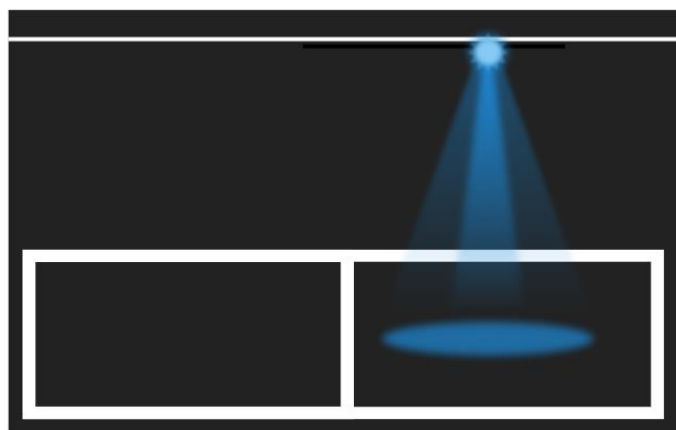


Imagen 16 Bosquejo de iluminación espacio 3.

En este segundo borrador del guion escénico abordaré el proceso de construcción del primer cuadro “Mundo del diablo” y el cuarto cuadro “Retorno”. Como bien se sabe ambos cuadros están pensados desde el desplazamiento corpo - vocálico del cuerpo festivo y de mi propio cuerpo. Aunque cada uno dista de ser similares, el uno deviene del otro. “Retorno” es el resultado de cuestionar y tensionar si un cuerpo festivo solo puede serlo el que lleva unas vestiduras.

Mundo del diablo. - El diablo pillareño atraviesa por varias transiciones que fueron registradas en mi diario de trabajo después de terminar cada ensayo. Ahí iba exponiendo como aparecían tres etapas que se repetían constantemente y en las que en todas estas el diablo parte

de naturalezas diferentes, pero que son el resultado una de otra. Por ejemplo, la energía del cóndor expresada en mis manos, la de una cabra, venado, o un ser cazador expresada en mi cuerpo central y mis pezuñas patas o garras en mis plantas de pies. Aún sin entender esa forma de su mundo, quise darle mayor claridad porque aún era bastante abstracto, pero lo podía entender por mi propia experiencia corpórea.

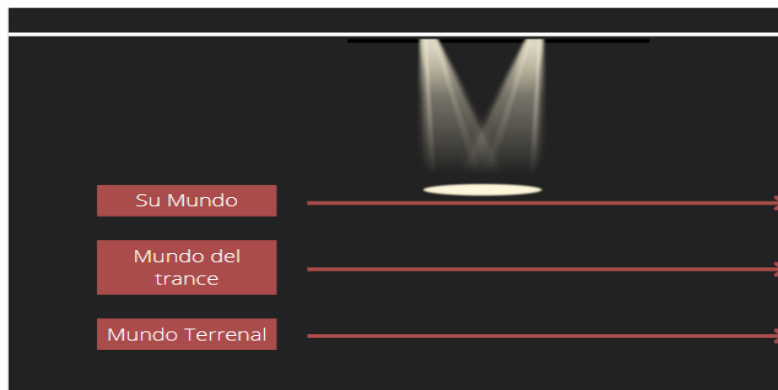


Imagen 17 Primer momento del Mundo del "diablo pillareño".

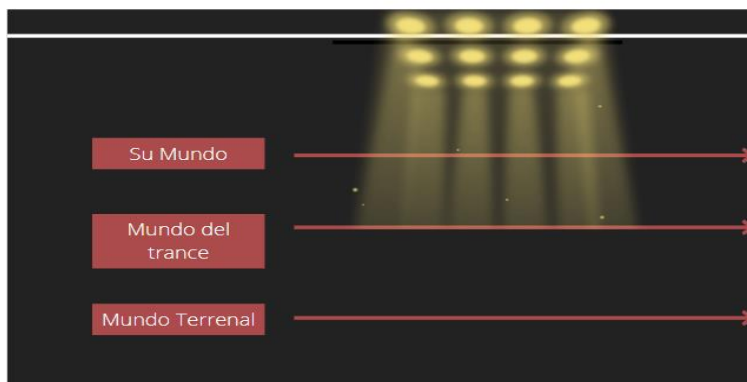


Imagen 18 Segundo momento "Mundo del trance".



Imagen 19 Tercer momento "Mundo Terrenal".

En las imágenes expuestas se puede mirar el tránsito que atraviesa el cuerpo festivo, desde su mundo hacia lo terrenal. Mientras iba moviéndome con el cuerpo festivo, pude conectar con una clase de Kichwua en la que estaba hace un tiempo y en la que se hablaba de la cosmovisión andina. Revisé nuevamente de lo que iba y empecé a relacionar la manera en cómo transita el diablo alrededor de esta manera de ver el mundo concretamente. El Uku Pacha, el mundo ubicado debajo de la tierra por tanto el lugar donde nace la semilla, la vida. En el audiovisual *"Los tres mundos andinos"* expresa que este mundo es representando por una serpiente. Kay Pacha, vendría a ser el mundo que pisamos, ósea el terrenal y el que está representado por un puma. El audiovisual también menciona que a este espacio le corresponde la figura de un tigre: «(...) La serpiente se ha animado a saltar y a vivir, en este sentido simbólico el felino es una serpiente que por su tarde de superar el miedo a obtenido patas garras y se desplaza sin reptar separado del suelo y a mayor felicidad »³¹. Finalmente, está el Hanan Pacha, representando por el cóndor el mundo de arriba el lugar, un lugar ocupado por fenómenos de lluvias y rayos.

³¹ Los tres mundos andinos, Uku Pacha- Kay Pacha-Hanan Pacha. (2:49 - 2:52) <https://www.youtube.com/watch?v=sgTMeFdiMY4&list=LL>

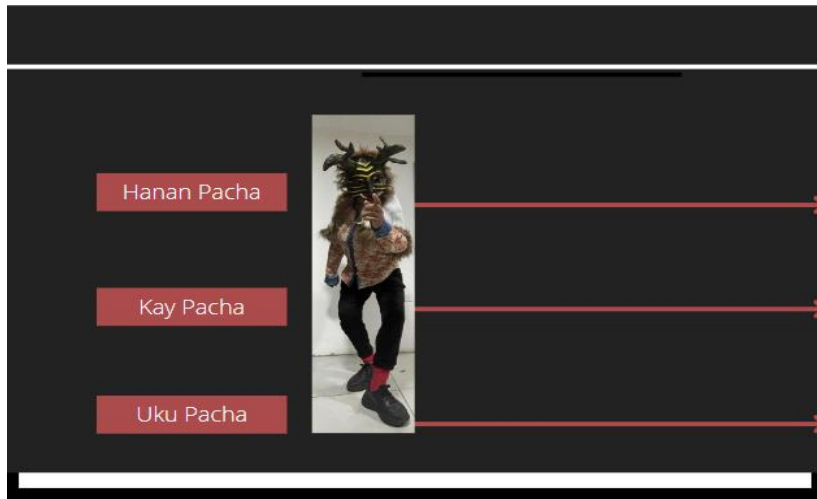


Imagen 20 División del diablo en relación con la cosmovisión andina.

Al relacionar la cosmovisión andina con mi cuerpo festivo, pude entender como propias las formas en las que se expresaba este cuerpo en mi cuerpo. Desde el Uku Pacha esa raíz que son los pies, las patas o pezuñas que dice el diablo y a quien el diablo se empieza preguntando quien lo mueve. El Kay Pacha la figura del cazador, el venado, la cabra audaz vigilante. Y el Hanan Pacha las manos como alas del cóndor. Por primera vez estas figuras que se presentaron en diferentes partes de mi cuerpo tenían una conexión, una raíz una profundidad.

Textito 4

Flexibilidad

Gusano

Soy un cuerpo alegre festivo

Vigilante, orejón

Mis manos, aves águila

Mis patas, cabra diablo

Mi boca aun cerrada

Mis pies guían, compas, saltarines

Mir orejas, meticulosas

Mis dedos instrumento.

Por último, quiero exponer que he tomado las visiones de una manera en la que me sirva para entender la cosmovisión en la que está ligada mi cuerpo festivo. He usado materialidades de este mundo para dar mayor sentido a mi ejercicio escénico. Pero sobre todo he tratado de no expresar puntos de vista que desvíen de los marcos de la tesis, y porque principalmente no soy una gran estudiosa de la cosmovisión andina.

El último cuadro es “Retorno”, el mismo que está compuesto por movimientos más libres pese a tener influencias de ser un cuerpo festivo. En este cuadro compuesto desde el movimiento còrporo vocálico se registra como un cuerpo en lo contemporáneo puede mantener formas corpóreas, es decir expone como un cuerpo festivo esta performando constantemente en diversos espacios-tiempos. “Retorno” danza al ritmo de un bombo y expone como un cuerpo sin indumentaria aun va por los lugares festivando.

2.3 Tercer borrador escénico.

Finalmente se decidió disminuir los cuadros únicamente a dos espacios. El cuadro (1) y el cuadro (4) como ya se expuso en el anterior borrador ocuparían el mismo espacio. Y el otro espacio correspondería a la fusión del cuadro (2) y cuadro (3). Esto debido a que como se mencionó resulta complicado trabajar dentro de un espacio que no es el adecuado para la propuesta pensada. Se ha tratado de llevar a cabo ese tercer espacio dividiendo con las luces, pero ha resultado bastante atropellado. En ese mismo sentido pedí ayuda acerca de otro punto de vista de una egresada de Arte Visuales, Jeanella Montalvo quien supo equilibrar todas las cosas

que se iban a colocar en los dos espacios en uno solo, de forma que no haga ruido visual hacia las personas. Siendo así que el cuadro (2) y (3) quedaron de la siguiente forma.

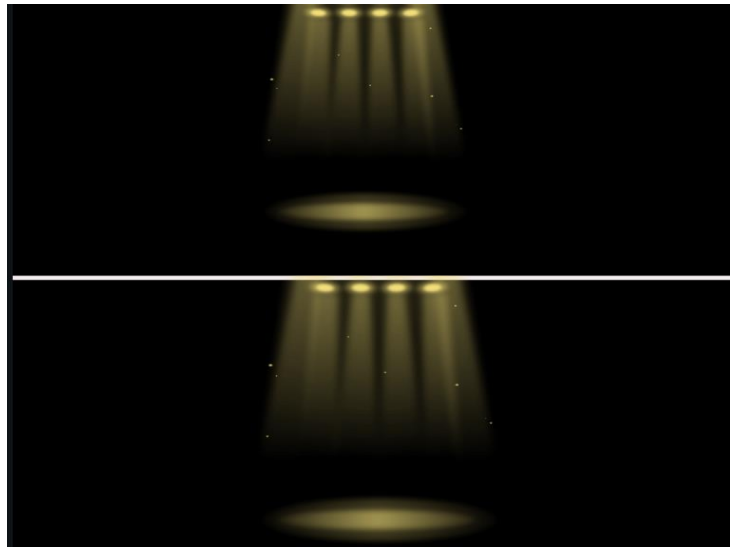


Imagen 22 Distribución espacial final.

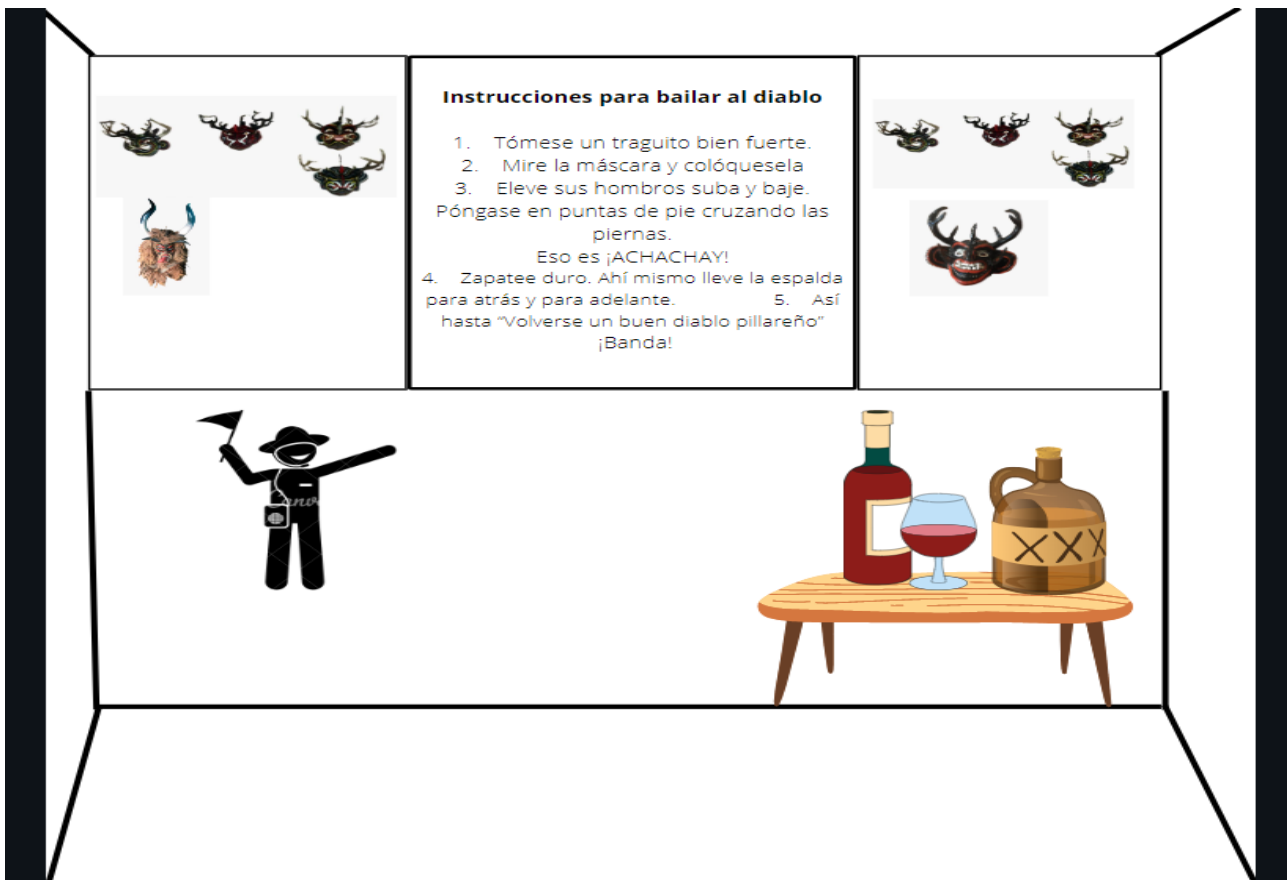


Imagen 21 Distribución espacial de los elementos (2) (3).

Lo que se busca con estos dos cuadros es aproximar al público hacia el Diablo de Píllaro mediante la experiencia en el público-expectante. Como se expresó se pretende que sea dirigida por la guía performática que ayude a comprender y manejar la interacción con los objetos sean estos visuales o auditivos. El proceso que hace la guía performer es dirigir a las personas en fila para que puedan ejecutarse las “Instrucciones para bailar al diablo”, la persona que se puede apreciar en el cuadro de arriba corresponda a la guía.

Otro elemento que estará en el espacio es la bebida alcohólica o el trago conocido dentro del contexto andino, en este caso fue pensando como una bebida propia de cuerpos festivos. Este elemento es propio de un carácter dionisiaco- festivo así que bajo ese sentido resulta necesario colocarlo dentro de los elementos del espacio. El texto “*Mitos y Leyendas del Cantón Shushufindi*” explica que para la cultura Siekopia, «el chamán es el puente y el mediador entre las dimensiones espirituales y la dimensión material, solo este es capaz de lograr el favor de los dioses y hacer aparecer plantas o animales especiales. De este sabio y su poder depender su dominio del yagé, para saber hasta dónde se puede llegar a conocer el cosmos que compartimos con los seres sobrenaturales»³². Para mí este chaman vendría a ser mi propio cuerpo festivo que maneja una animalidad en él y que se entiende en ese estado de embriaguez que se expresa en el moverse de otra forma.

Otro elemento que estará en el espacio es la bebida alcohólica o el trago conocido dentro del contexto andino, en este caso fue pensando como una bebida propia de cuerpos festivos. Este elemento es propio de un carácter dionisiaco- festivo así que bajo ese sentido resulta necesario colocarlo dentro de los elementos del espacio. El texto “*Mitos y leyendas del cantón Shushufindi*” explica que para los Siekopai “El chamán es el puente y el mediador entre las dimensiones espirituales y la dimensión material, solo este es capaz de lograr el favor de los

³² Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal del Cantón Shushufindi (2020). Libro *Mitos y Leyendas del Cantón Shushufindi*. Shushufindi-Ecuador.41.

dioses y hacer aparecer plantas o animales especiales. De este sabio y su poder depender su dominio del yagé, para saber hasta dónde se puede llegar a conocer el cosmos que compartimos con los seres sobrenaturales”.³³ Para mi este chaman vendría a ser mi propio cuerpo festivo que maneja una animalidad en él y que se entiende en ese estado de embriaguez que se expresa en el moverse de otra forma.

Todo este proceso se prevé que realice el público-participante hasta que suene la ¡Banda! Esta pieza está compuesta por canciones de fiestas populares pensadas así con el propósito de activar la memoria corpórea. Además, también porque lo que se quiere es aproximar hacia las materialidades del cuerpo festivo como tal, por ello el uso de la banda de pueblo. Este cuadro estará coordinado con el productor musical quien mantendrá el hilo de la música de acuerdo con las necesidades del momento, sin embargo, se tiene pensado entre 5 a 7 minutos.

³³ Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal del Cantón Shushufindi. Libro Mitos y Leyendas del Cantón Shushufindi, Shushufindi-Ecuador.

Proceso de iluminación y ambientación sonora.

La ambientación sonora es usada para el primer cuadro “Mundo del diablo” y para el último cuadro “Retorno”. En el primer cuadro se expresa los procesos del diablo; Uku Pacha, Kay Pacha y Hanan Pacha. Los instrumentos principales que lo componen son zampoñas, máscaras, ocarinas, flautas andinas, wajrapuco, chachas platillos. Entre los sonidos ambientales están truenos, lluvias, pájaros, viento y lluvia. También se colocó la canción de “Killpary” de Runa Jazz, esta música fue escogida por el fondo sonoro festivo que ayudaba demostrar al diablo su baile hacia el público. También se usó la canción de “Killpary” de Runa Jazz en la parte que el diablo muestra su baile al mundo. De igual manera, también se tomó como sonidos de cambios el sonido del fueite, se trató de omitir todo tipo de sonidos guturales o frases populares del diablo porque eso debe venir del diablo pillareño ya que esta tesis se plantea el trabajo en esas formas vocálicas.

La ambientación sonora también está presente en el tercer cuadro que se combina con el cuarto cuadro, es el lugar donde se coloca la banda de pueblo de aproximadamente por 5 minutos y por ritmos musicales (San juanito, pasacalle, tonada, albazo). Se pretende que las personas al colocarse las máscaras bailen estas piezas. Finalmente, el cuadro “Retorno” acompaña al performance desde un sonido del bombo en el que va marcando el ritmo al cuerpo que lo mueve. Todos estos instrumentos son pensados con relación al diablo andino y al diablo festivo por ello las mezclas de instrumentos.

El proceso de iluminación se fue desarrollando desde la escena, es decir yo dentro del cuerpo festivo iba marcando el cuadro “Mundo del diablo”, de esta manera mi compañero Jonathan Rodríguez iba ambientando el ejercicio. Lo iba repitiendo varias veces hasta encontrar la ambientación que les pertenece a las diferentes situaciones que va generando el diablo pillareño. Se ha escogido luces frías. Los colores que se han ido fijando son el rojo cuando sale del mundo terrenal, amarillo cuando se relaciona con el público, el verde cuando el diablo

pillareño se encuentra en su etapa más festiva comúnmente ocurre cuando baila, amarillo bajo cuando el diablo está cazando.

Tanto en la ambientación sonora como en las luces se tuvo que marcar estados en los que cambia de intención el diablo pillareño. Tanto la ambientación sonora como las luces tuvieron cambios que se fueron buscando en la escena y se fue limpiando mediante retroalimentaciones. Se trabajó primero en la partitura corpórea-vocálica del diablo y de ahí se combinó con la ambientación sonora buscando que no sobrepase el sonido a la voz, posterior a ello se adjuntó el trabajo lumínico, de esta forma se llegó a un trabajar los cuadros que comprenden este ejercicio escénico.

Diablo pillareño en tránsito.

Ser diablo pillareño es un ejercicio escénico que cuestiona el trabajo de las prácticas teatrales en cuanto a su influencia eurocentrista. Es decir, busca resaltar las destrezas menores que han quedado relegadas dentro de la academia teatral, en particular a nivel del movimiento corpo-vocálico de los personajes tradicionales. Esas prácticas no deberían resultarnos ajenas, puesto que son parte de nuestro legado histórico y conviven en nuestro entorno-cultura y tradiciones andinas. Estas prácticas son las que dan lugar al *cuerpo festivo*.

Este ejercicio escénico adquiere todo el tiempo una tensión que se enmarca en los lineamientos de un mundo occidental y la performatividad andina. Siendo así que dentro de su propia contaminación se problematizan y hacen uso de las mismas materialidades. Bajo este mismo entendimiento se ha venido tejiendo la configuración de un dispositivo contemporáneo generado desde una lógica de la escena expandida contemporánea pero que bebe de las tradiciones.

El ejercicio escénico se compone por cuadros conectados secuencialmente. En un primer momento se presenta *El mundo del diablo*, en el que el *cuerpo festivo* expone su

naturaleza animal-humana al público participante. El segundo, *Alquile su máscara*, es el instante en el que se empieza a integrar al público participante como parte del mundo del diablo y que se complementa con *¡Banda!*, el cual está compuesto por instrucciones para que las personas bailen al diablo. Finalmente, *Retorno*, el cual culmina con un performance que se escribe en tiempo real, pero que bebe de archivos de los movimientos de la tradición pillareña. Así culmina este ejercicio de una persona que decide mantener los huesos del cuerpo festivo incluso sin su indumentaria.

Este ejercicio compuesto por cuatro cuadros está diseñado aparentemente para enseñar a las personas a ser un diablo pillareño. Algo paradójico ya que como actante tampoco soy de dicho lugar, pero el ser que me acompaña, mi dualidad, el que me *presta los huesos*, sí lo es. El ejercicio pretende generar una aproximación hacia un *cuerpo festivo*, respetando las formas de cómo opera en cuanto al juego, en lo còrporo-vocàlico, al igual que el lugar de geografía del diablo. Lo que buscamos son las formas de articular un cuerpo festivo criatura fuera de su habitad, otorgándole un nuevo marco de juego, pero que siga jugando desde su propia potencia.

Epílogo

Empezaré exponiendo la dificultad para encontrar espacios y equipos dentro de la Universidad, algo que como he comentado a mi tutora retrasa los procesos de ensayos y del montaje escénico. Lejos de asustarme de la burocracia que implica separar espacios para llevar a cabo el proceso y también lejos de quejarme, he decidido exponerlo en este escrito porque lo considero necesario. Aparatada por las dificultades de que esta situación afecte y rompa con mi escritura alrededor del cuerpo festivo, en quien he encontrado una verdadera pasión por llevarlo a cabo, me he mantenido firme en continuar con este proyecto.

Por otro lado, debo manifestar que, la intención de mi proyecto de tesis radicó en la aproximación al personaje diablo de Píllaro para la creación de formas corpóreas vocálicas. Este estuvo compuesto por tres etapas que se cruzaron sin un orden determinado. Me trasladé a Pillaro hace un año y empecé aprender como baila un diablo pillareño, para esto me contacté con la persona que me enseñaría este mundo. Este personaje fue el bailarín festivo Edison Cuyachamín. En los momentos que me ensayaba, yo iba comentando varias cosas alrededor del diablo y la diablada (festividad andina) esto con el propósito de que influyera en la forma del movimiento del cuerpo.

Empecé bailando al diablo pillareño desde la intimidad de mi cuarto, luego desde la intimidad de la sala y luego en un espacio improvisado. En un inicio empecé bailando con la banda pueblo, luego cambiando a otros con tonos andinos, que remitan a una animalidad del diablo que se iba presentando. En esta etapa mis pies fueron marcando el ritmo y la forma del cuerpo que me llevo un tiempo considerable por mi dificultad de coordinar. El cuerpo festivo es un cuerpo amable que acoge a todo cuerpo que decida estar en él. Este proceso fue quizá el más sensible e importante, digo esto por mis propias dificultades en cuanto a expulsar la voz, en esa dualidad mi cuerpo impedía todo intento de susurro, era un cuerpo aprensado, sin embargo, mi dualidad diablo festivo era el camino para usar sus cuerdas vocales y dejar que todo salga.

Este proceso es tan íntimo por las veces en que el llanto que salió de mi cuerpo y solo con los ensayos empecé a notar que algo se movía dentro de mí. Varios ensayos después colocarme la máscara fui considerando el opuesto a este sentimiento, la risa. De esta manera descubrí el gusto de estar en ambos estados de ánimos que partían de un mismo origen. Así mismo, inicié silenciando la música, empecé zapateado y dando ritmo desde mi cuerpo empecé

así soltando la voz sintiéndome animal cóndor cabra, me encontré cansado, me encontré con mis nuevos pies bailarines. Me encontré siendo macho y hembra, siendo diablo-diabla, entendiendo que soy un cuerpo y que existe una dualidad en mí. Fragmentaciones conjunto de excesivas materialidades es este proceso, todo en abundancia imágenes nuevas como el magma ardiente donde nace la fuerza diabólica.

Este primero momento se lo llevó a cabo de forma personal, preparando al cuerpo con un entrenamiento que había adquirido en mis clases de teatro, cuestionándome mis propios límites de mis herramientas actorales. Así llegó mi tutora a decirme que los materiales que vaya a usar siempre estarán en tensión por mi proceso mismo de formación escénica. Este proyecto de tesis como se ha mencionado es un proceso de contaminación entre una teatralidad andina con herramientas eurocentristas, no busca el análisis de observar qué prevalece, busca un tejido en el que el cuerpo festivo pueda transitar.

Dentro de las dificultades de esta tesis estuvo el acudir a la Diablada Pillareña, como se previó, debido a problemas externos que no se pueden prevenir: la pandemia. Sin embargo, pude seguir aprendiendo con el profesor Edison Cuyachamín y con su grupo. Mismo en el que llegue un día a bailar y una persona supo decirme quizá por verme tan tímida: “Cierra los ojos, le ves al diablo, crees en él y de una comienzas a zapatear” abrió sus ojos empezó “Ve así se baila”. Cerré mis ojos y bailé. En ese momento supe que me había explicado una manera de entrar hacia el cuerpo festivo.

Esta primera parte de la investigación fue un desborde también de la escritura en el que me llevó a breves rasgos de “textitos del diablo”, una escritura orgánica que sale desde la más auténtica conciencia del diablo. No quiero decir que sale del inconsciente como lo solemos decir, porque mi cuerpo festivo en esos momentos es quien goza de la mejor conciencia. Seguía investigando a mi cuerpo desde la máscara cuando sentí la necesidad de conocer las experiencias de otras personas que performan cuerpos festivos, que se han movido alrededor del diablo pillareño. Realicé un cuestionario para las entrevistas a las personas que ya he mencionado y dichos materiales dieron cauce al proceso creativo.

Al finalizar esta primera parte entendí que yo pertenezco al cuerpo festivo, soy una parte de él: este proceso ha sido un reconocer a los huéspedes que componen mis propios huesos. Ha sido un conocer la raíz del movimiento más allá de tabúes y adentrarse desde una forma de mirar (se) desde el teatro, desde lo decolonial en lo contemporáneo. Considerando estas nociones fui revisando diversas materialidades hasta generar este ejercicio dramático.

Dicho ejercicio dramático no solo muestra mi proceso de aproximación corpovocálica, sino que también es una aproximación hacia la búsqueda de formas sensibles en el

público participante. Además, no busca aprensar el conocimiento en torno a cómo baila el personaje; al contrario, mi propia forma de moverme está conformada de bosquejos rápidos y sueltos donde libero a mi propio cuerpo normado. Solo en esa liberación puedo encontrarme siendo un ser embriagado del movimiento festivo. Quizá si me preguntan ¿cómo baila mi cuerpo festivo? posiblemente al igual que mi profesor empezaría explicando muchas cosas, como la biografía, historias, mitos entre otras cosas, cuantos pasos hacia la derecha o hacia la izquierda, o qué tipo de calidad de movimiento tiene.

Igualmente, otra forma de explicar, podría ser la forma en cómo se aproxima la señora, cerrando los ojos para mirar a su cuerpo festivo. En mi caso seguramente empezaría diciendo: mueve el pie hacia la derecha y hacia la izquierda y avanza como si sembraras, es decir acudiría a mis recuerdos corporales. No es de mi interés hacer un proceso racionalista en el que se registre qué parte se mueve primero porque eso sería igual que poner límites al cuerpo. Asimismo, no busco marcar una forma en cuanto a la estructura de como baila el cuerpo festivo si no que mi interés está en cómo cada cuerpo que lo performa lo vaya entendiendo desde su propia raíz.

Finalmente, considero que esta tesis no debería ser leída como una forma de comprender cómo se maneja el cuerpo festivo, si no como una bitácora sensorial que recorre alrededor del diablo pillareño, quien ha transitado desde lo íntimo hacia lo colectivo. “Diablo pillareño en tránsito” es el conjunto de mis preguntas personales que fui desarrollando y creando sentidos a lo largo de la carrera de Creación Teatral. ¿Quién soy? ¿Cuál es la raíz de mi movimiento? ¿Cómo es mi cuerpo festivo? Mis memorias, las sonoridades andinas, entre otros elementos: cada una de ellas han sido abiertas delicadamente hacia el público participante. Este proceso de aprendizajes alrededor del cuerpo festivo que me deja unos pies sonantes llenos de dudas que seguramente serán el prelude para otro proceso investigativo.

Referencias bibliográficas

- Barba, Fabián. «*Nuestra Danza: El Laborioso Ejercicio De nombrar (nos), imaginar (nos), bailar (nos)*» *post(s)* 5 (1). [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1532,2019](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1532,2019).
- Cardona Patricia, «*Dramaturgia del bailarín: El cazador de mariposas*» núm. 43, Editorial: Conaculta, Chile, 2008.
- Carrasco Viteri, Cristian Jhoffre. «*Latencia cultural en la máscara del diablo de Pillaro*» Quito, Tesis (Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Artes y Estudios Visuales). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras y Estudios Culturales, Repositorio; Institucional UASB- Digital, 2017.
- Comandú, «*Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico*», Córdoba, Tesis Doctoral. Publicado por la Universidad de Córdoba, Editorial; Repositorio digital de la facultad de las Artes, 2018.
- Conciencia Activa, «*Los tres mundos andinos, Uku Pacha- Kay Pacha-Hanan Pacha*» (2:49 - 2:52) *Link de acceso;*
<https://www.youtube.com/watch?v=sgTMeFdiMY4>.
- Darío Fo, «*Manual mínimo del actor* », Editorial; Hiru Argitaletxea, SL colección SKENE (España). 1998.
- Entrevistas a Cuyachamín Edison y Moya Stalin. Por Erika Chanatasig, (Píllaro jun. 2022) *Link de acceso:* https://soundcloud.com/erika-chanatasig/nueva-grabacion-151?si=988706a6ea514668a6ff05e2cb8b5956&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing.
- Facelli, Luis A. «*Teatralidad e interculturalidad: del muestrario etnoescenológico a la etnoescenología como teoría y práctica crítica*» Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Humanidades y Comunicación "Miguel de Unamuno", Editorial: Universidad Carlos III de Madrid, 1998.
- Franco Simón y Andalucía, «*Apuntes: sobre Yuyashkani*» México, Centro Universitario de Teatro de la UNAM, 2021. *Link acceso;* <https://www.youtube.com/watch?v=N0jAeQkna9Q>.
- Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal del Cantón Shushufindi, «*Libro Mitos y Leyendas del Cantón Shushufindi*». Shushufindi-Ecuador, 2020.

- Gómez Borja, «*Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada. Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás*» pp. 309-312 In: Caravelle, nº73, Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/23180>. 1999.
- Jaques Lecop, « *El cuerpo poético: una enseñanza sobre la creación teatral* ». Barcelona, Editorial: Alba, 2003.
- Juanes Jorge, «*Artaud y el teatro de la crueldad*», Ensayo de teatro. Editores Universidad de Barcelona; Asociación de investigación y experimentación teatral, 2005.
- Le Breton David, «*El cuerpo sensible*». Santiago de Chile: Ediciones / metales pesados, 2010.
- Los barbaros: alfabeto colérico, « *El espectro rojo* ». Revista: Desbordes número 0.5 / junio 2009. Link de acceso: http://archivo.des-bor-des.net/0.5/es/alfabeto%20colerico/los_barbaros.html
- Paz Octavio, «*El arco y la lira el poema. La revelación poética. Poesía e Historia*», Editorial digital: El Cavernas, 2014.
- Periódico desde abajo «Pasos Fervorosos, Wilson Pico », *Ecuador, 2015*. Link de acceso; <https://www.youtube.com/watch?v=txD02o1nDMM>.
- Pico Wilson-Amaranta, «*Cuerpo Festivo*» Quito, Ministerio de la cultura, Impreso en Mantis, 2011.
- Santiago Soberón, «*Treinta años de Yuyachkani* », Babab No. 10, Editorial: AVAE, septiembre, 2001.
- Sapiaín Carolina. «*El objeto de investigación frente al predominio del modelo escénico occidental* ». Universidad de Chile. Revista el Sótano, abril, 2012.

