

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



**El actor - danzante en búsqueda del diablo puneño**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADA EN TEATRO**

**AUTORA**

**MILSA DANIELA MAÚRTUA SALVADOR**

**ASESORA:**

**Marissa Violeta Bejar Miranda**

Lima, 2018

## RESUMEN

La Diablada es una danza que se practica en diversas regiones andinas y altiplánicas de América del Sur, entre ellas, Puno. Esta danza ha sido objeto de varios estudios, sin embargo, no precisamente desde las artes escénicas. Por lo tanto, existe una gran carencia con respecto a estudios que identifiquen elementos teatrales dentro de este fenómeno. En este sentido, la presente investigación parte del diseño de un laboratorio donde se ponen a prueba distintas técnicas y teorías teatrales y de la danza con la finalidad de analizar la construcción del personaje del DIABLO desde la mirada del actor – danzante basándose en la sistematización de la interrelación que se establece entre el artista y los elementos tangibles y no tangibles que constituyen dicho personaje. Considero que este es un primer paso para revelar la dimensión teatral existente en las danzas folklóricas, además de crear un espacio de diálogo ente ambas disciplinas donde se intercambien herramientas con respecto a la construcción de personajes. De esta forma, se revelan nuevos mecanismos que podrán ser utilizados por los danzantes para abordar personajes de las danzas folklóricas con el objetivo de enriquecer la construcción de estos y potenciar la historia que cada danza busca contar. De la misma manera, el actor de teatro identifica y visibiliza los elementos teatrales existentes en las danzas folklóricas y tiene la posibilidad de poner en práctica las técnicas utilizadas por el danzante en favor de su entrenamiento corporal y método de aproximación a un determinado personaje. En resumen, la presente investigación propone tomar al personaje del DIABLO perteneciente a la danza de la Diablada puneña como un reto de creación desde la mirada actoral y como inspiración para la creación de nuevas realidades escénicas.

**PALABRAS CLAVE:** técnica actoral, construcción de personajes, Diablada puneña, actor - danzante, danzante

*A mi familia, por darme la oportunidad de seguir mis sueños, apoyarme de manera incondicional y traerme de vuelta cuando aparecen las dudas.*



## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de la confianza, disciplina y compromiso de cada uno de los actores y danzantes a quienes corresponde también el crédito de este trabajo demostrando una vez más que el arte se construye en comunidad y que lo más importante dentro del proceso es cada uno, cada ser humano. Agradezco la pasión y la confianza por parte de Rodrigo Rodríguez, Estefanía Cortez, Juan Antonio Pereyra, Juan Luis Bacilio, Cristian Arizaca y Michael Bacilio. Sin estas personas la investigación no se podría haber realizado.

A mi asesora Marissa Béjar por su paciencia, sus enseñanzas, el tiempo que le dedicó a este trabajo y las constantes palabras de aliento.

A mi familia, mis padres, mis abuelos y de forma especial a mi hermana, Camila Maúrtua, quien estuvo conmigo desde el primer día de la investigación hasta el último, apoyándome, empujándome y dándome ánimos para no desistir.

A mis padres por su apoyo emocional, económico y su guía en todo momento.

A todo el equipo que participó del laboratorio de investigación. Halil Mardini con el registro y edición de video de toda la investigación, Antonio Arana con el registro fotográfico de las sesiones y la muestra final de laboratorio y Alessandra Guerrero quien se encargó de la producción de todo el laboratorio y la muestra final. Gracias a este equipo por su entrega, interés en la investigación y confianza en el trabajo realizado.

A mis amigos por la paciencia y ánimos para seguir avanzando.

A Dios por la hermosa bendición de realizar esta investigación y por nunca dejar de sostenerme con su mirada y proteger mi camino.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>8</b>
--------------------------	----------

### **PRIMERA PARTE: CONTEXTUALIZACIÓN**

<b>CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN DEL TEMA Y EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>9</b>
--	----------

1.1 Justificación.....	13
------------------------	----

1.2 Pregunta de investigación.....	16
------------------------------------	----

1.2.1 Hipótesis.....	17
----------------------	----

1.2.2 Objetivos.....	17
----------------------	----

<b>CAPÍTULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO CONCEPTUAL.....</b>	<b>18</b>
--	-----------

2.1 La Fiesta de la Virgen de la Candelaria y los elementos performativos dentro de ella.....	18
---	----

2.2 Estudios sobre la máscara.....	19
------------------------------------	----

2.3 El comportamiento restaurado.....	21
---------------------------------------	----

2.4 El hombre en situación de representación.....	22
---	----

2.5 Estudios sobre la Diablada.....	24
-------------------------------------	----

2.6 Concepto de Actor – danzante.....	24
---------------------------------------	----

2.7 Concepto de máscara ritual y teatral.....	27
---	----

2.8 Concepto de corporalidad.....	30
-----------------------------------	----

<b>CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA.....</b>	<b>33</b>
-------------------------------------	-----------

3.1 El laboratorio.....	34
-------------------------	----

3.1.1 Estrategia operativa.....	37
---------------------------------	----

3.1.2 Fuentes que se utilizaron.....	38
--------------------------------------	----

3.1.3 Técnicas de recojo de información y plan de análisis.....	39
---	----

3.2 Viaje de observación a la Fiesta de la Virgen de la Candelaria.....	41
---	----

3.2.1 Estrategia operativa.....	42
---------------------------------	----

3.2.2 Fuentes que se utilizaron.....	43
--------------------------------------	----

3.2.3 Técnicas de recojo de información y plan de análisis.....	43
---	----

<b>CAPÍTULO 4. EL PERSONAJE DEL DIABLO.....</b>	<b>44</b>
4.1 Definición y Justificación.....	44
4.2 Características del personaje del Diablo.....	47
4.3 Contexto.....	49
4.3.1 La danza de la Diablada.....	49
4.3.2 La Fiesta de la Virgen de la Candelaria.....	52
<b>CAPÍTULO 5. ELEMENTOS TANGIBLES Y NO TANGIBLES PRESENTES EN EL PERSONAJE DEL DIABLO.....</b>	<b>54</b>
5.1 Elementos tangibles.....	54
5.1.1 La máscara.....	54
5.1.2 El vestuario.....	57
5.1.3 La música.....	58
5.2 Elementos no tangibles.....	61
5.2.1 Identidad.....	61
5.2.2 Factor religioso: La Virgen de la Candelaria.....	64
5.2.3 Tradición.....	65
<b>SEGUNDA PARTE: LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN</b>	
<b>CAPÍTULO 6. CONOCIENDO A LOS PARTICIPANTES DEL LABORATORIO.....</b>	<b>67</b>
6.1 Danzantes.....	67
6.2 Actores.....	70
<b>CAPÍTULO 7. DESARROLLO DEL PRIMER MÓDULO DEL LABORATORIO.....</b>	<b>72</b>
7.1 TRABAJO CON LOS DANZANTES.....	72
7.1.1 Elementos tangibles en relación con la corporalidad y la partitura.....	81
7.1.1.1 El ritual y los ensayos.....	81
7.1.1.2 Estructura corporal del danzante.....	84
7.1.1.3 Pasos, secuencias y coreografía.....	87
7.1.2 Elementos no tangibles en relación con la sub partitura.....	92
7.1.2.1 El personaje del Diablo, significado y aproximación.....	93

7.1.2.2 La Mamita Candelaria.....	97
7.1.2.3 Identidad personal en relación con la danza.....	100
7.1.3 Relación entre la partitura y la sub partitura del danzante.....	102
7.1.4 Material producido con los danzantes durante el primer módulo.....	103
<b>7.2 TRABAJO CON LOS ACTORES.....</b>	<b>103</b>
7.2.1 Observación de los participantes.....	104
7.2.1.1 Calentamiento.....	104
7.2.1.2 Técnicas para la creación de personajes.....	106
7.2.2 Aproximación a la construcción del personaje de un diablo.....	107
7.2.2.1 Rodrigo Rodríguez.....	107
7.2.2.1.1 Concepto y creación.....	107
7.2.2.1.2 Representación.....	108
7.2.2.1.3 Elementos no tangibles.....	110
7.2.2.2 Estefanía Cortez.....	111
7.2.2.2.1 Concepto y creación.....	111
7.2.2.2.2 Representación.....	111
7.2.2.2.3 Elementos tangibles.....	112
7.2.3 Acercamiento al personaje del Diablo puneño.....	113
7.2.3.1 Exploración con elementos tangibles.....	114
7.2.3.1.1 La máscara y el vestuario.....	114
7.2.3.1.2 La música.....	117
7.2.3.2 Construcción del personaje.....	119
7.2.3.2.1 Secuencia física.....	119
7.2.3.2.2 Texto.....	121
7.2.4 Material producido con los actores durante el primer módulo.....	122

**CAPÍTULO 8. DESARROLLO DEL SEGUNDO MÓDULO DEL  
LABORATORIO.....123**

8.1 Encuentro entre los actores y los danzantes.....	124
8.2 Ejercicios de exploración con actores y danzantes.....	128
8.3 Personajes finales.....	136
8.4 Muestra final del laboratorio.....	137

**CAPÍTULO 9. HALLAZGOS.....142**

9.1 Hallazgos primer módulo.....	142
9.1.1 Danzantes.....	142
9.1.2 Actores.....	146
9.1.3 Danzantes y actores.....	148
9.2 Hallazgos segundo módulo.....	150
9.3 Hallazgos de la muestra final del laboratorio.....	154

### **TERCERA PARTE: VIAJE DE OBSERVACIÓN A LA FIESTA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA**

<b>CAPÍTULO 10. LA FIESTA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA – PUNO 2018.....</b>	<b>158</b>
10.1 Hallazgos.....	158
10.2 Relación con el laboratorio de investigación.....	162

### **CUARTA PARTE: REFLEXIONES FINALES**

<b>CAPÍTULO 11. CONCLUSIONES.....</b>	<b>163</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>168</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>172</b>

## INTRODUCCIÓN

El personaje del DIABLO transita por las calles de Puno cada mes de febrero ante la mirada de miles de personas, portando una máscara y vestuario imponentes.

La presente investigación se centra en la construcción de este personaje desde la mirada del actor – danzante con la finalidad de develar la relación que se produce entre el artista y los elementos tangibles y no tangibles que constituyen el personaje del DIABLO.

A través de esta investigación conoceremos un poco más sobre el personaje, el contexto en el que existe y principalmente sobre el individuo que porta el vestuario y la máscara: aquel ser humano devoto de la Virgen de la Candelaria e impregnado de tradición que se viste de DIABLO convirtiéndose en el mediador entre los hombres y lo divino.

La creación de un espacio para el autoconocimiento, la exploración y el compartir entre actores y danzantes fue fundamental para el desarrollo de la investigación. De la misma manera, experimentar en carne propia la Fiesta de la Virgen de la Candelaria y ver de forma directa todo lo que los danzantes contaban en el laboratorio enriqueció el trabajo.

La creación de un personaje es un proceso muy rico y muchas veces complejo, está lleno de imágenes, sensaciones y muchos otros elementos que son interpretados por cada individuo de forma distinta. En este proceso se logró identificar la forma en que los danzantes y actores interpretan y asimilan cada uno de los elementos que conforman el personaje del DIABLO y de la misma manera, fuimos más allá con el objetivo de crear un nuevo personaje.

Dos mundos se encontraron, dos formas distintas de pensar, dos culturas reflejadas en el actor y en el danzante quienes compartieron técnicas, teorías pero sobre todo entregaron una parte de sí mismos para ir en búsqueda del DIABLO puneño.

## **PRIMERA PARTE: CONTEXTUALIZACIÓN**

### **CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN DEL TEMA Y EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

El tema que aborda la presente investigación es la construcción del personaje del DIABLO de la danza de la Diablada puneña, el cual se aprecia en el concurso de Trajes de Luces y en la Parada de veneración durante la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno que tiene lugar en el mes de febrero de cada año. Para estudiar dicha construcción, diseñé un laboratorio de investigación integrado por danzantes especializados en el personaje del DIABLO y actores profesionales quienes, a partir de ejercicios de exploración, descubrieron una nueva corporalidad y lograron ser conscientes de la técnica que sostiene cada uno de sus movimientos en relación con los elementos tangibles y de dimensión no tangible que componen dicho personaje. Se buscó crear un espacio de reflexión e investigación donde los participantes adquieran técnicas de la disciplina teatral y de la danza con la finalidad de identificar y estudiar las herramientas del actor-danzante, concepto que fue desarrollado durante el proceso de investigación y que parte desde la idea de un individuo que construye e interpreta al personaje del DIABLO. Cabe resaltar la importancia de visibilizar y estudiar la diversidad de técnicas que cada uno de los participantes maneja y la relación que tienen con este personaje en específico, información que sin duda, enriqueció el trabajo.

Con respecto al personaje del DIABLO, nuestro objeto de estudio, existe una amplia cantidad de documentos que intentan definirlo: “El diablo, el terrible personaje de la teología cristiana, entra en conmixión dentro de su mentalidad mestiza, con el Supay prehispánico. Y así se forja este genio híbrido, llamado el TIO de las minas, que a veces es malo y otras se torna bueno” (Fortún, 1961, p. 28) Evidentemente, fue necesario un conocimiento teórico de dicho personaje además de situarnos en el contexto ritual donde este se desarrolla; sin embargo, y sin intención de excluir totalmente la teoría, propuse visualizar dichas características no tangibles en el cuerpo del personaje, en la práctica. De este modo, incorporé a la investigación diversos conceptos como partitura, sub partitura, memoria corporal, corporalidad, máscara ritual y teatral y comportamiento restaurado, conceptos que nos permitieron contrastar lo que el espectador ve (partitura) y lo que está

debajo (sub partitura).

Para esta investigación, he clasificado a los elementos que componen el personaje del DIABLO en dos categorías: elementos tangibles y elementos no tangibles. Por elementos tangibles entiendo a la máscara, el vestuario y la música. Esta clasificación permitió relacionar dichos elementos con la partitura y la corporalidad de los participantes del laboratorio, en otras palabras, con todo aquello que el espectador puede observar. De la misma manera, dentro de esta categoría se resaltó el elemento de la máscara, definida como aquello con la cual el danzante sella su composición y con la cual el actor sella su personaje, además, de usarla como estímulo para la creación de este. La máscara, como elemento tangible posee también, elementos simbólicos que contribuyen con el proceso creativo del actor y en el caso del danzante, amplían el significado del personaje otorgándole una dimensión no tangible pero esencial.

Por otro lado, por elementos no tangibles entiendo las características políticas, sociales, religiosas y de identidad presentes en cada uno de los participantes (aquello que el espectador no ve) y que contribuye con la construcción de la sub partitura del personaje del DIABLO. Uno de los objetivos que buscó esta investigación fue revelar cómo estos elementos dialogan con el actor – danzante y cómo se ven reflejadas en la corporalidad de este.

Con respecto al actor- danzante, concepto que se fue definiendo a lo largo de esta investigación, es importante recalcar que no se utiliza con frecuencia en el medio artístico debido a que generalmente se cree que el danzante de danzas folklóricas solo baila mas no interpreta a un personaje con una función específica dentro de una danza que a la vez cuenta una determinada historia. Por este motivo y con la finalidad de dar un concepto más específico en favor del actor-danzante, propuse que este sea consciente de la técnica que está empleando tanto en la danza (disciplina ampliamente desarrollada por dicho artista) como en la construcción del personaje desde la perspectiva del actor. De esta forma, el trabajo con actores contribuyó a que el danzante pueda observar una técnica desarrollada a profundidad fuera de su propio cuerpo e incorpore algunos de estos principios en su trabajo.

Con respecto a los danzantes, esta investigación propuso trabajar con personas

especializadas en la danza de la Diablada puneña. Mi inquietud fundamental fue el proceso que estos experimentan en la construcción del personaje del DIABLO. Necesitaba entender y sistematizar dicho proceso y, por otro lado, las técnicas que están grabadas en la memoria corporal de estos hombres. De esta manera, creé un espacio para que sus cuerpos, los pasos, la fuerza, la máscara y el colorido vestuario que utilizan narren la relación que establecen con el danzante. Me interesó estudiar como punto esencial la relación que existe entre el danzante y el personaje que él mismo interpreta. Dentro de esta relación identifiqué los elementos tangibles y no tangibles mencionados anteriormente como son la máscara, el vestuario, los pasos, la simbología presente en estos elementos, la música y la historia que cuenta la danza de la Diablada además del tema religioso y ritual de dicha danza y que es totalmente asimilado por un verdadero danzante. Recalco la importancia de trabajar con danzantes profesionales, con personas que hayan tenido la experiencia de bailar en la festividad de la Virgen de la Candelaria. De esta manera, pude estudiar al danzante y documentar la técnica que hace posible la creación del personaje del DIABLO.

Por otro lado, encontramos a los actores con un determinado grupo de herramientas que usan para abordar los personajes que le son asignados. Recordemos que un mismo personaje teatral puede ser interpretado por distintos actores, sin embargo, la interpretación siempre será distinta debido a que cada persona trabaja con lo que tiene dentro de sí mismo prestándole su cuerpo y alma al personaje que inicialmente aparece ante el actor en un texto escrito por el dramaturgo. En esta investigación, busqué confrontar al actor con un personaje que no parte de un texto previamente escrito pero que sí está inmerso en un contexto y en una realidad bastante específica, con una corporalidad clara y características externas que le son impuestas por un vestuario y una máscara definida. Estudié la interacción del actor con los diversos estímulos que le fueron dados y que fueron categorizados como elementos tangibles y no tangibles del personaje del DIABLO, además se le dio gran importancia al contexto en el que el personaje existe y que sin duda estimuló la creación del actor. Fue importante descubrir la relación que se produce entre estos elementos y cómo el actor hace uso de las herramientas que ya tiene incorporadas para dicho proceso.

Finalmente, se procedió a realizar un análisis de lo documentado en los dos casos anteriores con el objetivo de identificar puntos en común y reflexionar acerca de lo

sucedido durante las exploraciones. Posteriormente se pusieron a prueba un conjunto de ejercicios con los actores y danzantes. En este punto, se estudiaron los mecanismos que utilizaron los actores al incorporar a su entrenamiento y exploración, técnicas de la danza y las de un danzante al enfrentarse a técnicas teatrales produciéndose un intercambio de herramientas.

Otro punto importante de la investigación, a pesar de haberse realizado en una etapa posterior al laboratorio, es el viaje que realicé a Puno con el objetivo de presenciar la Fiesta de la Candelaria 2018 y de esta manera terminar de construir las reflexiones de la presente investigación.

Cabe resaltar que la realidad que motivó el desarrollo de la presente investigación fue la carencia de registro y difusión de las técnicas empleadas en las danzas folklóricas. Considero que el mismo fenómeno sucedió con el teatro hasta que finalmente las exploraciones, ejercicios y teorías fueron documentados en libros, videos, etc. Por este motivo planteé la siguiente interrogante ¿por qué no hacer lo mismo con la danza de la Diablada y específicamente con el personaje del DIABLO? Como respuesta a esta pregunta, el presente trabajo de investigación considera que la danza de la Diablada puneña es un fenómeno cultural que posee elementos actorales centrales en su desarrollo.

De esta manera, la investigación se centró en la construcción del personaje del DIABLO (tal como se menciona en los párrafos anteriores) con la finalidad de observar, explorar, sistematizar, poner a prueba y analizar el proceso que experimenta el actor-danzante como punto de partida para futuras investigaciones y registro de las técnicas que se encuentran detrás de las danzas folklóricas. Así mismo, la interacción que experimentaron los actores y los danzantes dentro del laboratorio de investigación fue de suma importancia debido a que gracias a ese trabajo conjunto se logró construir el concepto de actor- danzante.

Por otro lado, considero que hay muchos puntos en común que comparten un danzante y un actor, entre ellos está la preparación física, el ritual que realizan antes de cada una de sus presentaciones, el vestuario que utilizan, entre otros. Con eso no estoy diciendo que los desarrollen de la misma manera, sólo considero que son identificables y que el objetivo de esta investigación consistió en establecer las diferencias y similitudes

para enriquecer la técnica del actor – danzante y entender con más claridad la manera de aproximación de ambos artistas con la finalidad de fortalecer y enriquecer los puntos en común.

En conclusión, esta investigación buscó observar, explorar, poner a prueba, analizar y sistematizar la interrelación que se produce entre el actor-danzante y los elementos que construyen el personaje del DIABLO durante la creación e interpretación de dicho personaje, además de desarrollar el concepto del actor-danzante al que muy pocas veces se le da un lugar privilegiado. La elección del personaje me invitó a extraerlo parcialmente del contexto donde se encuentra ubicado para realizar un trabajo exhaustivo en relación a su construcción desde la mirada de las artes escénicas tomando como referencia la técnica actoral sin dejar de lado la técnica que los mismos danzantes manejan. De esta forma no hablamos de una técnica para actores o una para danzantes, sino una técnica para el actor-danzante.

Por otra parte, considero que mediante el proceso de indagación y exploración de la creación del personaje del DIABLO, se estaría revelando la teatralidad como elemento inherente a las danzas folklóricas. De la misma manera, esto significaría un gran aporte a la sistematización de los pasos y elementos que constituyen la danza de la Diablada puneña. Para lograrlo, propuse la siguiente interrogante: ¿Qué mecanismos existen detrás de la creación del personaje del DIABLO desde el punto de vista del danzante y desde el punto de vista del actor y cómo estos pueden ser incorporados para la creación de una técnica para el actor-danzante?

### **1.1 Justificación**

Durante mi formación profesional como actriz he leído e interpretado muchas obras teatrales escritas por dramaturgos extranjeros, sin embargo, muy pocas veces he tenido la oportunidad de participar y tener contacto una obra peruana. Esta experiencia me hizo pensar en qué entiendo por teatro peruano y si es que realmente existe una definición al respecto. Considero que como actriz e investigadora tengo la tarea pendiente de rastrear los orígenes de nuestro teatro, un teatro que muchas veces no valoramos debido a que ni si quiera sabemos con certeza cuándo inició. Sé que es una materia muy difícil, sin embargo, sé también que es necesario y urgente comenzar a investigar sobre los orígenes

de nuestro teatro y por qué no iniciar con la búsqueda de rastros en las representaciones y festividades que se realizan a lo largo de todo el territorio peruano. Por otro lado, tuve la oportunidad de participar en el XXI Encuentro de Teatro Peruano Actual en homenaje a Sara Joffré y Mario Delgado que se desarrolló en la ciudad de Huancayo en el año 2016. Durante mi estadía y el intercambio de experiencias con los distintos grupos que participaron del encuentro descubrí con gran asombro y orgullo la existencia de excelentes propuestas escénicas donde se resaltaba el tema de la identidad. La manera como cada artista se dejó impregnar por el contexto en el que vive y logró trasladar todas sus experiencias en el escenario, experiencias cargadas de tradición, me dio algunas luces de lo que podría ser el teatro peruano. Por otro lado, esta experiencia también me causó bastante preocupación debido a que, si bien es cierto, existían muy buenas propuestas, los artistas involucrados no habían tenido la oportunidad de formarse en la disciplina teatral y carecían de varias herramientas que sin duda habrían favorecido enormemente su trabajo. Además, noté que a pesar de que este encuentro servía como ejercicio para rastrear los orígenes de nuestro teatro, se presentaron bastantes carencias con respecto al registro y la metodología para entender no sólo el fenómeno teatral sino también los procesos que experimentaron los actores durante la creación de su pieza y durante la representación escénica.

Ambas experiencias, tanto dentro de la universidad como el viaje a Huancayo, me hicieron reflexionar sobre la carencia de estudios y registros desde las Artes Escénicas con respecto a nuestro teatro, por este motivo, se convirtieron en una de las principales motivaciones para la realización de esta investigación.

Por otro lado, considero importante retroceder unos diez años aproximadamente y recordar el momento exacto en el cual descubrí que el teatro es una disciplina maravillosa que en diálogo con la danza puede crear puestas escénicas y ficciones que llegan a enamorar al espectador. Cuando estaba en el colegio, aproximadamente a los 12 años, ingresé a una Asociación Cultural de danzas llamada “Jallmay Alto Folclor” donde bailé hasta los 17 años y con la cual aprendí todo lo que sé sobre las danzas de nuestro país. Durante los ensayos y presentaciones con dicha Asociación cultural me llamó mucho la atención que los profesores no solo se limitaran a marcar los pasos de una danza y a realizar una coreografía, sino, contextualizaban y contaban la historia que cada danza buscaba transmitir. En muchas oportunidades realizábamos una serie de pequeñas escenas

como introducción a las coreografías, estas escenas tenían como finalidad contextualizar al espectador y ayudarnos como danzantes a introducirnos en la historia e interpretarla. Sin embargo, debo mencionar que esta dinámica de trabajo se dio muy pocas veces debido a las características de la asociación cultural a la que pertenecía donde prevaleció la danza de espectáculo y se le dio gran importancia a la limpieza y maestría en la ejecución de los pasos y las coreografías. Este primer contacto que tuve con la danza y el teatro hizo que me cuestionara sobre el diálogo que muchas veces se establece entre ambas disciplinas y me incentivó a realizar esta investigación tomando como objeto de estudio al personaje del DIABLO puneño y extraerlo de la danza y de su contexto para investigar su construcción y las infinitas posibilidades de interpretación que pueden existir.

Luego de identificar los 2 principales motivos por los cuales realicé la presente investigación, considero necesario mencionar nuevamente la importancia de registrar procesos y de investigar desde el propio cuerpo del artista, desde la práctica. Como actriz he podido tener acceso a técnicas de construcción de personajes de forma teórica y posteriormente las he puesto en práctica a lo largo de todos mis años de formación profesional. Sin embargo, he notado que hay muy pocos intentos de sistematización de procesos y mucho menos de estudio de los personajes que participan en las danzas folklóricas como se realiza en el teatro. Además, la mirada con la que se estudia estos tipos de danzas parte generalmente desde las ciencias sociales donde las investigaciones se centran en el aspecto ritual y de identidad presentes en cada una de estas manifestaciones, sin embargo, no se estudian las interrelaciones y los procesos de construcción partiendo del individuo que ejecuta la danza en relación con los elementos que componen el personaje al que le da vida.

Por otro lado, la divulgación y enseñanza de los pasos de las danzas folklóricas en las escuelas o elencos se transmiten de profesor a alumno sin dejar ningún registro o estudio teórico de dicha danza más allá de una simple documentación audiovisual. En el caso de las danzas que aún se ejecutan en su ciudad de origen, la transmisión se realiza de generación en generación de forma práctica, mediante un aprendizaje que queda incorporado en el cuerpo de cada danzante y que aún no ha sido documentado del todo.

Esta realidad me llevó a imaginar y diseñar un espacio de intercambio, autoconocimiento, encuentro y exploración donde el personaje del DIABLO se convierte

en nuestro elemento de estudio para lograr que la disciplina del teatro y las danzas folklóricas dialoguen en busca del concepto del actor-danzante y en consecuencia, en búsqueda del personaje del DIABLO puneño, revelando de esta manera una gran cantidad de elementos teatrales presentes en las danzas folklóricas que podrían ser los primeros rastros del teatro peruano.

Considero que esta investigación basada en la práctica escénica aporta a las Artes Escénicas una nueva forma de entender y registrar los procesos de un artista, no solo de un actor sino también de un danzante y sirve de inspiración para la creación y diseño de nuevos espacios donde nuestra identidad cultural y la de nuestros antepasados dialoguen con las experiencias actuales y el contexto en los que nos desempeñamos como artistas escénicos. Es importante tener un discurso sobre lo que ha pasado y sobre lo que sucede actualmente en nuestro teatro y para ello necesitamos conocer y darnos la oportunidad de aprender y dialogar de la manera más sincera posible con las distintas representaciones artísticas existentes en nuestro país.

Así mismo, esta investigación contribuye con la preservación del folklore peruano ya que da una nueva herramienta para su estudio y desarrollo en las escuelas y elencos, herramienta que espero se ponga en práctica en distintas instituciones y genere un mayor interés por nuestra cultura. Considero además que sería un gran acierto trazar un plan para que los hallazgos realizados en esta investigación puedan ser compartidos en las escuelas de danza o elencos en una etapa posterior. Y por otro lado, que esta investigación incentive a los actores a buscar en las representaciones, rituales y danzas de nuestro país nuevas herramientas para entrenar, crear y construir nuestra propia identidad. La construcción de un teatro peruano, hecho por peruanos, que revalore nuestra cultura y que también se tome la licencia de reinterpretar y actualizar dichas manifestaciones culturales en favor de nuevos espectáculos y creaciones que le den voz a nuestra sociedad.

## **1.2 Pregunta de investigación**

¿Cómo es el proceso que experimenta el actor-danzante durante la creación del personaje del DIABLO puneño respecto a su interrelación con los elementos tangibles y no tangibles que constituyen dicho personaje?

### **1.2.1 Hipótesis**

La interrelación entre el actor-danzante y los elementos tangibles y no tangibles que componen el personaje del DIABLO se ve reflejada en la partitura corporal que este maneja (pasos, coreografía, acciones físicas) y que está alimentada por la sub partitura. Esta última contribuye con la vida del personaje y a la vez, genera una presencia estética, social y política que responde a las características de los elementos tangibles y no tangibles. De esta forma, el actor-danzante pone a disposición de estos elementos su unidad de cuerpo-mente para abordar el personaje del DIABLO puneño. Por otro lado, la sistematización de las relaciones que se establecen durante el proceso de creación del personaje del DIABLO por parte del actor-danzante brinda nuevas herramientas para el entrenamiento y amplían las capacidades de creación de propuestas escénicas desarrolladas por un danzante y un actor de manera independiente.

### **1.2.2 Objetivo**

Observar, explorar, poner a prueba, analizar y sistematizar los procesos que sostienen la interacción entre el actor-danzante y los elementos tangibles y no tangibles que construyen el personaje del diablo puneño.

#### **Objetivos específicos**

- Observar y sistematizar los principios actorales y de la danza que el actor-danzante utiliza en su entrenamiento y proceso de creación del personaje del DIABLO
- Describir y analizar la relación de los elementos tangibles (máscara, vestuario, música) con la corporalidad del DIABLO creado por el actor-danzante.
- Explorar y poner a prueba la relación que existe entre las herramientas de creación de personaje y los elementos no tangibles entendidos como los factores sociales, religiosos y políticos presentes en el personaje del DIABLO.

## CAPÍTULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO CONCEPTUAL

### 2.1 La Fiesta de la Virgen de la Candelaria y los elementos performativos dentro de ella

La Fiesta de la Virgen de la Candelaria ha sido abordada desde distintas disciplinas, como la antropología, iconografía, artes visuales, etc. Estos estudios nos permitirán contextualizar la presente investigación e identificar el discurso de otros autores con respecto a esta fiesta.

Por un lado, se define a esta festividad como un complejo cultural religioso-artístico-cognitivo emocional (Quenta, 2009, p.15). De la misma manera, Tito (2012) refuerza dicha complejidad enfatizando los códigos que comparten los propios actores –danzantes como, por ejemplo, las ritualizaciones que se realizan dentro de la Fiesta en un espacio donde hay un encuentro de identidades muy marcadas por la conjunción de la fe católica y la cosmovisión del pueblo. En medio de la ritualidad de esta festividad y del reconocimiento de esta expresión cultural como espacio de afirmación de identidades, existe una serie de performances (acciones escénicas que considero necesario identificar para iniciar el estudio de esta danza desde la visión de las artes escénicas). Por otro lado, Erik Portilla (2014) afirma en su tesis titulada *Volveré a bailar por ti. Documental sobre la festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno* que el desfile que se realiza es la puesta en escena de las danzas. Defiende la idea de que a pesar de que la festividad puede sentirse como un flujo constante de actuaciones (movimientos de baile, trajes, etc.), tanto para sus productores como para sus audiencias, es también una puesta en escena de un sistema de imágenes. (Portilla, 2014, p. 6) Así mismo, expresa que el aspecto performativo es bastante claro al recrear anualmente esta celebración a partir de ceremonias religiosas (católicas y andinas), una celebración de la población indígena (un concurso de danzas) y una celebración de la población mestiza (un concurso de danzas y un pasacalle). Cabe resaltar que la identificación de dicho aspecto performativo permitirá iniciar con la identificación del personaje del DIABLO y su posterior análisis desde los elementos tangibles y no tangibles en relación con la corporalidad que caracteriza al DIABLO.

En relación a los elementos performativos mencionados anteriormente, considero necesario recurrir a las artes escénicas con la finalidad de definir el concepto de performance y tener una idea mucho más clara de lo mencionado por los distintos autores. Patrice Pavis (2016) define a la performance como la ejecución de una acción o de un texto, el acontecimiento que resulta de ahí. Dice que se hace *en vivo*: al mismo tiempo en directo y corporizada por seres vivos. Considero que esta definición coloca al cuerpo del ser vivo como el elemento principal dentro de la performances que tienen lugar en la Festividad de la Virgen de la Candelaria, además de la importancia que tiene el hecho que dichas acciones se realicen en el presente. Precisamente, estas dos características y específicamente el término “corporizada” es el que me permitió realizar este estudio; planteo trabajar con una visión donde los elementos que componen el personaje del DIABLO van más allá de lo ritual adquiriendo una dimensión teatral que modifican los cuerpos en escena.

## 2.2 Estudios sobre la máscara

Luego de haber expuesto algunas fuentes sobre la festividad de la Virgen de la Candelaria e identificado elementos performáticos dentro de ella, me enfocaré en los estudios realizados sobre la máscara como elemento ritual y teatral en el contexto de creación de personajes. A continuación, revisaré las ideas que presentan diversos autores desde una perspectiva antropológica y teatral con la finalidad de establecer vínculos que permitan entender a profundidad la relación que se establece entre la máscara (uno de los elementos fundamentales para la presente investigación) y el actor-danzante en la creación de un personaje sin dejar de lado la característica ritual y expresiva de dicho elemento.

La máscara, como elemento ritual, no solo permite la transformación del individuo en un personaje diferente, sino también dinamiza y materializa un mundo de significados espirituales y míticos que permiten la comunión del hombre con sus dioses y las fuerzas de la naturaleza. Por esta razón, estas máscaras están ligadas a las necesidades vitales del hombre y de las comunidades. (MUSEF, 2014, p. 6). Esto significa que la máscara es un símbolo-ritual capaz de transferir significados y generar comportamientos específicos de parte de los actores sociales. (Cánepa, 1992, p.161)

Con respecto a la máscara teatral, Barba y Savarese (2010) consideran que cuando el actor se pone una máscara es como si utilizase un cuerpo decapitado, debido a que renuncia a la posibilidad de todo movimiento y juegos que la musculatura facial es capaz de realizar. Con la máscara, desaparece la enorme riqueza del rostro y se crea una fuerte resistencia entre un rostro fingido (kamen en japonés) y el actor, que aparece como decapitado por el hecho de transformar su propio rostro en algo aparentemente muerto. En cambio, Ana Correa (1990) defiende la idea de que la máscara permite al actor descubrir un nuevo cuerpo, que él no conoce, desbaratando la importancia de la cabeza del teatro tradicional, occidental. Considera que la máscara amplifica el sentimiento y evita todo encaje, todo manierismo. De esta forma, la máscara permite al actor dar otra dimensión a su personaje: dejarlo verse mejor, así como al espacio que lo rodea.

Luego de identificar algunas fuentes que definen a la máscara como elemento ritual y teatral, procederé a comparar ambos aspectos:

Eugenio Barba y Nicola Savarese (2010) consideran al actor y al personaje como polos de una dualidad, en el siguiente fragmento intentan explicar la relación que existe entre ambos:

“El actor que entra en el personaje; el personaje que entra, adaptándose, en el actor; actor y personaje que se encuentran en un punto medio del acercamiento recíproco; el actor que fija y mantiene una distancia “crítica” de su personaje; estas son solo algunas de las formulaciones más conocidas en torno a este problema” (Barba & Savarese, 2010, p.349)

Esta teoría del personaje es claramente comparable con la teoría acerca de la tensión entre el “yo” y el “otro” que expone Gisela Cánepa (1998): la ambigüedad de la máscara impide la imposición exclusiva del “otro”, es decir del personaje, sobre el “yo”. De tal manera que el “yo” es capaz de controlar al personaje desde adentro de la máscara. Además el “yo” del danzante incluye otro aspecto, que aparece y se refuerza en la representación de los personajes y en la ejecución de la danza: la identidad colectiva (también lograda por el uso de la máscara). Cuanto más se fortalece la identidad colectiva (el “yo” del danzante se ha transformado en un “yo colectivo”), tanto más se controla al personaje. En este sentido constituye un instrumento mediador en la transformación de la persona, (el “yo”) en el personaje (el “otro”). Por otro lado, cuando los danzantes se

colocan la máscara también se ha dado paso a la transformación del individuo quien se integra grupo. Con la máscara puesta, todos son iguales y todos son el mismo personaje. (Cánepa, 1998, p.360)

### **2.3 El comportamiento restaurado**

Luego de entender a grandes rasgos la dinámica que se genera entre un actor y el personaje, considero necesario comprender el concepto de comportamiento restaurado y sus características planteado por Richard Schechner y publicado por Barba y Savarese (2010) debido a que existen, según mi punto de vista, muchos puntos en común en relación con el contexto en que esta investigación ubica al actor y al danzante. A continuación, la definición de comportamiento restaurado:

En realidad, el comportamiento restaurado es la característica principal de la representación. Los que practican todas esas artes, ritos y curaciones, presumen que determinados comportamientos –secuencias organizadas de hechos, acciones escenificadas, textos conocidos, movimientos orquestados- existen independientemente de ejecutores que “realizan” dichos comportamientos. Al estar separado de los que se comportan, el comportamiento puede ser apartado, transmitido, manipulado o transformado. Los ejecutores se ponen en contacto con estas secuencias de comportamiento, las recuperan, recuerdan o incluso inventan, luego se recomportan estas secuencias o son absorbidos por ellas (recitan el papel, entran en trance) o existen junto a ellas (el efecto de distanciamiento de Brecht). (Barba & Savarese, 2010, p.298)

Además, los mismos autores nos explican dos características de dicho comportamiento desarrollado por Schechner en la siguiente cita:

El comportamiento restaurado es simbólico y reflexivo: no comportamiento vacío sino comportamiento colmado que difunde pluralidad de significados. Estos términos difíciles expresan un solo principio; el yo puede actuar en/como otro: el yo social o transindividual es un papel o conjunto de papeles. Comportamiento simbólico y reflexivo significa fijar, transformar en teatro procesos sociales, religiosos, estéticos, médicos y educativos. (Barba & Savarese, 2010: 299)

De esta manera, la teoría presentada por Schechner define de cierta manera el contexto ritual – religioso y social en que la máscara del diablo está presente además de nombrar un comportamiento simbólico que es lo que finalmente la máscara es y ejecuta.

Esta reflexión me remonta a la realizada por Grotowski (1993) en su artículo *Tú eres hijo de alguien* donde habla del “cuerpo antiguo” o el “cuerpo reptil” como la corporalidad de nuestros antepasados. Expone el problema de la ausencia de la conciencia y del cuerpo antiguo además de problemas de pertenencia en términos de lazos humanos y linaje en el tiempo. Propone como solución de la primera problemática una maestría de los medios técnicos (el objetivo de esta investigación). En este artículo nos invita a cuestionarnos de dónde venimos, quién ha cantado la canción que estamos entonando antes de nosotros. Hay que ejecutar las acciones de manera estructurada y orgánica y al mismo tiempo seguir con conciencia vigilante. Nos invita a ser conscientes de nuestros antepasados, del origen y saber que somos hijos de alguien, sino estaríamos cortados, estériles e infecundos. El objetivo es encontrar el verdadero rastro del personaje. En el caso de la danza de la Diablada, es encontrar la verdadera corporalidad que generación tras generación es transmitida y de esta forma, ser conscientes de la identidad que prevalece en el actor-danzante y que se ha construido desde el primer hombre que ejecutó la danza. El actor-danzante es hijo de alguien, de aquel primer hombre, de aquel hombre mestizo.

#### **2.4 El hombre en situación de representación**

En el libro titulado *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*, Eugenio Barba y Nicola Savarese estudian el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación. En otras palabras, se estudia el comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental, según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. De la misma manera, llegan a la conclusión de que el trabajo del actor es el resultado de la fusión de tres aspectos que se refieren a tres niveles de organización diferentes que dan cuenta de ambas dimensiones: la performance del actor-danzante como algo anclado a un contexto particular y, a la vez, la repetición de este ritual con un fin representativo dentro de una celebración. Dichos aspectos son los siguientes:

- La personalidad del actor, su sensibilidad, inteligencia artística y ser social que lo hacen único e irrepetible (Barba y Savarese, 2010, p.13), aspecto esencial para revelar las características del actor-danzante como ser social dentro de la festividad y de la representación escénica.
- La particularidad de las tradiciones y del contexto histórico – cultural a través del cual se manifiesta la irrepetible personalidad del actor (Barba y Savarese, 2010, p.13). Con respecto a este segundo punto, varios estudiosos de las festividades andinas defienden la idea que el actor-danzante sea originario del lugar donde se realiza la festividad. Un ejemplo de ello es el estudio realizado por la etnóloga Martine Du Authier sobre la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. La investigadora afirma que para poder bailar es necesario ser oriundo del pueblo o tener en él vínculos de parentesco. La buena moral también se toma en cuenta. (Du Authier, 2009, p. 75). Este factor es muy importante para la presente investigación ya que permite identificar las diferencias que existen en el proceso de interrelación de un danzante y un actor con los elementos tangibles y no tangibles que constituyen el personaje del DIABLO dependiendo del vínculo que esta persona tenga con el pueblo.
- La utilización de la fisiología según técnicas corporales extracotidianas. En esas técnicas se hallan principios recurrentes y transculturales (Barba y Savarese, 2010, p.13). Dicho elemento también es tratado por Miguel Rubio (2011) quien define a los danzantes como individuos que encarnan una memoria corporal que está escrita en sus respectivas mudanzas, en los relatos en torno a ellas, en los signos de los trajes, en sus accesorios, la música, las canciones, etcétera. Por este motivo, hay un código de comportamiento recibido de los maestros por transmisión corporal que convierte al danzante en el depositario de una evocación y un significado colectivo. Considero que este es un punto fundamental que invita a identificar y analizar la memoria corporal presente en cada danzante y actor y la facilidad o dificultad que estos presentan al confrontarse con otras realidades o estilos.

## 2.5 Estudios sobre la Diablada

Con respecto al estudio de las danzas folklóricas, existe una tesis de la Universidad central del Ecuador realizada por Vanessa Niquinga (2012) quien estudia los elementos teatrales de las máscaras del diablo y de la guaricha de las Diabladas de Píllaro, en este documento se realiza un estudio teórico de la máscara donde se describe el procedimiento de fabricación, así como también, la importancia de esta en dicha tradición. Se apoya en las teorías impartidas por Aristóteles y Freud, sin embargo, no realiza un estudio del personaje en particular.

Por otro lado, el libro titulado *La danza de los diablos* escrito por Julia Elena Fortún (1961) realiza un estudio de la Diablada boliviana de forma más detallada donde se publica una farsa dialogada que es una especie de guion teatral que narra el conflicto entre el bien y el mal presente en la danza de la Diablada, además se detallan los posibles mitos y leyendas en relación a la danza y se realiza un estudio de la música acompañado con dibujos de la coreografía y la explicación de los pasos de dicha danza. Este es un claro ejemplo de una investigación realizada desde la antropología que es la disciplina en la que se especializó dicha investigadora en conjunto con la historia y la etnomusicología. Considero que toda esta información es muy valiosa y sirve de base para realizar nuevas investigaciones desde distintos puntos de vista, en este caso, desde la visión de las artes escénicas donde se le da gran importancia a la construcción del personaje del DIABLO y a los procesos experimentados por actores y danzantes.

## 2.6 Concepto de Actor – danzante

Para el desarrollo de la presente investigación es esencial definir el concepto de actor-danzante. Sin embargo, debido a que no existe una definición precisa, decidí crear un concepto propio que responda a las necesidades de la investigación. Para lograrlo, iniciaré definiendo al actor y al danzante de manera separada con la finalidad de establecer similitudes mucho más precisas y de esta forma, tener un concepto mucho más claro. Además, ambas definiciones permitieron guiar la investigación en cada una de sus etapas y verificar si las características que mencionan los siguientes autores son observables en los participantes del laboratorio.

Con respecto al actor, hay varios autores que intentan definirlo, en este caso trabajaré con Patrice Pavis. Pavis (2000) considera que el actor se constituye como tal desde que un espectador, es decir, un observador externo, lo mira y lo considera como “extraído” de la realidad circundante y como portador de una situación, un papel y una actividad ficticia o, al menos, distintos de su propia realidad de referencia. Así mismo, expone que es necesario que el observado sea consciente de que interpreta un papel para su observador y que, de este modo, la situación teatral quede claramente definida.

De la definición anterior, rescato la necesidad del actor de ser observado y su existencia en medio de un escenario real o ficticio. Además, me permito agregar la importancia del cuerpo como elemento y herramienta esencial para un actor. De la misma manera, la conciencia a la que se refiere Pavis, hace referencia a la capacidad que tiene el actor para estar en el aquí y en el ahora interpretando a un personaje en escena y a la vez, con total conciencia de que hay un público observador en un contexto y una realidad específica.

Con respecto al danzante, me enfocaré en definiciones de danza propiamente dichas que contribuirán con un conocimiento más claro sobre las características que posee el individuo que la ejecuta en relación con su cuerpo. Dichas características en relación al cuerpo del danzante fueron observadas durante el laboratorio de investigación y contribuyeron con las reflexiones realizadas.

Para Alberto Dallal (1988), el arte de la danza consiste en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación al acto o acción que los movimientos “desatan”. Continuando con esta idea, el bailarín atrae el cuerpo del espectador “en su totalidad”. En este sentido, el espectador “danzado” (es decir, tocado por la gracia de la danza) entra en un trance en el que se somete a los flujos de la danza sin poder sustraerse a la intensidad energética del cuerpo danzante. (Pavis, 2000, p. 137)

Cabe resaltar la importancia del cuerpo en el danzante como en el actor, sin embargo, es importante explicar la relación entre cuerpo y danza para entender el concepto de danzante y posteriormente el de actor-danzante.

José Carlos Vilcapoma (2008) define a la danza como el gesto pautado, espaciado, rígido, de comunicación con los dioses. Afirma que es el lenguaje cuyo mensaje se encuentra encubierto tanto en la coreografía, demarcación de espacios, como en el danzante, en su vestimenta, en su máscara, y en el lenguaje. El cuerpo y su lenguaje, el movimiento, la resonancia de sí mismo y toda la variedad de su experiencia son el instrumento para su poder. De esta manera, en el ritmo y el sonido del cuerpo están combinados todas las posibilidades de personificación expresando un poder invisible. Cada danza, reproduciendo las características de la deidad adorada, es una metamorfosis imitada que busca cambiar al danzante en dios u otro modelo venerado. Además, se menciona que el hombre a través de la danza es puesto en contacto con su ser interior debido a que la forma física del hombre envuelve y conforma al ser espiritual. En conclusión, Vilcapoma define a la danza como el lenguaje que permite al grupo la comunicación con una divinidad (o acontecimiento renovador) compartido por una comunidad, en el que la expresión estética es el factor de mayor importancia.

Entonces, se podría definir al danzante como aquel individuo que mediante el uso de su cuerpo accede a distintas posibilidades de personificación adquiriendo y expresando un poder invisible. De esta manera se desenvuelve dentro del contexto de una comunidad donde el factor estético es fundamental.

Por otro lado, Barba (2010) realiza una comparación fundamental que permite entender las diferencias entre el actor y el danzante contribuyendo considerablemente con el concepto que propondré a continuación. Dicho autor afirma que el actor occidental carece de un repertorio orgánico de consejos en los cuales apoyarse y orientarse. Explica que generalmente su punto de partida es un texto o las indicaciones que realiza el director, sin embargo, carece de reglas de acción que lo ayuden en su tarea sin restringir su libertad. Por el contrario, afirma que el actor tradicional de Oriente (danzante) se basa en un cuerpo orgánico y utiliza reglas de arte que semejan leyes codificadas a las que todos deben adecuarse.

Para la presente investigación propongo definir el concepto de actor-danzante como aquel individuo que ejecuta un baile colectivo y dentro de este, cumple un rol determinado interpretando a un personaje. De esta manera, considero que dicho individuo se presta

para un estudio de su comportamiento fisiológico y sociocultural dentro de la situación de representación en la que existe.

Por otro lado, este actor danzante también tiene algunas características de performer definido como aquel que está física y psíquicamente presente ante el espectador sin fingir ni hacerse pasar por otro. (Pavis, 2000, p. 71-72)

Este concepto responde a aquella necesidad del actor-danzante por venerar a la Virgen y por ofrecer su performance desde su posición como individuo perteneciente a una comunidad determinada. Miguel Rubio (2011) afirma que son los danzantes quienes encarnan una memoria corporal que está escrita en sus respectivas mudanzas, en los relatos en torno a ellas, en los signos de los trajes, en sus accesorios, la música, las canciones, etcétera. Por este motivo, hay un código de comportamiento recibido de los maestros por transmisión corporal que convierte al danzante en el depositario de una evocación y un significado colectivo.

En conclusión, considero al actor danzante como un individuo que tiene un doble estatuto como persona real y presente y, al mismo tiempo, personaje imaginario, ausente, o al menos situado en “otro escenario” (Pavis, 2000, p. 73) cuyo cuerpo le da posibilidades de personificación dentro de una realidad compartida por una comunidad con la finalidad de establecer algún contacto con lo divino donde la expresión estética es el factor de mayor importancia (Vilcapoma, 2008).

## **2.7 Concepto de máscara ritual y teatral**

La máscara es un elemento que ha sido abordado desde distintas perspectivas. Una de ellas es la perspectiva sociológica donde se enfatiza su carácter y función ritual y desde la perspectiva teatral que se enfoca en la corporalidad del actor. A continuación definiré lo que es una máscara desde las ciencias sociales y desde las artes escénicas con la finalidad de establecer diferencias y similitudes con el objetivo de articular ambas definiciones para el propósito de la presente investigación.

Con respecto a la máscara teatral, citaré a varios autores quienes la definen y nombran algunas de sus características más relevantes. Entre ellos está Ana Correa de

Yuyachkani, el crítico teatral Alfonso La Torre, Jacques Lecoq, Beatriz Trastoy, Perla Zayas de Lima entre otros.

Según Trastoy y Zayas de Lima (2006), la máscara es una inmovilización aparente de elementos que en la naturaleza están en movimiento. Para explicar esta definición, proponen el ejemplo del amor maternal que consiste en una serie de acciones en el tiempo con una determinada duración. Afirman que hay una aparente negación de la temporalidad cuando se comprime eso en una forma congelada, en una máscara. Una inmovilidad que no es más que una ilusión que desaparece en el momento mismo en que la máscara es colocada sobre un rostro humano, pues se descubre ese movimiento continuo que contiene dentro de ella. En la misma línea, Lecoq (2003) expresa que entrar en una máscara es sentir lo que la ha hecho nacer, reencontrar el fondo de la máscara, buscar en uno mismo la vibración de la máscara para posteriormente actuarla desde el interior.

Con relación al cuerpo del actor (tema que considero esencial en el presente estudio), la máscara está vinculada a la oposición de su propia rigidez y a la movilidad expresiva del cuerpo del actor (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p. 124). “La máscara permite al actor descubrir un nuevo cuerpo, que él no conoce. Se desbarata así la importancia de la cabeza del teatro tradicional occidental. La máscara amplifica el sentimiento y evita todo encaje, todo manierismo. La máscara permite al actor dar otra dimensión a su personaje: dejarlo verse mejor, así como al espacio que lo rodea” (Correa, 1990, p. 44) De la misma manera, existe una relación bastante estrecha con la verdad y el gesto. Ana Correa (1990) expresa que la máscara rechaza la mentira, de esta manera, las fuerzas que se van acumulando dentro del objeto empujan hacia el movimiento definido como gesto justo o verdadero.

En conclusión, la máscara teatral es definida como aquella herramienta que neutraliza la mímica facial que el actor pueda realizar y lo impulsa a concentrarse en su propio cuerpo; de esta manera, para poder utilizarla es necesario descubrir su movilidad y traducirla de forma directa en el cuerpo del actor mediante movimientos verdaderos.

Con respecto a la máscara sociológica, La Torre (1990) considera que el hombre trasciende tras la máscara a su identidad, para acceder a una “verdad” que lo supera, lo

distancia de sí mismo y le permite observarse de un modo distinto. Continuando con esta idea, Vilcapoma expresa que la máscara es ambivalente a la identidad a través de las siguientes palabras:

Un mensaje está dirigido hacia el contexto que observa y otro hacia dentro de la persona que la utiliza. Surge, esta etapa, como símbolo religioso de lo que representa. Existe la convicción que se es tal cual el personaje que ella representa. Sólo después se concebirá como escudo para protegerse de un mundo externo, religioso. El carácter religioso de la danza hace que se mantenga tal convicción (Vilcapoma, 2008, p.75)

En este sentido, el tema de la identidad dentro del estudio de la máscara ritual está muy presente, Gisela Cánepa es otra de las autoras que estudia este tema a profundidad:

Sin dejar de reconocer el valor estético de la máscara, pienso que ella tiene un significado ritual muy importante que permite abordar el tema de la construcción de identidades desde una nueva y más compleja perspectiva: la de su naturaleza ambigua. La máscara muestra y oculta identidades al mismo tiempo, estableciéndose una dinámica entre la identidad del danzante, del personaje y de los grupos representados. (Cánepa, 1998, p.339)

De esta manera, la máscara ritual funciona como herramienta para la construcción de identidades dentro de una sociedad determinada, así como también, para reafirmarlas. En este sentido, el uso de máscaras en las danzas, está vinculada a la transformación de los danzantes en entes colectivos. (Cánepa, 1998, p.373) Y con respecto a la creación de esta, tal como menciona Orellana (1990), la máscara funciona como representación de los problemas económicos, sociales y psicológicos de un determinado grupo étnico, y que encierra el sello inconfundible de la personalidad de su creador. Para finalizar, Calleja y Ralph (2012) nos recuerdan que lo fundamental dentro de la máscara ritual es el nombramiento de esta debido a que el poder de la fuerza de la palabra es lo que le da validez.

En conclusión, la máscara ritual está mucho más ligada con el contexto de representación y la realidad del individuo que la utiliza. Este reafirma su propia identidad individual y colectiva. Además, durante dicho proceso, se genera una interesante tensión entre el “yo” del danzante y el “otro” que vendría a ser el personaje.

Considero que para los fines de esta investigación es necesario que ambas definiciones dialoguen, por este motivo sugiero que dicha máscara sea estudiada desde una perspectiva teatral en relación con el movimiento que este objeto tiene desde el momento de su creación y debido a su naturaleza expresada en la corporalidad del individuo que la usa sin dejar de lado el tema de identidad que está muy presente en la máscara ritual. Propongo usar el concepto y las características de la máscara ritual como estímulo para la creación de la historia del personaje y como material que exija respuestas a situaciones o contextos determinados dentro de la realidad del personaje que usa una determinada máscara. De esta forma, el actor-danzante crea desde sí mismo (identidad) generando un personaje teatral inmerso en un contexto determinado donde la corporalidad es lo que resalta.

## **2.8 Concepto de corporalidad**

Para el desarrollo de la presente investigación es esencial dar una aproximación teórica al concepto de corporalidad y cómo esta coexiste en la escena. Considero importante realizar una revisión de dicho concepto a través de los años tomando, en primer lugar, la idea de partitura y sub partitura como base para el trabajo de la dramaturgia del actor en escena y, en segundo lugar, una definición de corporalidad propiamente dicha que no se limita al trabajo del actor, sino que abre posibilidades para el estudio de artistas que se dedican a la danza y el performance. Considero que dichos términos contribuirán con un análisis mucho más detallado de la relación entre máscara y actor- danzante que se traduce inmediatamente en el cuerpo del individuo que interpreta el personaje del DIABLO.

### **Partitura y sub partitura**

Con respecto a la partitura y sub partitura, citaré a Eugenio Barba, Diana Peñalver, Jerzy Grotowski y Marco De Marinis.

Diana Peñalver (1999), define a la partitura como aquella ejecución sofisticada que lleva a cabo el actor del principio al fin de una obra. Partitura que Grotowski (1974) considera necesaria para evitar una actuación puramente mecánica. Este último explica

dos elementos del contacto humano que se encuentran en dicha partitura: “dar y tomar”. Afirma que hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta. Dice que de esta manera el actor repite, pero siempre “nunca repite” debido a que en esos encuentros humanos existe siempre el elemento de dar y tomar. Siguiendo la misma línea, De Marinis (2005) cita a Barba quien cree que la partitura, aunque indispensable no es suficiente, considera que para llegar a este resultado es preciso también garantizar lo que se llama “integridad psicofísica de la acción”, es decir, la adopción por parte del actor de un “cuerpo-mente” que pueda eliminar, o dar la impresión de eliminar, todo residuo dualista. Básicamente es la misma idea desarrollada por Grotowski líneas anteriores, sin embargo, considero importante resaltar la idea de percibir la corporalidad del actor-danzante como la unión cuerpo-mente.

En conclusión, defino a la partitura como el conjunto de movimientos o acciones físicas que ejecuta el actor, danzante o performer durante el hecho escénico y que se encarga de la coherencia exterior de la acción, sin embargo, cabe resaltar que existe un trasfondo compuesto por elementos que permiten que el individuo esté siempre vivo en escena, de esta manera, se produce el encuentro que señala Grotowski donde el actor “da y toma” enfrentándose con otros y con sí mismo dándole la capacidad de explorar e improvisar constantemente revelando que el movimiento no es sólo cuerpo sino cuerpo y mente. Se necesita de esta dualidad para que exista vida en escena.

Con respecto a la sub partitura, Barba (2010) la define como aquello que da vida a lo que el espectador ve, aquello invisible. De esta manera, el valor de lo visible y de lo invisible de la partitura y sub partitura, crea un espacio interior en el diseño de los movimientos y en la precisión de estos donde ambos valores dialogan. Este diálogo es lo que el actor siente y lo que el espectador percibe como interpretación.

De esta manera, defino a la sub partitura como ese trasfondo existente en la partitura y que es responsable de la coherencia interior entendida como un proceso profundamente personal desde la cual se genera el impulso que da origen al movimiento. Cabe resaltar que aquello que entiendo como sub partitura puede ser un conjunto de palabras, una imagen, una resonancia, entre otras opciones y que guarda una estrecha relación con la historiografía donde no se ve a la historia como sucesión de acontecimientos, sino como

modo de presentar esta sucesión, es decir, una memoria que se basa en una elección que al describir se vuelve interpretación (Barba, 2010, p.163). Precisamente aquello que el espectador percibe en conjunto con la corporalidad del individuo en escena.

## **Corporalidad**

Con respecto a la corporalidad propiamente dicha, he decidido tomar como referencia a Ricardo García, Elka Fediuk y Antonio Prieto quienes aportan nuevos conceptos con respecto al cuerpo sin dejar de lado la idea de partitura definida líneas arriba.

En primer lugar, Ricardo García (2005) nos habla de la importancia de recurrir al cuerpo memoria y al cuerpo vida, a aquellas experiencias que para el actor han sido importantes. De esta manera, menciona el concepto de “impulso” que para Grotowski es un movimiento subcutáneo que precede cada acción física. El impulso moldea lo que García llama geografías y posteriormente partituras definidas como deseo encarnado (aquello que es invisible) en el cuerpo del actor. De esta manera, hablamos de un actor que compone una cadena de acciones físicas a partir de imágenes extrañas a algo tangible como lo es un texto.

Por otro lado, Elka Fediuk y Antonio Prieto (2016) proponen abordar la corporalidad desde cómo esta es realizada, es decir, construida y deconstruida en escena. La realización refiriéndose a la performatividad, a los actos verbales y gestuales que hacen o realizan algo en el mundo, con un poder de transformación. Fediuk y Prieto entienden la corporalidad como un conjunto de prácticas, imaginarios, representaciones y ejercicios de poder que involucran al cuerpo en sus dimensiones físico-biológica, psíquica, emocional y socio-cultural, entre otras. Por otro lado, es importante mencionar que el cuerpo, en su dimensión fisiológica, junto a la voz y el ‘aura’, proyecta las corporalidades simbólicas y presencias transformadas.

De esta manera, pretendo definir el concepto de corporalidad tomando las ideas de Erika Fischer-Lichte citadas por Fediuk y Prieto (2016) en el libro titulado *Corporalidades Escénicas*. Fischer-Lichte considera que la corporalidad es algo que se produce performativamente en escena, de lo cual participa, el cuerpo del actor pero

también las maneras de posicionarlo frente al personaje, así como de darlo a ver al público.

En conclusión y para los fines de la presente investigación considero necesario definir la corporalidad como aquello que el individuo (actor, danzante, performer) muestra o proyecta en escena de manera tangible (dimensión física y biológica) y que está cargada a la vez de dimensiones estéticas, sociales y políticas. Siguiendo esta línea vale preguntar si el actor-danzante representa un cuerpo y lo utiliza como material esencial de signos (vehículo de representación) o si este utiliza su cuerpo para enfatizar su pura presencia. Para responder a esta pregunta, propongo identificar la partitura y sub partitura del actor danzante siguiendo las definiciones expuestas líneas arriba.

### **CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA**

La presente investigación se desarrolló en dos momentos y lugares distintos. La primera parte tuvo lugar en Lima en la segunda mitad del año 2017 donde se desarrolló un laboratorio de investigación dentro del cual se observó, exploró, puso a prueba, analizó y reflexionó sobre los procesos que cada uno de los actores y danzantes experimentaron durante la creación del personaje del DIABLO al relacionarse con los elementos tangibles y de dimensión no tangible que constituyen dicho personaje. Dentro del laboratorio también se realizaron numerosos hallazgos que fueron construidos por los actores, los danzantes y la investigadora de manera conjunta. Además de ello, la interacción entre los actores y danzantes así como el intercambio de experiencias y técnicas permitió desarrollar con mayor precisión el concepto de actor-danzante.

La segunda parte tuvo lugar en la ciudad de Puno, viajé por una semana en el mes de Febrero del 2018 con la finalidad de presenciar la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, realizar algunas entrevistas a investigadores y mascareros puneños, buscar referencias bibliográficas, tomar registro fotográfico y vivir personalmente todo lo que los participantes del laboratorio habían manifestado sobre el personaje del DIABLO y el contexto en el que ese se ubica. Los hallazgos realizados en esta parte de la investigación y las fotografías aparecerán a lo largo de todo el documento con la finalidad de reforzar las ideas presentadas. Por otro lado, cabe mencionar que decidí realizar dicho viaje luego

del desarrollo del laboratorio debido a que esta investigación es una investigación basada en la práctica donde reflexiono sobre el proceso de los actores y los danzantes durante la creación del personaje del DIABLO mas no sobre el viaje realizado. Este último paso en la investigación permitió terminar de construir las reflexiones, experimentar personalmente lo mencionado por los danzantes y de esta manera, terminar de cerrar la investigación.

A continuación explicaré de forma detallada cómo se llevó a cabo cada uno de los momentos de la investigación, los objetivos que estos buscaron y las herramientas empleadas para el recojo y análisis de la información.

### **3.1 El laboratorio**

El laboratorio tuvo por objetivo sistematizar la interrelación que se produce entre el actor-danzante y los elementos que construyen el personaje del DIABLO puneño. Este se desarrolló bajo mi dirección y contó con la participación de actores y danzantes profesionales. A continuación se explica de manera detallada el desarrollo de cada una de las 5 etapas en las que se dividió el laboratorio.

**ETAPA 1:** SEMANA 1, 2, 3, 4 y 5. Semana del 14 de agosto hasta semana del 11 de septiembre de 2017 (4 sesiones de 3 horas con cada grupo) Sesiones con danzantes y con actores por separado.

**MÓDULO 1.** Tiene como objetivo revelar la construcción del personaje del DIABLO desde la experiencia del actor y del danzante. En otras palabras, se buscó que el actor pruebe diversos ejercicios y reflexione sobre el proceso que experimenta al construir un personaje y por otro lado, se observó al danzante y se le invitó a reflexionar sobre el significado que tiene interpretar al personaje del DIABLO y sobre el proceso que experimenta durante la creación de dicho personaje. A continuación explicaré de manera más detallada el trabajo realizado con ambos artistas.

- **DANZANTE:** participante del laboratorio que posee información precisa sobre la danza. Para esta investigación fue necesario contar con un grupo de bailarines, mínimo de 2 integrantes. Se aplicaron diversos estímulos y conceptos basados en el libro titulado *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Se

trabajaron con premisas de ritmo, fuerza, velocidad, entre otros. Estamos hablando de un CONOCIMIENTO Y DECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE.

- ACTOR: participante del laboratorio que posee herramientas propias de su disciplina. Para esta investigación es necesario contar con un grupo de actores, mínimo de 2 integrantes. El trabajo realizado con este grupo consistió en una confrontación con los elementos tangibles y no tangibles del personaje del Diablo. Estamos hablando de una CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE.

## NECESIDADES

- Espacio de exploración
- Equipo de sonido
- Vestuario completo del diablo incluyendo la máscara
- Cámara de foto y video
- Música de la Diablada

**ETAPA 2:** reflexión sobre la técnica y conceptos puestos a prueba en el primer módulo. SEMANA 6, 7 y 8. Semana del 18 de septiembre al 2 de octubre de 2017.

Esta segunda etapa consistió en la sistematización de la información recogida en el módulo 1 (exploración realizada tanto por actores como por danzantes). El objetivo fue establecer diferencias y puntos en común. Así mismo, se buscó reforzar los principios observados con la finalidad de brindar una herramienta válida para el actor-danzante que fusione las técnicas antes observadas. Esta etapa fue trabajada únicamente por la investigadora.

**ETAPA 3:** SEMANA 9, 10, 11, 12 y 13. Desde la semana del 9 de octubre hasta la semana del 6 de noviembre de 2017 (5 sesiones de 3 horas cada una). Trabajo con actores y danzantes a la vez.

**MÓDULO 2.** El objetivo fue crear un espacio de intercambio entre actor y danzante. Además, poner a prueba las conclusiones y reflexiones desarrolladas en la etapa 2. Este módulo, tal como el módulo 1, contó con dos etapas:

1. Intercambio de técnicas entre actores y danzantes: en esta etapa, los artistas trabajaron diversas dinámicas en conjunto, mostraron el trabajo que realizaron de forma individual durante el primer módulo del laboratorio y compartieron sus propias técnicas y experiencias. (semana 9).
2. Ejecución de los ejercicios: en esta etapa, ambos artistas llevaron a la práctica los ejercicios que diseñé en la etapa 2 en base a lo observado en el módulo 1.

**ETAPA 4-A:** SEMANA 14. Preparación de la sesión demostrativa del laboratorio.

El objetivo de esta etapa fue demostrar públicamente los hallazgos realizados, para ello, se seleccionaron ejercicios experimentados en los módulos 1 y 2. La demostración contó con la participación de todos los integrantes del laboratorio de investigación en compañía de la investigadora quien guio la puesta.

En esta parte de la investigación fue necesario proponer una secuencia que revele la construcción y deconstrucción del personaje del diablo de la danza de la Diablada puneña.

Otro punto importante para la muestra pública del laboratorio fueron los materiales, objetos y equipamiento necesarios:

- Vestuario completo del diablo para todos los actores-danzantes (incluye la máscara)
- Música de la danza de la Diablada
- Luces
- Telas negras para delimitar el espacio
- Espacio escénico para la demostración

**ETAPA 4-B:** SEMANA 14. Desde el 13 de noviembre. Sesión demostrativa del laboratorio

**ESTAPA 5:** Mes de noviembre en adelante. Documentación y escritura.

El objetivo de esta etapa fue la documentación de la técnica y principios revelados por el actor – danzante mediante fotografías y material audiovisual recopilado en cada una de las sesiones de laboratorio además de un documento escrito sobre la investigación.

### **3.1.1 Estrategia operativa**

#### Lugar de trabajo

La presente investigación se realizó en un inmueble que fue acondicionado para el desarrollo del laboratorio, este se ubica a pocas cuadras de la PUCP y cuenta con un espacio bastante amplio y cómodo para la exploración respectiva.

#### Logística

Para el desarrollo del laboratorio fue necesario contar con un equipo humano integrado por los participantes y las personas encargadas de la documentación, además de la asistente. Y por otro lado, fue esencial contar con una persona que se encargue de la producción y que se responsabilice de conseguir distintos objetos como el vestuario y la máscara del personaje del diablo puneño.

#### Equipo humano

**Asesora:** Marissa Béjar

**Danzantes:**

- Cristian Arizaca Paca
- Juan Luis Bacilio Perez
- Juan Antonio Pereyra Reaño (primer módulo)
- Michael Bacilio Perez (primer módulo)
- 

**Actores:**

- Rodrigo Rodríguez Dejo
- Estefanía Illaqori Cortez Alvarez Cier

**Asistente:** Camila Maúrtua

**Video:** Halil Mardini

**Fotografía:** Antonio Arana

**Producción:** Alessandra Guerrero

**Requerimientos:**

- Vestuario del diablo
- Máscara del Diablo
- Música de la danza de la Diablada
- Equipo de sonido
- Grabadora
- Bitácora
- Botellas de agua

### **3.1.2 Fuentes que se utilizaron**

Las fuentes que se usaron fueron principalmente primarias, es decir se recogió la data a analizar de manera directa mediante la observación de los danzantes y actores; sin embargo fue importante recurrir a algunas fuentes secundarias sobre todo relacionadas con la historia, el significado del personaje y el contexto en el que este existe.

En cuanto a las fuentes primarias, antes de dar inicio a las sesiones de laboratorio, se procedió a realizar una convocatoria de actores y danzantes con la finalidad de seleccionar a dos grupos de mínimo 2 y máximo 6 personas. El siguiente paso fue la realización una entrevista a profundidad a los danzantes y actores con respecto a su trabajo artístico y a la relación que guardan con el personaje del DIABLO para trabajar en base a ello. Por otro lado, una vez iniciada las sesiones de laboratorio como investigadora y guía, el primer paso fue separar a los actores de los danzantes y trabajar independientemente con cada uno de los grupos. En ambos casos se buscó analizar el proceso de construcción y abordaje del personaje del DIABLO desde las técnicas específicas que cada uno manejaba. Seguidamente, en el caso de los danzantes se procedió a deconstruir el personaje y en el caso de los actores, a construirlo. Los datos se recogieron principalmente mediante el registro fotográfico y audiovisual así como por medio de apuntes, entrevistas con los participantes y principalmente observación semiestructurada.

Las fuentes secundarias fueron, por un lado, la bibliografía consultada con respecto a la Fiesta de la Virgen de la Candelaria donde se buscó resaltar el carácter ritual, religioso y de identidad. Asimismo, el significado del personaje del DIABLO y la historia que está detrás de este fueron importantes para darle al trabajo una mayor fundamentación teórica que considero esencial dentro del trabajo con actores y danzantes. Finalmente, se consultaron las diversas técnicas, conceptos y metodologías usadas por la investigadora

durante el desarrollo del laboratorio para lograr una conciencia técnica y mayor comprensión por parte de los participantes.

### **3.1.3 Técnicas de recojo de información y plan de análisis**

#### **Técnicas de recojo de información**

Es importante señalar que las técnicas utilizadas se desplegaron de forma paralela a lo largo de toda la investigación. Dado que se trató de conocer todas las técnicas y herramientas que los actores y los danzantes utilizan en el proceso de construcción del personaje del DIABLO, se dio igual peso a la documentación audiovisual y fotográfica, a la bitácora de cada uno de los participantes, de la asistente y de la investigadora como a la observación semiestructurada que fue acompañada por entrevistas en profundidad y de manera periódica que aparecen a lo largo del documento bajo el nombre de reflexiones realizadas durante el laboratorio. De esta manera, se pudo contrastar lo observado con la perspectiva y conciencia que desarrolló cada uno de los participantes con respecto a su trabajo de creación. Así mismo, los videos y fotos ayudaron a realizar un estudio mucho más profundo y a detalle de dicha construcción.

Las entrevistas fueron un instrumento primordial para conocer la dinámica interna existente en el actor-danzante, el proceso lógico que siguieron para la construcción de dicho personaje y los elementos emocionales que también intervinieron. De igual manera, se evaluó la interiorización de la técnica que se les brindó y así mismo, la conciencia que estos tuvieron acerca de su trabajo. Estas entrevistas se registraron con una grabadora de voz y en la bitácora de la investigadora y de la asistente.

Por otro lado, con el objetivo de sistematizar la técnica observada y comparar las características físicas que tanto los actores como los danzantes mostraban, la documentación mediante foto y video fue un instrumento valioso que permitió acceder de forma rápida a dicha información y contribuyó con el estudio de las similitudes y diferencias entre ambos artistas además de ser un material que graficó lo revelado por los participantes en las entrevistas realizadas. El registro visual se llevó a cabo a través de cámaras fotográficas y de video, se realizó un registro completo de las sesiones de

laboratorio y de la muestra final, incluso se tiene un registro completo que forma parte de la documentación final de la presente investigación.

Cabe resaltar que uno de los elementos más importantes en el proceso de registro fue la bitácora, la cual permitió registrar lo observado y experimentado en las sesiones de laboratorio desde mi experiencia como guía e investigadora, así mismo permitió anotar las primeras sensaciones y reflexiones que surgieron en el proceso. De la misma manera, las notas, dibujos de la danza, citas de distintos estudiosos, entre otros recursos como pistas musicales, fueron guardadas en una carpeta virtual donde se registró el desarrollo del laboratorio y permitió compartir dichos estímulos con los participantes.

Finalmente, como instrumentos se utilizaron las siguientes guías de entrevista y observación:

- Guías de entrevista a profundidad semiestructuradas a los participantes con respecto a su percepción artística y relación con el personaje del diablo
- Guías de entrevista a profundidad semiestructuradas a los participantes con respecto a lo trabajado en cada una de las sesiones
- Guía de observación del laboratorio

Los instrumentos mencionados anteriormente se encuentran en los anexos.

### **Diseño de herramientas para el recojo de datos y análisis**

Los datos que fueron contruidos a medida que se pidió a los participantes realizar los ejercicios de exploración fueron registrados en grabadoras de voz, video, fotografías y en la bitácora. Con respecto a las entrevistas y conversaciones que se llevaron a cabo durante las sesiones de laboratorio y fuera de ellas, se realizaron transcripciones parciales resaltando los testimonios más relevantes y relacionándolas de forma inmediata con lo observado en el trabajo corporal del participante. Toda esta información fue analizada de forma paralela a la realización del laboratorio y se almacenó en carpetas virtuales para poder ser compartidas con los participantes en caso de ser necesario para el desarrollo de la investigación.

Se diseñaron cuadros donde se insertaron los datos y de esta manera se codificó la información más fácilmente. Además, conté con una asistente estudiante de danza de la PUCP quien me ayudó con la organización y documentación de la información. Por otro lado, la persona encargada de la documentación audiovisual tuvo la tarea de entregar semanalmente el registro para ser comparado con los apuntes realizados en la bitácora.

### **PLAN DE TRABAJO Y CRONOGRAMA**

MÓDULO 1: de la semana 1 a la 5

Martes 15 de agosto (danzantes) y miércoles 16 de agosto (actores)

Martes 22 de agosto (danzantes) y jueves 24 de agosto (actores)

Martes 29 de agosto (danzantes) y miércoles 30 de agosto (actores)

Martes 5 de septiembre (danzantes) y miércoles 13 de septiembre (actores)

MÓDULO 2: de la semana 9 a la 13 (danzantes y actores)

Domingo 15 de octubre

Domingo 22 de octubre

Martes 24 de octubre

Jueves 2 de noviembre

Martes 7 de noviembre

Jueves 9 de noviembre

PREPARACIÓN DE LA MUESTRA: martes 14 de noviembre, semana 14

MUESTRA DEL LABORATORIO: sábado 18 de noviembre, semana 14

### **3.2 Viaje de observación a la Fiesta de la Virgen de la Candelaria**

El viaje a Puno se realizó en el mes de febrero del año 2018 y duró exactamente una semana. Este viaje tuvo como objetivo principal experimentar de forma directa la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, observar la existencia del personaje del DIABLO dentro de ella, el proceso que experimentan los danzantes a lo largo de toda la festividad

y cómo los elementos tangibles y no tangibles que constituyen el personaje del DIABLO y que fueron explicados por los danzantes en el laboratorio de investigación influyen en la creación del personaje. Con este fin se tomaron en cuenta todas las actividades realizadas por los conjuntos antes y durante los días centrales del concurso, además, se dio gran importancia a la participación de los espectadores dentro de la festividad, elemento que terminó por configurar el contexto donde existe el personaje del DIABLO. El cronograma diseñado para esta parte de la investigación consistió en lo siguiente:

- Templo de San Juan (miércoles 07 de febrero)
- Ensayo de la Diablada Azoguini en el Hospital Manuel Butrón (jueves 8 de febrero)
- Visita a Ana María Pino Jordán (jueves 08 de febrero)
- Biblioteca de la Casa del Corregidor (viernes 09 de febrero)
- Visita a Amiel Cayo (viernes 9 de febrero)
- Recepción de Bandas (viernes 9 de febrero)
- Concurso de Trajes de Luces en el Estadio (domingo 11 de febrero)
- Parada de veneración a la Virgen de la Candelaria (lunes 12 y martes 13)

### **3.2.1 Estrategia operativa**

Para abordar la Fiesta de la Virgen de la Candelaria y realizar un seguimiento del personaje del DIABLO a lo largo de la festividad, se planteó, por un lado, observar los lugares más importantes mencionados por cada uno de los participantes dentro del laboratorio de investigación y participar de las actividades más resaltantes como los ensayos previos al concurso, la recepción de bandas, el concurso en sí y la parada de veneración. Para lograr esto, se visitó cada uno de estos espacios junto con una guía de observación que permitió identificar las características más resaltantes y contrastar lo observado con lo escuchado dentro del laboratorio meses antes. Por otro lado, se plantearon entrevistas a dos personas en concreto como Ana Pino, promotora de la Biblioteca de la Casa del Corregidor y del Grupo Pluralidades (Puno) y Amiel Cayo, actor y mascarero puneño, quienes compartieron conmigo sus conocimientos en relación a la danza de la Diablada, el personaje del DIABLO y los elementos tangibles y no tangibles

que constituyen dicho personaje. Finalmente, la investigación continuó en la Biblioteca de la Casa del Corregidor donde revisé bibliografía referente a la fiesta y el personaje del DIABLO.

### **3.2.2 Fuentes que se utilizaron**

Las fuentes que se usaron fueron sobre todo, primarias, es decir, se recogió la data a analizar de manera directa mediante la observación de los participantes de la festividad y del personaje del DIABLO. No obstante, también se recurrieron a algunas fuentes secundarias como libros y revistas que fueron adquiridas en distintas librerías y en la misma Biblioteca de la Casa del Corregidor.

Las entrevistas también jugaron un papel fundamental, no solo las semiestructuradas que se utilizaron con Ana Pino y Amiel Cayo sino también las conversaciones informales con algunos danzantes y pobladores de Puno en relación a la festividad. Estas tuvieron lugar en las calles de Puno mientras se observaban los preparativos, ensayos y cómo cada uno de los participantes iba llegando a la ciudad.

### **3.2.3 Técnicas de recojo de información y plan de análisis**

Dado que se buscó rastrear al personaje del DIABLO durante la festividad de la Virgen de la Candelaria y con ello, observar la influencia de los elementos tangibles y no tangibles dentro de su construcción, se utilizó una bitácora donde se registró cada detalle observado durante la festividad en Puno, además, se tomó registro fotográfico y de video que permitió volver a analizar aquellos elementos identificados anteriormente.

Las entrevistas fueron grabadas y posteriormente transcritas. Por otro lado, todo el material bibliográfico obtenido durante el viaje fue fotografiado y transcrito debido a que muchos de los libros solo podían ser consultados dentro de la Biblioteca de la Casa del corregidor.

Durante el viaje se realizaron carpetas virtuales con fotografías, videos y cuadros de datos en relación a lo observado cada uno de los días. Además, se recopiló material

gráfico de la festividad como los folletos con el orden de las presentaciones de las agrupaciones y productos de *merchandising* dentro de los cuales destacaron los calendarios, llaveros, gorros y polos alusivos a la máscara de la Diablada.

Todos los datos obtenidos durante el viaje fueron posteriormente comparados con los datos contruidos en el laboratorio de investigación. De esta manera, todo lo observado en la ciudad de Puno sirvió para reforzar los testimonios y reflexiones realizadas por los danzantes y contribuyeron también con la formulación de las conclusiones finales de la investigación sin quitarle el peso que merece la investigación práctica realizada en el laboratorio meses anteriores. La importancia de este viaje se podrá identificar a lo largo de todo el documento por medio de las fotografías que refuerzan los conceptos expuestos y mi testimonio en base a lo observado que acompaña el testimonio y las reflexiones de los participantes del laboratorio.

## **CAPÍTULO 4. EL PERSONAJE DEL DIABLO**

Es de suma importancia conocer el personaje al que nos estamos enfrentando y comprender el motivo por el cual la presente investigación se basa en el estudio del personaje del DIABLO de la danza de la Diablada puneña y no en otro. Por esta razón propongo revisar de manera general algunos conceptos y teorías que nos servirán de base para el estudio y posteriormente, en los siguientes capítulos, contrastar esta información con lo observado en el laboratorio.

### **4.1 Definición y Justificación**

Desde mi punto de vista, el DIABLO puneño es un personaje que necesita ser estudiado desde dos concepciones distintas, la primera es la cristiana/católica-occidental-moderna y la segunda, la concepción andina. Estas concepciones enriquecen al personaje y por consiguiente contribuyen enormemente con la presente investigación brindándole al actor - danzante nuevas posibilidades de interpretación. Por este motivo, no me limitaré a dar una definición final del personaje, sino un conjunto de definiciones con las cuales se pueda trabajar a lo largo del laboratorio y analizar posteriormente con la finalidad de descubrir a lo largo del proceso quién es el DIABLO puneño desde la mirada de los actores –danzantes que participan de la investigación.

En primer lugar, desde la concepción cristiana/católica-occidental moderna, se entiende al Diablo como un ser maligno, lo opuesto al bien, aquel que vive en el infierno, lugar destinado para los malos. Un ser que infunde el pecado entre los humanos.

Por otro lado, según José Carlos Vilcapoma (2013) debido al carácter dual de la concepción andina, en el mundo de abajo se encontraban las entidades negativas, pero también las positivas. Por este motivo, explica, encontramos que el Demonio o Diablo ha sido traducido como *sagra* y *supay*, respectivamente. La primera parece decir que *sagra* es miserable, pobre, perverso y vil; la de *supay* traducida por los sacerdotes españoles como Demonio o Diablo.

La forma en que el personaje del diablo es visto varía dependiendo del contexto y las circunstancias, de esta manera adquiere distintos significados. Elena Fortún y Eveline Sigl exponen los siguientes ejemplos:

El diablo, el terrible personaje de la teología cristiana, entra en conmixión dentro de su mentalidad mestiza, con el Supay prehispánico. Y así de forja este genio híbrido, llamado el TIO de las minas, que a veces es malo y otras se torna bueno. (Fortún, 1961, p.28)

Para los españoles, todos los seres del inframundo eran diablos; en consecuencia, obligaron a los indígenas a usar este término, hecho que influyó poco en el verdadero significado que estos personajes seguían teniendo en el Altiplano. Entonces, el “diablo”, según el lugar, representa a los muertos, al Saxra, al Supay, al Tío de la mina, al K’ita Carnaval o, simplemente, es sinónimo de “encanto” y “tentación” (sexual). Mientras la religión católica equipara la tentación con el inicio del pecado, el “encanto” de la cosmovisión andina aymara se refiere a la energía mágica que transfiere el Sirinu o sereno a las personas o a los objetos (sobre todo a los instrumentos musicales que son “serenados”) (véase Van den Berg 1985, p. 176). (Sigl, 2012, p. 62)

De esta manera podemos apreciar la dualidad que encierra el personaje del DIABLO y que se presta enormemente para la exploración dentro del laboratorio. El DIABLO como un espíritu protector según la cosmovisión andina y como un espíritu malvado según el pensamiento occidental.

Por otro lado, para comprender con más claridad cómo se forma esta concepción del DIABLO con la llegada de la cultura occidental a nuestro país, Amiel Cayo, un reconocido actor y mascarero puneño explica lo siguiente:

“Originalmente, el concepto de diablo se arraiga cuando llega la cultura occidental, ven toda una manifestación, obviamente que no solo convivían los incas en esa época, sino habían otras culturas, estaban los Chancas, los Huari, y cada una de estas culturas obviamente tenía su espiritualidad. (...) Dentro de esta espiritualidad había muchas prácticas, pero esas prácticas te conllevan a entrar a una armonía con el universo, con las energías del universo, que dentro de la cultura occidental se llama Pachamama o Pachatata. Pachamama es la energía femenina y Pachatata es la energía masculina (...) y se hacían estos rituales en las huacas. Entonces los españoles cuando veían hacer estos rituales decían que eran cultos al diablo, cualquier culto que no era católico era para ellos culto al diablo. Y ahí es donde se empieza a asumir al diablo, pero no como ese ser maligno, sino el diablo como representación de las deidades de nuestra cultura, y además, si tú ves mucho las iconografías de las culturas pre-colombinas, muchas de las imágenes dan miedo, porque para estas culturas un dios tenía que inspirar eso, miedo y el respeto. A través de eso es que ese dios podía controlar a la gente, como el dios de Chavín (...) entonces muchas de esas características digamos, que se trasladan a la máscara del diablo” (A. Cayo, comunicación personal, 23 de octubre de 2017).

Por este motivo elegí el personaje del DIABLO. Considero que la dualidad que este tiene es sumamente interesante y adquiere mayor importancia al ver el contraste que se produce entre la Virgen de la Candelaria y el DIABLO cuando este personaje le baila y se acerca a saludarla en medio de la coreografía, el cansancio y un cuerpo impregnado de elementos no tangibles y revestido de elementos tangibles que le otorgan una fuerza y presencia especial. Esta presencia dialoga con la imponente figura de la Virgen de la

Candelaria y constantemente expone este encuentro entre culturas y las resistencias de un pueblo por conservar lo propio.

#### **4.2 Características del personaje del Diablo**

Con respecto a las características del DIABLO y los motivos por los que este personaje salta constantemente realizando movimientos acrobáticos existe una infinidad de interpretaciones. Para los fines de la presente investigación tomé en cuenta 3 teorías: el DIABLO como ángel caído, el DIABLO que imita la dinámica del hanan pacha y el DIABLO como semilla que salta en búsqueda de su cuerpo. Para abordar y conocer con mayor profundidad estas interpretaciones me basaré en las entrevistas realizadas a Amiel Cayo y Ana Pino.

Durante una entrevista, el actor y mascarero Amiel Cayo, explica alguna de las teorías mencionadas anteriormente:

“Es posible que la danza del Sicuri, de la Diablada puneña original, sea un poco la imitación del caminar de los venados por los pies cruzados y todo eso. Ahora, la otra danza de la Diablada, como representa a Lucifer que es este ángel caído del cielo que Dios expulsa, la danza que representa es justamente como un aleteo, como que quiere volver a levantarse, quiere volver a volar” (A. Cayo, comunicación personal, 23 de octubre de 2017).

En esta intervención se describe a un DIABLO que quiere volver al cielo y por ello está en constante elevación, salta constantemente y juega con los pañuelos imitando un aleteo.

Por otro lado, en relación a la segunda teoría que incorpora la dinámica del hanan pacha entendida como el mundo exterior o el mundo de arriba, Cayo explica cómo las danzas se podrían ligar a los tres niveles presentes en la cosmovisión andina:

“Tengo un conocido ecuatoriano que él decía que cada danza corresponde a una nivel: al uku pacha, al kay pacha o al hanan pacha. Hay danzas que son del uku pacha, más como que se hunden a la tierra, y el kay pacha son los carnavales, danzas cotidianas, y el hanan pacha son esas danzas de aves, esas danzas que vuelan hacia arriba, de ese tipo de energía. Yo creo que la Diablada es eso, algo que va hacia arriba” (A. Cayo, comunicación personal, 23 de octubre de 2017).

De la misma manera, partiendo desde el sentido andino de la muerte, idea desarrollada por Ana Pino, promotora de la Casa del Corregidor en Puno y entendida en temas de cultura andina, se entiende al DIABLO como una semilla. “Si los Diablos son semilla (alma) saltan en búsqueda de su cuerpo, del cuerpo del no nato”. (A. Pino, comunicación personal, 9 de febrero de 2018). Esta teoría puede ser comprendida desde la visión de Tristan Platt, antropólogo que ha realizado distintas investigaciones en Bolivia. Pino explica la teoría de este investigador de la siguiente manera:

“Él señala que el Diablo es una acepción que le dieron los doctrineros del primer encuentro, o sea, muy temprano, al *ajayu* que es el alma o el almita que se convierte en semilla y que se introduce en el cuerpo del no nato cuando la sangre blanca se junta con la sangre roja en el momento de la concepción. Pero como ese momento es pecaminoso, tiene una connotación de lujuria, placer y toda esa cosa, al supay le pusieron diablo. Lo tradujeron como diablo pero no es diablo porque el diablo en la cultura andina no existe” (A. Pino, comunicación personal, 8 de febrero de 2018).

Esta teoría la relaciono con la característica que presenta la máscara del DIABLO donde se observa a un dragón que también es interpretado como el alma del danzante y que existe gracias a la influencia oriental. De esta manera, se grafica la teoría de Ana Pino desarrollada desde las investigaciones de Platt.

Las 3 interpretaciones anteriores sobre la corporalidad y los pasos del personaje del DIABLO serán tomadas en cuenta a lo largo del laboratorio como premisas para el desarrollo de exploraciones que busquen develar los mecanismos bajo los cuales se produce y desarrolla la partitura del personaje.

### **4.3 Contexto**

El personaje del DIABLO como cualquier otro personaje existe en lugar definido, ya sea en un lugar físico como la calle, el estadio, el Templo de San Juan o un espacio geográfico como el departamento de Puno y por lo tanto en el Altiplano. De la misma manera, también existe dentro de un contexto, dentro de una atmósfera que lo impregna de significado y que le permite coexistir con otros personajes y otros elementos que lo modifican. De esta forma, se establece un diálogo entre el DIABLO y los elementos que lo rodean, elementos que pueden ser tangibles como no tangibles. En este caso, el personaje del DIABLO existe y transita por todos los lugares mencionados y de la misma manera, se ubica en un contexto bastante particular como lo es la danza de la Diablada puneña dentro la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en el departamento de Puno.

#### **4.3.1 La danza de la Diablada**

El origen de la danza de la Diablada se generó a través de tiempo al igual que todas las manifestaciones culturales y por ello consiste en un largo proceso cuyo seguimiento y documentación no es tan accesible. Sin embargo, cabe mencionar que las manifestaciones dancísticas calificadas en la categoría denominada “con trajes de luces” como es el caso de La Diablada tienen sus orígenes en los siglos de dominación colonial. Citando a René Calsín (2015) podríamos concluir que esta danza, sucesora de los Diablos, es una expresión coreográfica de origen peruano ya que su creación y desarrollo ocurrieron en Juli, capital de la provincia de Chucuito a 79 km de la ciudad de Puno, durante el primer tramo de la colonia.

La Diablada, danza de origen y presencia aymara, se baila casi en exclusividad en una fecha legendaria como lo es cada 2 de febrero en la festividad en honor a la patrona religiosa de la ciudad y del departamento de Puno, la Virgen de la Candelaria.

Para Enrique Cuentas Ormachea (1995) la Diablada puneña es una danza mestiza en la que se usan trajes de “luces”, una de las danzas que sufre mayor número de modificaciones en la coreografía que desenvuelven los bailarines puneños de los diversos

barrios de la ciudad. Además, presenta una mayor extensión y detalle en sus raíces culturales, simbolismo, traje, coreografía, ámbito y característica musical.

Con respecto al origen de la Diablada, existen varias teorías sobre su origen. Una de ellas es la de du Authier:

En Europa, las diabladas tienen un pasado muy remoto. En la Península Ibérica fueron las danzas religiosas más antiguas. Las primeras referencias que tenemos remontan al año 1150, pero se trataba de una diversión o “entremés”, presentada entre plato y plato, durante las bodas de un conde de Barcelona. Es en aquella misma ciudad, en 1424, donde apareció por primera vez una diablada en un contexto sacro, para Corpus Christi. La diablada estaría vinculada a una danza antigua, denominada Siete Pecados Capitales, en la cual los Vicios sostenían una lucha oral contra la Virtud. (du Authier, 2009 ,p.131-132)

Por otro lado, Fortún (1961) menciona que la danza de los diablos tiene en España dos aspectos, uno pantomímico, de lucha entre las fuerzas del mal y del bien y otro en el que en forma dialogada interviene la Tentación. Además, menciona que este baile fácilmente es una reminiscencia de entremeses catalanes: EL BALL DES DIABLES y el de los SIETE PECADOS CAPITALES tal como lo mencionó du Authier.

Ahora nos enfocaremos en la Diablada con origen en el altiplano para posteriormente concentrarnos en específicamente en la Diablada puneña. Fortún (1961) anota que la DIABLADA o “Danza de los Diablos” es oriunda del altiplano Collavino y que su primera ejecución fue en Oruro, Bolivia, en el año 1789. Por otro lado, Enrique A. Cuentas (1995) explica que en el origen de la danza, esta era precedida por un “relato” o farsa dialogada con la intervención de los siguientes personajes: Satanás, Lucifer, Los siete Pecados Capitales y el Arcángel San Gabriel.

Es importante resaltar que dentro del departamento de Puno, la Diablada se presenta en Puno, Chucuito, Huancané y San Román. Según Antonio Muñoz (2009) otro de los nombres que se le da a esta danza es el de Sicuris o danza del Anchancho.

Por otro lado, hay muchas historias y leyendas que se cuentan sobre el origen de esta danza y del personaje del diablo en sí, a continuación algunas de ellas:

En el reino Manqapacha habitan espíritus malignos, gentiles, Anchachus. Los Anchachus son los dueños de las minas, por eso cuando se encuentra una veta, lo primero que debe hacerse es pedir permiso al Anchachu; antiguamente se sacrificaba una llama virgen, haciendo un pago u ofrenda bajo la forma de un molde de grasa sobre el que se colocaban láminas de los metales que podría contener la mina. Esto luego era incinerado con estiércol. Alrededor del pago se realizaba una danza con música de zampoñas y máscaras de cerámica con cuernos de taruca (venados). Luego de realizada la ceremonia, el sacerdote hechicero, perteneciente al mundo negativo, llamado Layqa, examinaba las cenizas para leer en ellas la voluntad del Anchachu, representado en la danza con los cuernos de las tarucas, al reparar en ellos los cristianos, lo asocian con una danza demoníaca, y es así como a principios del siglo XVIII el poder colonial incorpora un nuevo personaje: el Arcángel, que es el que encabeza la danza, ordenando espada en mano la coreografía; son incorporadas las Chinas Diablas, siete personajes femeninos representados por hombres y que simbolizan los pecados capitales. Este dominio de los diablos por el Arcángel es la transposición en la danza de una jerarquía proveniente de una cosmovisión distinta. (Rubio, 2001, p.130)

De igual manera, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia da la siguiente versión:

La Danza de la Diablada se origina en representaciones coloniales de la lucha entre el bien y el mal, donde las siete virtudes, comandadas por el Arcángel San Miguel, se enfrentan con los siete pecados capitales, encabezados por Lucifer y representados por figuras antropomorfas. Detrás de estas formas occidentales aparecen también conceptos y personajes andinos, como el “tío” de la mina, el dueño de los metales. El cerro que contiene el mineral está identificado con la propia Virgen del Socavón,

en honor de la cual se hace esta danza en el Carnaval de Oruro. Actualmente esta danza está presente en la mayoría de las ciudades y provincias de Bolivia, en distintas fiestas patronales y se la representa también en fiestas en Perú y Chile. (MUSEF, 2014, p. 16)

#### **4.3.2 La Fiesta de la Virgen de la Candelaria**

La Fiesta de la Candelaria es una celebración que responde al entendimiento del calendario andino, específicamente al ciclo agrícola ganadero. De esta manera, la Virgen de la Candelaria o mamita Kanticha está vinculada a la siembra y la cosecha. Ella y el espíritu solidario del pueblo interceden ante las fuerzas de la naturaleza como una celebración agrícola propiciatoria. (Muñoz, 2009) Para comprender con mayor facilidad esta fiesta, citaré a Miguel Rubio quien expone a cerca del concepto de fiesta patronal:

En sus orígenes, liturgia, teatro y rito eran un solo magma en el que se fundían actores y espectadores. En nuestras culturas tradicionales, esta integración aún se mantiene. La fiesta patronal andina es un importante y actual ejemplo de esta ausencia de límites, de esta importante expresión cultural, en la que las fronteras entre representación y rito se diluyen. (Rubio, 2001, p. 127)

Por otra parte, Tito menciona la variedad de significados y elementos que se pueden observar dentro de esta festividad:

Para los actores sociales (quechuas, aymaras, mestizos), la patrona de Puno está asociada a la Pachamama, al culto a la tierra. Es por ésta razón, que la festividad de la Candelaria en Puno contiene un mundo de significados, códigos compartidos por los propios actores sociales –como las ritualizaciones que se observan dentro de la fiesta– en un espacio social en el que hay un encuentro de identidades muy marcadas por la conjugación de la fe católica y de la cosmovisión aymara y quechua. (Tito, 2012, p. 217)

Después de todo, es una construcción cultural, impulsada por la religiosidad cristiano-andino, complementada por la riqueza artística, originaria y mestiza, en el marco de su gran creatividad, flexibilidad y versatilidad. (Quenta, 2009, p. 22). Antonio Quenta, la define como un complejo cultural religioso-artístico-cognitivo emocional, a parte de la colectividad puneña que arrastra un gran dinamismo económico peculiar. Además, se constituye en un elemento de la cultura de la colectividad puneña y como tal es fuente de la construcción de la identidad personal y social de los puneños.

La festividad de la Virgen de la Candelaria se celebra tanto el 2 de febrero (Día de la Virgen) como en la Octava que es el domingo siguiente donde se realiza el concurso de Trajes de Luces. Según explica Cuentas (1995) en el libro *Presencia de Puno en la Cultura Popular*, los grupos de danzarines denominados “comparsas”, comienzan sus ensayos de música y danza inmediatamente después de la Fiesta de Reyes. Los ensayos se hacen más frecuentes desde que comienza la Novena para la Virgen, es decir, nueve días antes de la fiesta. La Novena consiste en las misas que se celebran a devoción de personas que se han hecho anotar oportunamente. El día de la Virgen, se hace el saludo a la Virgen con el albazo que consiste en la quema de cohetes y salvas.

Es dentro de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria donde radica la razón de ser del DIABLO. Este personaje que ha sido descrito líneas arriba está presente durante toda la fiesta, en cada una de las partes de esta así como también en las calles, plazas, parques, hospitales y otros lugares donde los DIABLOS ensayan ejecutando los pasos con el mayor cuidado y empeño mientras son acompañados por las bandas de músicos que poco a poco van llegando a la ciudad de Puno y se preparan en conjunto para rendirle homenaje a la Virgen de la Candelaria.

## **CAPÍTULO 5. ELEMENTOS TANGIBLES Y NO TANGIBLES PRESENTES EN EL PERSONAJE DEL DIABLO**

### **5.1 Elementos tangibles**

Defino a los elementos tangibles como aquellos que pueden ser tocados o percibidos por los sentidos. Son elementos concretos con características evidentes que se pueden describir con facilidad. En relación al personaje del DIABLO puneño, hay muchos elementos que cubren al danzante y que de esta manera van configurando el cuerpo del personaje del DIABLO que es finalmente sellado por la máscara y que existe en compañía de una melodía determinada que marca el ritmo de sus movimientos y desplazamientos en el espacio. A continuación realizaré una breve descripción de cada uno de estos elementos partiendo de la información obtenida en las entrevistas realizadas a los danzantes antes de iniciar el laboratorio de investigación y de la revisión de algunas fuentes bibliográficas.

#### **5.1.1 La máscara**

De las entrevistas realizadas con los danzantes antes del inicio del laboratorio de investigación resaltan las siguientes ideas sobre la máscara del DIABLO: La máscara o careta, como es llamada por los danzantes, se caracteriza por tener un dragón en el diseño y ojos grandes debido a que en la cosmovisión andina, el dragón es sinónimo de divinidad. El DIABLO andino, a pesar de vivir en los avernos, también tenía una conexión con los dioses, con los Apus. La careta trata de representar de manera tangible que el DIABLO necesita ojos grandes para ver en la oscuridad, para ver quién ingresa a su territorio y tener una representación divina que en este caso se traduce en los dragones o en la característica reptil que también se relaciona con lo divino dentro de la cosmovisión andina. El dragón representa el espíritu de la persona que baila la Diablada, cuando uno se pone la máscara, el cuerpo deja de existir y se transforma en el espíritu del dragón.

Por otro lado, es sumamente importante establecer la diferencia entre máscara y careta, esta se basa, tal como se menciona en la revista *El Alferado* (2018) en que la careta cubre el rostro mientras la máscara puede cubrir todo el cuerpo. De esta manera, en la danza de la Diablada, lo singular a través de la careta se convierte en colectivo, y es que

no va a importar de dónde venga o a qué se dedique la persona que usa la careta, lo más importante es que está representando a un personaje. Es así como la careta logra uniformizar a los integrantes de los conjuntos y le brinda al verdadero rostro del danzante una nueva carga, una dimensión distinta impregnada de fe, pasión y cansancio.

Por otra parte, la máscara del DIABLO presenta varias particularidades y varía dependiendo de la zona de confección. En este caso, Martine du Authier nos presenta al diablo andino.

Por su barroquismo, la máscara llega a ser una verdadera obra de arte. Si la variedad de los animales representados supera los límites de la fauna andina, ¡qué importa! La imaginación tiene sus razones que la zoología desconoce. El elefante, el rinoceronte y aun una clase de monstruo prehistórico, semejante al triceratops, forman un todo con el loro, el águila, el puma, el perro, la iguana, el gallo, el puerco, el murciélago y el vampiro. El gusto por las formas y los colores que, hábilmente saben manejar los artesanos, aparece con espontánea audacia: apéndices prominentes, hocicos sanguinolentos, pelambres azul lívido o palo de rosa. En base a un color dominante afloran tonos en contraste o gradaciones. Pinceladas de oro enfatizan las arrugas. Debajo de los párpados, unos agujeros permiten la visión al bailarín; los ojos globulosos, con iris de círculos policromos, tienen una mirada cruel. Los de las máscaras más elaboradas presentan un brillo natural que les da el vidrio de bombillas de luz. Las bocas entreabiertas dejan ver amenazadores colmillos enmarcados por sobresalientes hocicos y orejas. En la frente se aferra un sapo o reptante una serpiente viscosa que, en algunas máscaras, va introduciéndose en la cavidad bucal. (du Authier, 2009, p.123-124)

Por otro lado, para Antonio Muñoz (2009) las máscaras de la Diablada son impresionantes debido a su belleza monstruosa, recargadas con un gran número de adornos donde se pueden ver siete caretas que representan los siete pecados capitales y que en la danza están simbolizados por las Chinas Diablas.

De la misma manera, hay miles de interpretaciones en relación a la máscara del DIABLO, a continuación revisaré una descripción realizada en la revista *El Alferado* dirigida por Juan Astorga Pino:

Morfológicamente en toda la careta, subyacen dos representaciones: los dioses andinos y el Diablo del infierno cristiano, según algunos estudiosos la parte superior tiene que ver con el Hanan pacha, en él vive el dios rayo o illapa, que sería representado por los cuernos, los ojos serían el estallido del impacto siendo las pestañas las chispas que echa. En la careta se observa al dragón que echa fuego y la corona que representa a los reyes. En la parte inferior estaría, la muerte, el cóndor que es mensajero de la muerte, y el oso que ingresa a las cavernas. Otros estudios indican que los cuernos serían serpientes que fecundan la Pachamama que estaría representada por la careta íntegra. (El Alferado, 2018, p.10)

En conclusión, el elemento que más resalta en el personaje del DIABLO es, sin duda alguna, la máscara que este utiliza y la cantidad de elementos simbólicos que podemos encontrar en ella, por ello mi interés en estudiar la relación entre la máscara y el danzante.



*Figura 1.* Máscaras del DIABLO con las cuales se ha trabajado y explorado en las sesiones de laboratorio. Foto tomada durante una de las sesiones en el mes de Octubre de 2017.

### 5.1.2 El vestuario

El vestuario grafica la memoria corporal del danzante y la cosmovisión andina. No es solo un elemento que contribuye con la composición del personaje sino también una nueva piel que el danzante adquiere y con la cual se establece una profunda relación de cuidado y respeto tal como se percibe en los diferentes momentos de la festividad, desde el día en que los propios danzantes mandan a bordar su vestuario hasta el día en que ellos mismos cosen sus capas a la pechera antes de cada presentación donde cada uno de los danzantes realiza una especie de ritual para la preparación de su vestuario. De la misma manera, es importante considerar lo que se menciona en la revista *El Alferado* dirigida por Juan Astorga Pino:

En la vestimenta de la Diablada hallamos sapos, serpientes y arañas, considerados animales protectores por los andinos, además eran símbolos de buen augurio y suerte, anunciaban el inicio y el final de las actividades, sin embargo, estos eran animales considerados por los europeos como seres malignos. Es así como podemos observar en los mismos trajes la resistencia de un pueblo ante la extirpación de idolatrías. (El Alferado, 2018, p. 10)

“El traje que utiliza el Diablo puneño tiene características distintas a la que utilizaría un ser humano común y corriente, tampoco es un dios pero sí tiene las características de mediador entre este mundo y el otro” (C. Arizaca, comunicación personal, 1 de agosto de 2017). El vestuario está compuesto por la pechera, la capa, las palcas, las botas y los pañuelones. En las palcas se pueden observar los cuatro símbolos de la cosmovisión andina: la primera es la culebra que representa a la sabiduría, la segunda es la araña que representa el mundo de los vivos y el de los muertos, el dragón que representa el espíritu de la persona que baila la Diablada y por último el sapo que significa abundancia, dinero. Los pañuelones aunque no tienen un significado tan ancestral, simbolizan la fraternidad que el danzante tiene con tu conjunto, con la ciudad en la que baila. Es como una herencia, cada año se renuevan los pañuelones, un recuerdo que se le brinda a los bailarines Candelaria tras Candelaria.

En conclusión, el vestuario, al igual que la careta o máscara posee elementos de la cosmovisión andina que permiten conocer a profundidad el personaje del DIABLO, así

como también al danzante que lo encarna. Por otro lado, debido a sus dimensiones y características que explicaré a medida que se desarrolle la investigación, encontraremos una gran relación entre este elemento y la corporalidad del danzante. Es el danzante quien constantemente se deja modificar por el vestuario permitiendo que algunos de los pasos varíen a causa de las dimensiones y la espectacularidad de este elemento que le otorga una mayor presencia al personaje del DIABLO y que depende muchas veces del mismo danzante quien elige el diseño de su traje y del bordador quien hace todo lo posible para complacer a su cliente y rendirle homenaje a la Virgen de la Candelaria.



*Figura 2.* Vestuario del DIABLO, elemento con el cual se ha trabajado durante la mayoría de las sesiones de laboratorio. Foto tomada antes de la muestra final de laboratorio que se llevó a cabo el 18 de Noviembre de 2017.

### 5.1.3 La música

La música es otro elemento que acompaña a la construcción del personaje del DIABLO. Esta tiene como característica principal el bombo que guía el paso del danzante quien marca siempre con el pie izquierdo, además, es importante mencionar que uno de los personajes (generalmente el Arcángel) manda el cambio de paso dependiendo del cambio de frase que se produzca en la composición musical.

Así mismo, al hablar de música hablamos de la Banda que interpreta la pieza musical y que es fundamental en la construcción del personaje. Los danzantes cuentan que muchas veces es este conjunto de casi 100 músicos los que mágicamente les dan la energía para seguir bailando durante la festividad. De esta forma, cada conjunto o elenco, en este caso el de la Diablada Azoguini, no cuenta con tan solo una banda sino con aproximadamente 4 bandas quienes acompañan al conjunto durante toda la festividad. La importancia de este elemento se ve materializada días antes del concurso de Trajes de Luces, cuando se celebra la “recepción de bandas”. Durante esta noche, los DIABLOS y demás personajes que pertenecen a la danza de la Diablada bailan en las calles acompañados de las bandas; sin embargo, lo hacen sin vestuario, solo se les aprecia con algunos elementos como pañuelos o botas y generalmente con una casaca alusiva a su agrupación. Dependiendo de la agrupación también se pueden observar otros elementos como un tridente con fuego que hace alusión a la candela de donde proviene el nombre de la Virgen de la Candelaria.



*Figura 3.* Banda “Súper Andino de Pilcuyo”, uno de los conjuntos que acompañó a la Diablada Azoguini durante Candelaria 2018. Foto tomada durante la recepción de bandas el día 9 de febrero de 2018.

La banda juega un papel fundamental durante toda la festividad y de la misma manera en el proceso de construcción del personaje del DIABLO. Esta dinámica queda muy clara con el siguiente testimonio de Michael Bacilio durante una de las entrevistas antes del laboratorio: “Te conviertes en diablo cuando escuchas Diablada pero más cuando escuchas a una banda, cuando la escuchas, te emocionas, lloras, pasan muchas emociones que no llegas a explicar. Escuchas la banda y es como si te hubieses tomado 5 red Bulls” (M. Bacilio, comunicación personal, 1 de agosto de 2017).



*Figura 4.* Danzantes de la Diablada Azoguini con tridentes y pañuelos durante la recepción de bandas que se lleva a cabo en el barrio con el mismo nombre. Foto tomada durante la recepción de bandas el día 9 de febrero de 2018.

En conclusión, es claro que la música y particularmente la banda juega un papel fundamental durante toda la festividad y por consecuencia, en la creación del personaje del DIABLO por parte de los danzantes. Es bastante fácil detectar la relación que los danzantes tienen con la música, durante el laboratorio ellos mismos comentaban que la escuchan todos los días ya que se ha convertido en su música favorita. El ritmo está impregnado en ellos así como también el sentimiento que los embarga al escuchar la Diablada puneña.

## 5.2 Elementos no tangibles

Defino a los elementos no tangibles como aquellas características que constituyen el personaje del DIABLO y que tienen una relación más estrecha con los danzantes, se podría decir que llegan a constituir su personalidad, quiénes son realmente. Estos elementos no pueden ser percibidos por los sentidos pero sí están presentes en el proceso de construcción del personaje y actúan principalmente como motivadores que animan al danzante a bailar y a participar de la Festividad de la Virgen de la Candelaria.

### 5.2.1 Identidad

En primer lugar, es importante conocer la dinámica de la sociedad puneña para entender el impacto e importancia de la danza de la Diablada en esta región. En *Representaciones de Identidad local en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno: dos mundos, dos encuentros*; Charo Tito Mamani expone lo siguiente sobre la identidad puneña:

La cuestión de la reproducción de identidades, visualizada y analizada por muchos investigadores sociales en la ciudad de Puno (entre lo autóctono, mestizo y moderno), está marcada de actitudes de jerarquización y de un sentimiento de exclusión, así como de un esfuerzo de valoración de identidades y de resistencia entre sectores diversos existentes en este espacio. En una lucha constante, pero no declarada por preservar su identidad cultural en un tiempo signado por la globalización, cada grupo social compete con vigor por hacer prevalecer las virtudes de sus formas de representación, asumiendo unos, por la hegemonización de sus patrones culturales; otros, por mantener la autenticidad de sus valores originarios. (Tito, 2012, p. 221)

De la misma manera, en el libro *Presencia de Puno en la Cultura Popular*, Enrique Cuentas (1995) menciona que el mundo espiritual del hombre puneño tiene una consustanciación permanente con el ambiente que le rodea. Es en ese lugar donde el campesino rinde culto a sus dioses ancestrales en ofertorios paganos y donde da rienda suelta a su alegría que la expresa en sus cantos, en sus danzas y en su música. La música y la danza resultan así, expresiones rituales con las que rinde homenaje al “patrono” del pueblo o comunidad – Santo o Virgen – al que identifica con el auqui o el achachila. Por

eso una de las tareas importantes del miembro de la comunidad resulta su participación en la fiesta religiosa. Esta celebración incentiva un espíritu de cuerpo en la comunidad cuyos miembros intervienen, confiere a cada uno de los miembros de la comunidad un significado especial, un valor que aisladamente no lo tiene. El tema de las identidades y la necesidad por reafirmarlas está muy bien demarcado dentro del contexto de la festividad:

En este escenario festivo se manifiestan unidades y antagonismos. Cada grupo étnico pretende demostrar el reconocimiento y la diferenciación de sus valores culturales en las simbologías, en los mensajes que revelan de una manera explícita su propia identidad. La presentación de las comparsas de danzas con todas sus parafernalias carnalescas, coreografías y acompañamientos musicales, es una oportunidad para competir con lo suyo propio en un escenario mayor como lo es la capital del departamento de Puno. Allí, la diversidad cultural es imponente, pues se aprecia que es un pueblo de quechuas y aymaras en el que se percibe un profundo proceso de mestizaje cultural donde la tradición y la historia se conjugan y plasman en los actores sociales. Se da un diálogo fascinante y riquísimo entre estos dos grupos culturales diferentes en un contexto festivo y de mucha diversidad cultural entre sus actores sociales. Ambos grupos tienen sus propias identidades culturales bien marcadas, pero a la vez, ambos se complementan en dicha fiesta. (Tito, 2012, p. 216)

Otro ejemplo vendría a ser los roles masculinos y femeninos bastante delimitados y con una estricta coherencia en relación con su identidad individual: “En Puno, las mujeres sólo bailan para su conjunto musical, en cambio sólo los hombres pueden tocar e integrar algún grupo de baile, generalmente fraternidades o cofradías.” (Podhajcer, 2011, p. 281)



*Figura 5.* Estandarte del conjunto Diablada Azoguini durante la parada de veneración. Foto tomada durante el último tramo de recorrido el 13 de febrero de 2018.

Por otro lado, la identidad de los danzantes que participan de la presente investigación, en relación a su pertenencia al Conjunto Folklórico Diablada Azoguini está muy bien marcada, ellos se consideran parte de una familia y se identifican tanto con el grupo como con el personaje del DIABLO. Para ellos ser el DIABLO es un estilo de vida, a pesar de tener otras responsabilidades y otras profesiones, la danza siempre está presente en su día a día y consideran que el DIABLO dentro de la Festividad de la Virgen de la Candelaria les da un status particular ubicándolos en un nivel más elevado que lo humano. De la misma manera, la identificación que cada uno de los danzantes construye con el personaje del DIABLO parte exclusivamente desde su propia experiencia. En relación con este tema, Cristian nos da su testimonio: “Yo me siento un diablo, soy un Saqra. Como que te sientes más auténtico, más divino, más especial que decir un diablo. Es algo de respeto, algo que lo haces tuyo, este tipo de personalidades que dentro tuyo puede haber. Es parte de ti, está en ti, es tuyo. Es tu saqra que cuando lo vistes y representas es con respeto, con admiración hacia el saqra” (C. Arizaca, comunicación personal, 1 de agosto de 2017). En ese testimonio se puede apreciar que debido a que Cristian nació en Puno, su relación con esta danza, con la tradición y con el personaje del Diablo es mucho más estrecha. Él se identifica totalmente con el Saqra (diablo) debido a un tema familiar y de tradición.

En conclusión, la identidad del danzante constituye un factor fundamental en la construcción del personaje del DIABLO, depende de ello la forma en que el danzante se aproxima al personaje. No solo interviene el lugar del nacimiento del artista (hay personas que no han nacido en Puno y que sin embargo, se identifican con la danza y con este nuevo estilo de vida), también es importante el conjunto al cuál pertenecen y de esta forma el grado de identificación que se genera con su conjunto y el personaje. Tener en claro cuál es la identidad del danzante contribuye a entender el motivo por el cual está en la fiesta y la razón para representar a su conjunto renunciando a su identidad individual dejando que por unos días la identidad colectiva prevalezca.

### **5.2.2 Factor religioso: La Virgen de la Candelaria**

“La Candelaria no se va a ir nunca pero allí está y sucede. Si tienes disponibilidad, tienes tiempo y no vas, la Virgen te castiga y sí que te castiga. Así como cuando bailas 3 años seguidos te cumple tu deseo. De verdad es así, es real. La cosa es bailar en Puno. Es toda una fiesta, todo barrio busca bailar en frente de la Virgen. Pasan cosas raras cuando te castiga, cosas que no tienen explicación. (M. Bacilio, comunicación personal, 1 de agosto de 2017).

La Virgen de la Candelaria es el motivo principal por el cual cada danzante viaja a Puno en el mes de febrero. Todos desean bailar frente a su imagen y venerarla. En este sentido, muchos de los danzantes creen que si le fallan a la Virgen y no van a la festividad, esta los puede castigar haciendo que durante el año las cosas les vayan mal o en caso contrario, si cumplen con su promesa de ir a la festividad, los premia. Por este motivo, ir a Puno es un deber para cada uno de los danzantes. Es toda una fiesta, simplemente se siente una energía que muchas veces no tiene explicación. La devoción de las personas impresiona, emociona. No le puedes ocultar nada a la Mamita Candelaria.



*Figura 6.* Anda con la imagen de la Virgen de la Candelaria dentro del Templo de San Juan ubicado frente al Parque Pino. Foto tomada durante mi primera visita al Templo el 7 de febrero de 2018.

Con la finalidad de comprender con mayor precisión la devoción que se le tiene a la Virgen de la Candelaria y por consecuencia, la importancia que esta tiene, presentaré a continuación la letra del tema “Mamita Candelaria” creada por Raúl Castillo Gamarra. En esta se puede apreciar de manera tangible la tradición artística y la fe del pueblo puneño así como también, la gratitud que toda una colectividad siente por la Virgen de la Candelaria:

“Madre de todos los puneños, Mamita Candelaria, luz de mi pecho atormentado, flor de mi devoción, traigo en mi alma un gran dolor, una esperanza en mi corazón, el saber que con tan solo verte se irán mis pesares, toma mi alma y mi corazón, toma mi vida si así lo quieres en prueba de mi fe” (Castillo Gamarra, 1993)

### **5.2.3 Tradición**

La tradición se relaciona básicamente con una tradición familiar que ha ido pasando de generación en generación y que se mantiene en el tiempo gracias a la fundación de diversos Conjuntos Folklóricos que cada mes de febrero van a competir y a bailarle a la

Virgen. De la misma manera, los pasos también se conservan por tradición y por memoria corporal, por este motivo, los danzantes originarios de Puno tienen una estructura corporal muy definida que es muy difícil de romper o modificar como ocurre en Cristian (posteriormente analizaremos su caso). Por otro lado, el concepto que cada danzante tiene sobre el personaje del Diablo también se ha visto alimentado por la tradición familiar. Muchas veces este personaje es heredado de generación en generación despertando un gran respeto y admiración por las personas que tienen la oportunidad de encarnarlos. De esta manera, las personas que deben continuar con esta tradición y preservar la manera o el estilo de bailar de cada uno de los conjuntos sienten una gran responsabilidad y compromiso tal como lo manifiesta Michael en el siguiente testimonio:

“Creo que es un tema de responsabilidad ser Diablo porque tienes que enseñar lo que nos han enseñado a nosotros. A ser Diablos. Tengo que enseñarle a los demás a ser diablos. A pesar que no hemos nacido en Puno, somos puneños. Ser Diablo es una cuestión de tradición, familia, amor, veneración y forma de vida. Ser un diablo es una forma de vida también”. (M. Bacilio, comunicación personal, 1 de agosto de 2017).

Así mismo, podríamos decir que la cuestión de tradición a pesar de partir de la familia, pasa a ser propia de cada danzante, cada uno toma la posta y decide continuar esta tradición. De esta manera, ir a Puno constituye una parte fundamental de su persona y forma su identidad. Para Juan Antonio “el año recién empieza en Febrero, ir a Puno es un deber” (J. Pereyra, comunicación personal, 1 de agosto de 2017).

## SEGUNDA PARTE: LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN

### CAPÍTULO 6. CONOCIENDO A LOS PARTICIPANTES DEL LABORATORIO

#### 6.1 Danzantes

Los danzantes convocados para participar del laboratorio de investigación fueron personas con amplia experiencia en la ejecución de la danza de la Diablada puneña. Cabe resaltar que se inició la investigación con 4 danzantes, sin embargo, por motivos laborales, dos de ellos solo pudieron culminar el primer módulo y al finalizar esta etapa se retiraron del laboratorio. Es decir, nunca tuvieron la oportunidad de compartir sus experiencias con los actores. A pesar de ello, sus aportes contribuyeron enormemente con la investigación develando particularidades que posee el danzante y que son esenciales para realizar una rigurosa sistematización del proceso de creación del personaje del DIABLO.

Como mencioné anteriormente, el primer módulo se desarrolló con 4 danzantes, tres de los cuales pertenecían a un mismo conjunto llamado “Diablada Azoguini” y el cuarto participante al conjunto “Morenada Orkapata”, este último a pesar de no bailar Diablada en Puno, sino Morenada, maneja muy bien las danzas puneñas y tiene una formación distinta a la de los otros 3 participantes.

Los requisitos que sirvieron como base para la elección de los participantes fueron los siguientes:

- Participación en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria. Considero este punto esencial ya que contiene todos los elementos no tangibles que están presentes en la construcción del personaje del DIABLO y por ello, necesariamente dentro del danzante (punto que explicaré posteriormente). Era necesario que cada uno de los danzantes que participara del laboratorio comparta su experiencia en dicha festividad y el significado que tiene para cada uno de ellos ser parte de ella. Sólo el contacto directo con dicha festividad, con la banda y con el fervor religioso pueden hacer que hablen con convicción, con certeza.

- Conocimiento y manejo de la danza de la Diablada. Debido a que el personaje del DIABLO pertenece a la mencionada danza, era importante que los participantes tengan un vasto conocimiento sobre esta, el contexto en la que se practica, los personajes que participan de ella, su origen y la historia que cuenta con la finalidad de brindarle al personaje un espacio donde existir.
- Bailar como DIABLO. Conocimiento del personaje del DIABLO, su significado, las características del vestuario y la máscara (los danzantes la llaman “careta”). La coreografía, los desplazamientos, la corporalidad del personaje y los pasos que este realiza.
- Danzantes con profesiones distintas. Este requisito fue pensado con la finalidad de establecer un paralelo con la Fiesta de la Virgen de la Candelaria (contexto donde existe el personaje del DIABLO), festividad en la que se reúne personas de distintos lugares, con distintas profesiones pero que son iguales cuando se visten de DIABLOS.

A continuación presentaré a los participantes del laboratorio con el objetivo de resaltar algunas características importantes en relación a la investigación y de esta manera, entender cómo se da el proceso de creación del personaje del DIABLO y a qué particularidades responde la creación y exploración de cada uno de los involucrados.

### **Juan Luis Bacilio Perez**

Es licenciado en traducción e interpretación de idiomas. Labora actualmente como docente universitario. Hasta el momento ha participado en 9 Candelarias en la ciudad de Puno, baila desde el año 2009 hasta la actualidad, es integrante del conjunto folclórico Diablada Azoguini de Puno y presidente de la Diablada Azoguini filial Lima. Esta filial hasta el momento ha tenido diferentes presentaciones como por ejemplo en el lanzamiento de la festividad Virgen María de la Candelaria 2016 en el Gran Teatro Nacional, el Corso de Wong y diversos eventos de la Asociación Cultural Brisas del Titicaca, entre otros.

**Cristian Arizaca Paca**

Es estudiante de la carrera de Gestión y Alta dirección en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es Sajra por herencia. Labora actualmente como asistente de auditoría interna. Nació en Puno, dentro de una de las familias que fundó el Conjunto Folklórico Diablada Azoguini, familia y conjunto que poseen y transmiten un estilo único de bailar y disfrutar la Diablada Puneña. Si bien lleva bailando en La Candelaria desde el 2008, está involucrado en la festividad prácticamente desde que nació. Pertenece a la filial Lima del Conjunto Folklórico Diablada Azoguini, conjunto que en poco tiempo ha logrado presentaciones en escenarios tan importantes como lo es el Gran Teatro Nacional.

**Michael Bacilio Perez**

Labora actualmente en la empresa de transportes Oltursa como Supervisor de Operaciones a nivel nacional. Es integrante del conjunto folclórico Diablada Azoguini desde el año 2014. En el 2016 funda junto con Juan Luis Bacilio y cuatro personas más la Filial Lima, desde ese momento hasta la actualidad se encarga del área de marketing y relaciones públicas con las demás agrupaciones. Esta filial hasta el momento ha tenido diferentes presentaciones como por ejemplo en el lanzamiento de la festividad Virgen María de la Candelaria 2016 en el Gran Teatro Nacional, el Corso de Wong y diversos eventos de la Asociación Cultural Brisas del Titicaca, entre otros.

**Juan Antonio Pereyra Reaño**

Es profesor de Danzas Folklóricas con 15 años de experiencia en la enseñanza en diversas instituciones como colegios, empresas, etc. Ha logrado distintas condecoraciones por primeros puestos y participación. Dentro de su trayectoria artística ha integrado varios elencos artísticos como el Ballet Folklórico Altiplano y El Elenco de Danzas de La Asociación Cultural Brisas del Titicaca. Actualmente integrante de la Compañía Artística NOVAFOLK PERÚ. De la misma manera, hace ya varios años participa en la Confraternidad Morenada Orkapata dentro del Bloque Lima como guía y coreógrafo. En esta última se consolidó como campeón en la festividad de la Virgen de la Candelaria 2018.

## 6.2 Actores

Se convocaron dos actores para participar del laboratorio de investigación. En un inicio y debido a que el personaje del DIABLO es interpretado sólo por danzantes varones, se consideró trabajar de la misma manera, sin embargo, con la finalidad de ampliar las posibilidades de creación y ya que finalmente no se puede afirmar que el diablo (en un panorama general) es varón o mujer, se optó por trabajar con una actriz y un actor. Al igual que con los danzantes, se realizó una lista de requisitos para la elección de los participantes, dicha lista consistía en lo siguiente:

- Formación actoral profesional. Es vital que los actores involucrados en la presente investigación hayan estudiado a profundidad la disciplina teatral, este requisito permite asegurar el manejo de conceptos básicos de la disciplina teatral, el conocimiento de ejercicios actorales y una plena conciencia de los propios procesos que cada uno de los actores experimenta cuando se enfrenta a algún montaje o proyecto escénico.
- Óptimas habilidades para la exploración corporal y vocal. Debido a que la herramienta principal del actor es su cuerpo, es imprescindible que el participante del laboratorio conozca su herramienta con la finalidad de ponerla al servicio del personaje. Además, el laboratorio exige cierto grado de resistencia corporal y vocal al tener que bailar como los danzantes en alguna de las exploraciones.
- Nulo o escaso conocimiento de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria y la danza de la Diablada. Considero este punto de suma importancia ya que permitió desde un inicio establecer un contacto con una realidad desconocida, con otro mundo y de esta manera, dejar que el actor se sorprenda por lo que está viendo y por el personaje que aparece frente a él completamente construido y que necesita ser asimilado y entendido por el actor para iniciar un nuevo proceso de creación tomando como base e inspiración esta original presencia.

Los actores que fueron seleccionados para participar de la investigación coincidieron en un punto importante y que contribuyó enormemente con el laboratorio, ambos estudiaron actuación en la Pontificia Universidad Católica del Perú ubicándonos en un mismo

contexto y con una misma concepción del teatro, del personaje y con herramientas muy parecidas para emplear durante el proceso de creación. Los actores fueron los siguientes:

**Estefanía Illaqori Cortez Alvarez Cier:**

Actriz en formación del noveno ciclo de la PUCP. Ha actuado en montajes de carrera como "Absurdos", "Dios es un DJ". Actuó en la obra adaptada "El Ruiseñor y la Rosa" en el Festival de Obras Cortas de Teatro CONVIVIO. Actuó en el montaje "Non ti amu piu". Bailarina en formación de danzas folklóricas. Bailarina de la Asociación Cultural de Caporales Centralistas Filial Lima, con presentaciones en pasacalles y en el Lanzamiento de Candelaria 2018 en el Gran Teatro Nacional.

**Rodrigo Rodriguez Dejo:**

Actor, profesor y coach de actores. Ha participado en diferentes teatros y montajes. En el Teatro La Plaza: "La Cautiva" y "Deshuesadero" ambas obras ganadoras de Sala de Parto. En el teatro de la Universidad Pacífico: "El Mago del País de Las Maravillas", producida por Preludio. En el Mocha Graña: "La Sirena Varada". En el Galpón: "Siberia" proyecto de danza-teatro. Recientemente dirigió y actuó en la obra "Cuando Dios Llegó al Perú" obra producida y escrita por la compañía teatral Recoveco. También ha actuado para TV durante la 1a temporada de "Ven Baila Quinceañera".

## **CAPÍTULO 7. DESARROLLO DEL PRIMER MÓDULO DEL LABORATORIO**

### **7.1 TRABAJO CON LOS DANZANTES**

Esta primera etapa consistió en la observación y el conocimiento de los participantes. Se buscó que los danzantes tomaran conciencia de los elementos no tangibles que constituyen el personaje que representan y por otro lado, que sean capaces de identificar dentro de los elementos tangibles que constituyen el personaje del DIABLO características relevantes para su construcción.

Las sesiones se desarrollaron mediante una serie de entrevistas que contribuyeron con un conocimiento más preciso del participante. Estas entrevistas develaron las características no tangibles del personaje del DIABLO y de la misma manera, algunos elementos esenciales que forman parte de la personalidad e identidad del danzante. Por otro lado, durante el laboratorio se seleccionó material propio de los danzantes, dentro de los cuales resaltan los conceptos particulares de su quehacer artístico, la explicación y demostración de las técnicas que se aplican a la danza de la Diablada y parte de los testimonios de cada uno de ellos, material que fue compartido con el grupo y posteriormente con los actores que también participaron de la investigación. Finalmente, se incorporaron definiciones y ejercicios teatrales con el objetivo de acercar al participante a esta nueva disciplina e invitarlos a que realicen conexiones con la danza. Esta dinámica de trabajo permitió establecer las similitudes y diferencias en cuanto a la técnica del danzante y la técnica del actor.

A continuación explicaré de manera puntual y detallada cada uno de los ejercicios y dinámicas aplicadas en el laboratorio así como también el objetivo que perseguía cada una de ellas:

- Caminatas por el espacio: consistía en que los participantes caminen por el salón de ensayos utilizando una energía cotidiana con el objetivo de establecer conexiones con el espacio. Esta dinámica invitó a observar su estructura corporal, manejo de energía y control del cuerpo. De la misma manera, se utilizaron diferentes velocidades, niveles y paradas para percibir la concentración de cada uno de ellos y la velocidad con la que sus cuerpos responden a las premisas. Así mismo se

trabajó la conciencia del cuerpo con la finalidad de reconocer si el danzante es consciente del lugar que ocupa en el espacio y la composición que su cuerpo dibuja en relación con su compañero ya sea en las exploraciones como en las coreografías y durante la ejecución de los pasos de la Diablada. Por otro lado, se pudo identificar cómo es la mirada de estos participantes, hacia dónde dirigen su atención cuando bailan y hacia dónde dirigen su mirada cuando se colocan la máscara o careta, además de las características del rostro del danzante, si realiza alguna expresión particular, si está tenso o relajado ya que es importante recordar que durante la representación del personaje el danzante se cubre el rostro con una máscara que muchas veces le obstruye la visión.



*Figura 7.* Caminata por el espacio, ejercicio realizado dentro del laboratorio de investigación durante el primer módulo con los danzantes. Foto tomada el 15 de agosto de 2017.

- **Palabras claves:** esta dinámica tenía por objetivo indagar en el territorio intangible de la investigación. Mientras los danzantes caminaban por el espacio, yo decía una palabra y ellos debían decir lo que primero se les venía a la mente en relación con lo que habían escuchado. Las palabras que se trabajaron fueron las siguientes: danza, Diablada, DIABLO, ángel. Las respuestas variaron dependiendo de la experiencia de cada uno de los participantes y revelaron de esta forma, parte de su identidad y la relación que tienen con la danza y el personaje del DIABLO.

- Reconocimiento de la columna vertebral y respiración: es importante que el danzante reconozca la posición y características de su columna cuando camina cotidianamente, durante la ejecución de los pasos de la danza y cuando se coloca el vestuario. El objetivo es que el danzante sea consciente de estas características para que posteriormente pueda establecer comparaciones. Es importante mencionar que la columna es un elemento fundamental en la construcción de personajes debido a que partiendo de ella podemos iniciar la construcción física. Con respecto a la respiración, es importante identificar si logra reestablecer su respiración con rapidez luego de ejecutar el baile o si se demora y por otro lado, el concepto con el que relaciona la respiración ya que para el actor la respiración funciona como un medio para lograr la concentración, punto que puede diferir en la forma en que el danzante concibe esta acción.
- Calentamiento del danzante: se destinó parte del laboratorio a observar el calentamiento de cada uno de los participantes con la finalidad de identificar las necesidades a las que responden cada uno de los ejercicios de preparación. Se probaron distintas intensidades en el calentamiento y se realizaron entrevistas para reconocer las necesidades de cada uno en relación a su cuerpo.
- Observación de la máscara y el vestuario: esta dinámica tenía por objetivo que el danzante redescubriera los elementos tangibles que constituyen el personaje del DIABLO y que cubre toda la corporalidad de este. Se dio un tiempo determinado para que el participante observara la máscara y luego la describiera a detalle, no sólo enfocándose en las características visibles de esta sino también en las sensaciones que experimenta al observarla. Posteriormente, cada uno de los participantes eligió un elemento del vestuario y se les pidió que los describieran a detalle teniendo en cuenta el peso, color, forma, medidas, material y uso, así mismo se les pidió que pensarán en 4 nuevas transformaciones o usos que se le podría dar al elemento como ejercicio para que ampliaran su visión en torno al vestuario.



*Figura 8.* Observación de la máscara, ejercicio realizado dentro del laboratorio de investigación durante el primer módulo con los danzantes. Foto tomada el 15 de agosto de 2017.

- Ir en favor y en contra de la música: debido a que la pieza musical constituye un elemento fundamental en la construcción del personaje del DIABLO, esta dinámica tiene por objetivo exponer el grado de relación que existe entre el danzante y la música. El ejercicio consiste en 2 etapas. Durante la primera, el participante debe caminar, desplazarse y moverse al ritmo de la música, sin embargo, está prohibido ejecutar algún paso de la danza de la Diablada debido a que la relación entre la música y los pasos ya está suficientemente clara, lo que se busca es ir mucho más allá, darle una oportunidad al danzante de salir de su estructura y probar nuevas cosas, nuevos movimientos. Durante la segunda etapa, el danzante debe ir en contra de la música, contra el ritmo, el objetivo es que el participante pueda explorar nuevos movimientos y reconocer con claridad el ritmo de la pieza musical. Esta dinámica permitió observar qué tan interiorizada está la música en el danzante y cómo el cuerpo del danzante está tan acostumbrado al ritmo de esta que es casi imposible ir en contra de lo ya aprendido. Es muy complicado ir en contra de la memoria corporal del danzante donde la música juega un papel fundamental y actúa como estímulo detonador.

- Ejecución de los pasos de la Diablada: debido a que el laboratorio contaba con 4 participantes, tres de los cuales compartían el mismo estilo de baile y uno que no, se pidió que cada uno presentara su estilo y posteriormente trabajaran en conjunto para intercambiar y seleccionar los pasos de la Diablada que serían usados hasta el final de la investigación. Luego de este proceso de selección y ejecución de los pasos, se intercalaron los pasos con la corporalidad cotidiana de cada uno de los danzantes. El ejercicio consistía en la ejecución de un paso determinado y a mi señal, los participantes debían caminar de manera cotidiana, se buscaba un cambio brusco de intensidades y sensaciones al presentar la corporalidad del personaje del DIABLO e inmediatamente después mostrar la corporalidad propia de cada uno de los danzantes. Finalmente, se continuó el trabajo de ejecución de los pasos, sin embargo, se añadieron premisas en relación con la velocidad, intensidad y niveles, en las que se puso particular énfasis en la energía del danzante se dio la indicación de llevarla al límite (exteriorizándola mediante la ejecución de los pasos, pasos cada vez más grandes) y se trabajó con lo opuesto con lo que se logró descubrir una energía interior que está presente en el danzante. A pesar de que el danzante no realizaba ningún movimiento corporal, algo se movía al interior de él, lo que permitió que aún conserve una presencia y energía particular.



*Figura 9.* Demostración de los pasos de la Diablada por Juan Antonio Pereyra. Ejercicio realizado dentro del laboratorio de investigación durante el primer módulo con los danzantes. Foto tomada el 15 de agosto de 2017.



*Figura 10.* Demostración de los pasos de la Diablada por Cristian Arizaca, Michael Bacilio y Juan Luis Bacilio. Ejercicio realizado dentro del laboratorio de investigación durante el primer módulo con los danzantes. Foto tomada el 15 de agosto de 2017

- Creación de una coreografía: Luego de diseñar una lista en común que consistía en 8 pasos de la Diablada, los danzantes construyeron una coreografía que posteriormente fue analizada. Esta creación se caracterizaba por estar compuesta de figuras muy bien definidas dentro del espacio de representación y por la coordinación y rapidez en las que estas eran construidas.



*Figura 11.* Elaboración de la lista de pasos y coreografía. Ejercicio realizado dentro del laboratorio de investigación durante el primer módulo con los danzantes. Foto tomada el 15 de agosto de 2017

En una segunda etapa de trabajo, se incorporaron varios términos y dinámicas teatrales con el objetivo de establecer relaciones con el trabajo y la técnica de cada uno de los danzantes, además de reconocer qué tan distintos son sus cuerpos y la facilidad que existe o no por parte del participante para comprender los conceptos y hacerlos propios. A continuación, algunos de los ejercicios y conceptos que se pusieron a prueba:

- La mirada como timón del cuerpo del actor: se trabajaron desplazamientos por el espacio en líneas rectas. El objetivo era fijar la mirada en un punto determinado en el espacio y caminar hacia ese punto, teniendo conciencia del cuerpo, la energía y la concentración que este trabajo requiere. A partir de esta dinámica se pudo reflexionar sobre el papel de la mirada del danzante y cómo esta interviene durante la ejecución de los pasos y el desarrollo del personaje en general.
- Presencia escénica: la explicación de este concepto inició con la siguiente interrogante: ¿qué pasa si a los danzantes les quito la máscara y el vestuario y sólo quedan sus cuerpos en escena? A partir de ello, definimos la presencia escénica como aquello que el artista proyecta, la actitud del danzante cuando entra a escena y que tiene una gran relación con la energía del participante.
- Energía cotidiana y extra cotidiana: estos conceptos buscaron establecer una diferencia entre la energía que cada uno de los participantes tiene en el día a día y en la calidad de energía que estos manejan cuando bailan, esa energía que necesitan al ejecutar la danza y en consecuencia cuando representan el personaje del DIABLO. Algo en sus cuerpos se modifica notablemente y es necesario tomar conciencia de ello para identificar la dinámica que se produce en escena y fuera de ella.
- Posición básica del actor: la explicación de este concepto que es base para el entrenamiento actoral, sirvió para que el danzante entendiera de una forma general los principios físicos del entrenamiento del actor y de la misma manera, permitió

que este revisara en sí mismo si existe o no una posición base dentro de su disciplina. Es importante resaltar que no sólo se explicó este concepto de forma teórica sino que también se probó esta posición en el cuerpo de los danzantes identificando grandes dificultades para su ejecución. Finalmente y tras un momento de exploración, cada uno de los danzantes eligió una posición básica para usar antes de entrar a escena o ejecutar la danza.

- Partitura: se explicó este concepto como el conjunto de movimientos, desplazamientos y acciones físicas que realiza el actor y que se fijan durante los ensayos para su posterior repetición. Tras esta definición se conversó con los danzantes acerca de su partitura y se llegó a la conclusión que la partitura del danzante está compuesta por los pasos y la coreografía. En este sentido, la partitura del personaje del DIABLO contiene los elementos mencionados anteriormente que son fijados durante los ensayos y que se ven influenciados por la tradición. Esta se refleja en el estilo de cada uno de los pasos y la ejecución de los mismos pasos a través de los años.
- Sub partitura: se definió este concepto como la coherencia interior del actor, aquellos elementos internos como las emociones, los impulsos y los sentimientos (elementos que movilizan al actor a realizar las acciones en escena). Y como todo aquello que no se ve pero impulsa y da sentido a la partitura (lo perceptible para el público). Los danzantes comprendieron este término y realizaron el ejercicio de analizar cuál sería la sub partitura del DIABLO. Finalmente descubrimos 2 planos para la sub partitura. El primero es el plano general donde el la sub partitura no es creada sino aprendida y que afecta a la acción principal del personaje: bailar. Dentro de esta están los motivos por los cuales el danzante baila y va a la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Se llegó a esta conclusión luego de compartir y analizar los testimonios de los danzantes quienes contaban el significado que tenía para ellos practicar la danza de la Diablada. El segundo plano o plano específico funciona en relación a la partitura entendida como secuencia de movimientos y donde la sub partitura es creada y consiste en las premisas que se van utilizando conforme el danzante quiere que se vea el personaje. De esta manera, se probaron diversas premisas y se logró documentar la forma en que dichas indicaciones, motivaciones e imágenes creadas modificaron el cuerpo del danzante.

Por otro lado, la tercera sesión de laboratorio se destinó a una entrevista en profundidad a los danzantes en relación al contexto en el que existe el personaje del DIABLO. Dentro de este punto se trataron los temas sobre el significado de la Mamacha Candelaria, el significado de la fiesta y los esfuerzos realizados por los danzantes para bailar en Puno cada año. Por otro lado, se trató el tema del personaje del DIABLO, el significado de este para cada uno de los danzantes y la relación que establecen con dicho personaje durante su creación e interpretación. Además, se conversó sobre la importancia de los elementos tangibles que constituyen el personaje del DIABLO y la dinámica que establecen con estos durante los ensayos hasta el ritual de preparación antes de cada presentación. Todos estos elementos no tangibles y tangibles que guardan estrecha relación con la sub partitura y partitura del danzante serán desarrollados en los siguientes capítulos.

Finalmente, se realizó una recuperación de todo el material trabajado en relación con la estructura corporal del danzante (posición de inicio y entrenamiento) y con la partitura del personaje del DIABLO puneño (pasos y coreografía) Además, se hizo una selección de ideas esenciales dentro de los elementos no tangibles que constituyen dicho personaje y que serán compartidos con los actores.



*Figura 12.* Coreografía con vestuario. Ejercicio realizado dentro del laboratorio de investigación durante el primer módulo con los danzantes. Foto tomada el 5 de septiembre de 2017.

### **7.1.1 Elementos tangibles en relación con la corporalidad y la partitura**

Tal y como se ha mencionado anteriormente, los elementos tangibles que constituyen el personaje del DIABLO están conformados por la máscara, el vestuario y la música que es interpretada por la banda. Tras la explicación de cada uno de ellos en el capítulo anterior, procederé a establecer conexiones en relación a la corporalidad y a la partitura del personaje del DIABLO.

Durante el laboratorio se hizo uso del vestuario con el que los danzantes pudieron explorar y otorgarle nuevos significados. Mediante esta dinámica, se descubrieron las funciones de cada uno de estos elementos en las diferentes etapas de preparación, entrenamiento y construcción del personaje del DIABLO. Una de ellas se da en el ritual de preparación donde la careta y el vestuario juegan un papel fundamental. En segunda instancia, se realizaron exploraciones para identificar las características corporales del danzante con la finalidad de establecer diferencias entre el momento donde este se encuentra entrenando y el momento en el cual se viste completamente, la forma en que su corporalidad cambia gracias al vestuario y la careta es fundamental. Finalmente, se estudió la partitura como tal, dentro de este estudio se identificaron 3 unidades que componen dicha secuencia de acciones: los pasos, las secuencias y la coreografía. Cada una de ellas alimenta a la otra y permite crear en escena y fijar un recorrido específico y estructura de movimientos para el personaje del DIABLO.

#### **7.1.1.1 El ritual y los ensayos**

Definimos como ritual a aquella preparación realizada por el danzante antes de entrar a escena donde cada uno debe revisar su vestuario y careta, preparar ambos elementos y ajustarlos a su medida antes de vestirse. De la misma manera, no solo los elementos tangibles se presentan en el ritual, también se puede apreciar algunos de los elementos no tangibles como es el factor religioso que se concretiza en la oración que cada uno de ellos realiza antes de participar en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria pidiendo que la Virgen los cuide durante toda la festividad, tal como manifestaron los danzantes dentro del laboratorio.

Cada danzante tiene un ritual, una serie de actividades que realiza antes de cada presentación. Dicha preparación, a pesar de ser particular, ha sido transmitida y enseñada por otros danzantes. En el caso de los participantes de laboratorio, antes de cada festividad o presentación, preparan la máscara colocando toallas higiénicas en su interior para que calce bien en sus cabezas, revisan que la peluca esté bien puesta y en caso contrario, la pegan a la careta con silicona líquida. Además, cada uno tiene su propio hilo y aguja para cocer la capa a la pechera y nunca olvidan traer medias gruesas para usarlas con las botas. La forma en que van adornando su personaje también dice mucho acerca del significado que tiene para ellos bailarle a la Virgen vestidos de Diablos. Otro punto importante es la oración que realizan a la Virgen de la Candelaria como parte de esa preparación y finalmente algunos ejercicios de estiramiento antes de comenzar a bailar.



*Figura 13.* Juan Luis Bacilio (danzante) preparando su careta con toallas higiénicas antes de la muestra final de laboratorio. Foto tomada antes de la muestra final de laboratorio que se llevó acabo el 18 de Noviembre de 2017.

En relación a los ensayos, tal como lo manifiesta Cristian, “el traje casi nunca está presente en la mayoría del tiempo, solo en el final.” (C. Arizaca, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017). Podríamos dividir a los ensayos en dos etapas: la primera que se desarrolla en Lima y la segunda un día antes del concurso en Puno donde

recién arman toda la coreografía. Ambos ensayos tienen dos objetivos distintos, el primero se enfoca en la enseñanza y el perfeccionamiento de los pasos de la Diablada y la segunda en el ensayo de la coreografía con todas las demás filiales que vienen desde muy lejos para reunirse en Puno, cada una de ellas se identifican con un color específico. Cristian comenta que “como en la filial, lo único que tenemos que ver son los pasos, los más grandes se encargan de ver el tema de orden, quien va adelante y quien va atrás” (C. Arizaca, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017).

Con respecto al ensayo de la coreografía, elemento esencial en la danza y último eslabón en la formación de la partitura del DIABLO, podríamos decir que es mágica. En realidad, todo lo que pasa en Puno es muy mágico. “Ese ensayo que tú ves ahí se hace un día antes, y todos esos trajes se armaron y arreglaron, por lógica, un día antes también” (C. Arizaca, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017). Estos testimonios muestran que la relación de los danzantes con los elementos tangibles del personaje del DIABLO se produce un día antes de la presentación, no existe un tiempo de exploración con el traje, no existen ensayos en los que bailan con el vestuario ni mucho menos con la careta para acostumbrarse al peso o a las dimensiones de este.



*Figura 14.* Integrantes de la Diablada Azoguini ensayando en el Hospital Manuel Butron días antes del concurso. Foto tomada el 8 de febrero de 2018 en Puno.

Por otro lado, se podría decir que el ritual de preparación puede durar muchos días.

“Después de las albas, después de la misa de las 5 de la mañana, vas, tomas tu sopa de chanco que es buenaza, luego sigue la recepción, su baile, su orquesta y de ahí si te toca vísperas sales a bailar a la calle. Y ya estamos martes y te toca ir bailar al estadio” (J. Bacilio, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017).

En este sentido, hablamos de 2 tipos de rituales que sin embargo, cumplen la misma función, la de preparar al danzante para presentar el personaje del DIABLO de la mejor manera teniendo en cuenta todos los detalles y la preparación que es necesaria para una correcta ejecución. Es así como el danzante inicia su preparación desde que llega a Puno.

#### **7.1.1.2 Estructura corporal del danzante**

El danzante de la Diablada se caracteriza por una estructura corporal bastante definida, se puede observar en el cuerpo del danzante características propias de los pasos de la Diablada puneña y por consecuencia la estructura física del personaje del DIABLO como la rigidez del tronco, el dinamismo y la fuerza en las extremidades inferiores. El elemento que más prevalece son sus piernas, estas se caracterizan por estar separadas y abiertas la mayoría del tiempo formando dos diagonales hacia afuera, al igual que las rodillas y los pies. De la misma manera, se puede observar que los danzantes doblan ligeramente sus rodillas durante los ejercicios de exploración en el espacio.

Cada uno de ellos es muy consciente de su cuerpo y de las necesidades a las que su estructura corporal responde. El tema de la memoria corporal juega un papel fundamental permitiendo que el danzante recuerde la sensación que experimenta al tener todo el vestuario sobre su cuerpo a pesar de ser pocas las oportunidades en las que esto se da limitándonos simplemente a las veces en las que el danzante debe presentarse como el personaje del DIABLO.

“Nosotros somos personas que ya tenemos la costumbre de bailar, entonces esa conciencia nunca se va. Cuando yo estoy ensayando, sé que estoy moviendo los brazos y que muevo el pañuelo porque ya hay la costumbre que es muy diferente con alguien que recién está empezando y que se preguntaría porqué muevo los brazos

así. Igual que en otros momentos, cuando muevo la careta o la peluca. Yo creo que esa experiencia nunca se va al menos en quienes estamos ahorita acá. Sin embargo, hay momentos en los que olvidamos que estamos en un escenario, en un pasacalle y tendemos a mirar hacia el piso, o bajar la postura por el cansancio. Por factores externos podemos olvidar el efecto de querer asustar o no movemos los brazos, o no nos acercamos a las personas con tanta fuerza. Por factores externos como se me movió la toalla o la careta aprieta mucho o me queda chiquita la bota. Pero yo creo que sí está presente. El ser consciente de las cosas que llevamos, sí lo tenemos presente”. (J. Pereyra, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017).

Cabe resaltar que Juan Antonio Pereyra es uno de los participantes que se ha formado en la Diablada de espectáculo y no específicamente en la Diablada tradicional como Cristian, por ejemplo. Esta diversidad de estilos enriquece el trabajo y nos permite tener una visión mucho más amplia del personaje del DIABLO.

Debido a la estructura corporal del danzante y el tipo de Diablada se observaron algunas resistencias para la ejecución de nuevos pasos o la modificación de los pasos originales. Esto depende del danzante y de la relación que establezca con la danza y el personaje del DIABLO. Dentro del laboratorio, Cristian es el participante que mostró mayor resistencia. El siguiente testimonio explica los motivos por los cuales se le hace complicado romper con su estructura corporal:

“Yo aprendí Diablada casi desde que tengo 3 años, por eso es que tengo una estructura demasiado bien formada de cómo yo bailo y por eso se me hace muy difícil asimilar cosas nuevas porque yo no soy un bailarín, yo no soy un danzante que se puede amoldar a cambiar ciertas cosas de lo que ya sabe. Casi desde que nací tengo una estructura de cómo bailaba mi papá, de cómo bailaban mis hermanos mayores, de cómo bailaban mis primos. Y la Diablada en sí. Asumir nuevos pasos en la Diablada me cuesta un poquito más, nuevos pasos distintos a cómo a mí me han formado porque es algo tan largo, tan extenso que mi cuerpo se mueve en automático conforme a lo que ya he aprendido”. (C. Arizaca, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017)

Por otro lado, la estructura corporal del danzante reafirma la pertenencia del individuo a una comunidad, a un conjunto. Muchos de ellos tienen muy arraigado el estilo de la familia, del barrio y es precisamente eso lo que caracteriza a cada agrupación.

“Cuando recién hicimos la filial y los invitamos a los ensayos, ellos tenían el estilo mucho mejor que nosotros dos y hasta ahora. Entonces nosotros imitamos lo que ellos bailan. Para él se le complica un poco bailar coreografías o hacer cierto tipo de pasos pero a nosotros se nos dificulta copiarnos de ellos porque el objetivo principal es que todos bailemos igual. Yo creo que todo se basa en práctica, en decisión” (M. Bacilio, reflexión realizada dentro del laboratorio, 9 de agosto de 2017).

Michael se refiere en esta intervención al estilo de Cristian quien tiene el estilo de la Diablada Azoguini mucho más perfeccionado debido a que nació en Puno y lo maneja por tradición.

Con respecto al entrenamiento que los danzantes realizan y el calentamiento antes de cada ensayo o presentación he observado que se basan principalmente en ejercicios para evitar lesiones, ejercicios donde el danzante pueda calentar sus músculos y preparar su cuerpo para la danza. Luego proceden a marcar los pasos y limpiarlos con la finalidad de lograr que todos estén sincronizados. Por otro lado, la mirada del danzante también juega un papel fundamental, sin embargo, está muchas veces limitada por el uso de la careta y el peso de esta lo que no le permite moverse ni ver lo que sucede en su entorno con facilidad, en este caso los danzantes recurren a la experiencia, dicen que es cuestión de acostumbrarse a pesar que siempre el vestuario o la careta va a modificar alguna parte de sus cuerpos. “Por lo general mi mirada está adelante y a los costados para alinearme” (C. Arizaca, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017). “La visión es limitante ya que hay careta. No puedes mirar libremente, fijas puntos. Fijas la mirada. Hay que mover ligeramente la cabeza hacia los compañeros. Estamos con nosotros y con los demás. No hay una visión totalmente abierta por la máscara” (J. Pereyra, reflexión realizada dentro del laboratorio, 22 de agosto de 2017).

Durante el laboratorio de investigación se realizaron diversos ejercicios que buscaban entender y estudiar la corporalidad del danzante, dentro de una de las dinámicas se trató el tema de la posición básica del actor y se buscó una posición básica del danzante

en la cual este pueda estar totalmente alerta para iniciar la danza y de esta manera presentar el personaje del DIABLO. Cada uno de los danzantes exploró hasta encontrar la posición que lo ayudara a mantenerse concentrado y con la energía necesaria antes de entrar a escena. De esta forma, cada uno de los participantes eligió una posición en base a sus necesidades. Cristian consideró necesario marcar el paso de la Diablada antes de entrar a escena, entonces su posición básica consistió en la marcación del paso con el acento en el pie izquierdo y los pañuelos en cada una de las manos. Por otro lado, Juan Antonio prefirió quedarse parado con las piernas abiertas que dibujaban dos diagonales en el espacio (estructura que se ha explicado anteriormente) y con los brazos abajo y a los costados agarrando con fuerza los pañuelones. "Antes de salir, el agarrar bien tus pañuelos para que no se te caigan, el revisar que todo está bien puesto, esa presión que haces con tu cuerpo para salir a bailar" (J. Pereyra, reflexión realizada dentro del laboratorio, 22 de agosto de 2017). Y finalmente, Juan Luis optó por mantener los pañuelos arriba y esperar a que la música se inicie. Cabe resaltar que sus extremidades inferiores siguen dibujando las dos diagonales en el espacio tan característica de la estructura corporal del danzante.

#### **7.1.1.3 Pasos, secuencias y coreografía**

Los pasos de la danza de la Diablada varían dependiendo de la agrupación que la ejecuta. Cada agrupación tiene un estilo propio que ha sido transmitido de generación en generación. De esta manera, el personaje del DIABLO ejecuta las mismas acciones encontrando de esta forma el verdadero rastro del personaje: su familia, sus antepasados, se encuentran a ellos mismos. Para la presente investigación decidí que estas acciones se encontraran y que los participantes compartan los pasos con los que cada uno está familiarizado con el objetivo de seleccionar una cantidad de acciones específicas para explorar.

Es sumamente importante mencionar que los danzantes marcan con el pie izquierdo al ritmo de la música, a partir de este dato podemos comenzar a comprender con más claridad el funcionamiento de los pasos y su ejecución. Los pasos se caracterizan por el movimiento amplio de las extremidades inferiores y superiores. Con respecto a las extremidades inferiores estas accionan formando ángulos de 90° y con respecto a las extremidades superiores, estas se mueven de abajo hacia arriba con los pañuelones en las manos. La parte inferior del cuerpo del danzante es bastante particular, los danzantes

siempre están en puntas de pies, nunca se establece un contacto del talón con el suelo. Además, se presentan gran cantidad de saltos y pequeños momentos en los que el danzante se suspende en el aire a la hora de ejecutar el paso. Sin esta suspensión no se podría realizar el paso al ritmo de la música. Por otro lado, los pasos varían constantemente y toman el espacio mediante movimientos laterales y algunas vueltas.

Para los fines de la presente investigación, los danzantes seleccionaron 8 pasos distintos que fueron clasificados de la siguiente manera y que tienen distintas características:

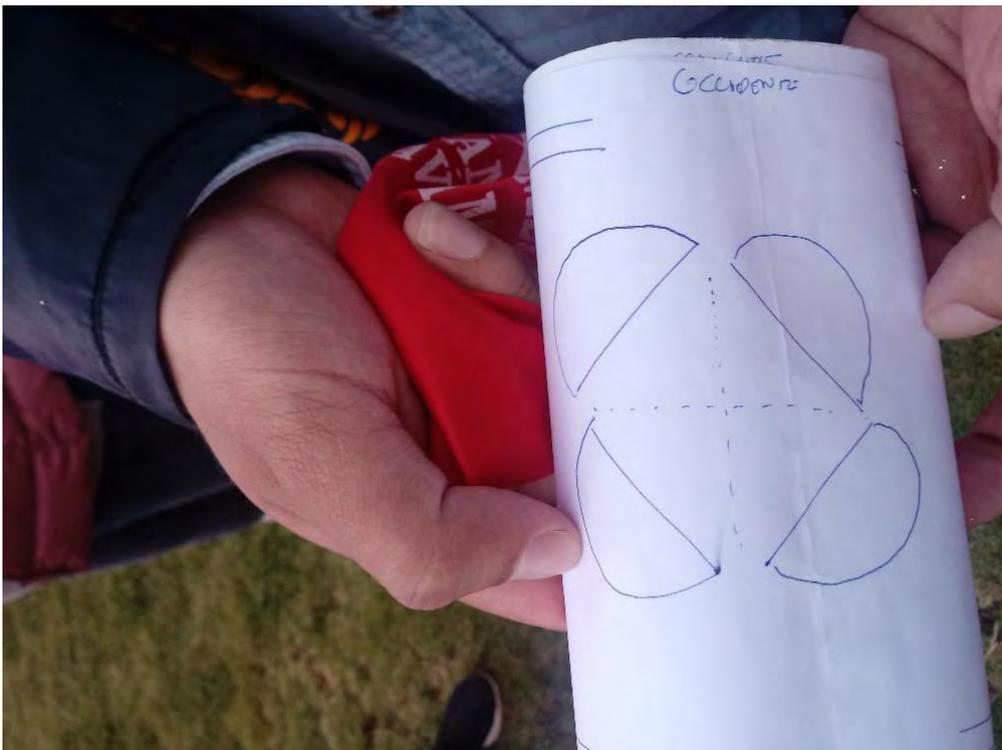
1. Marcación
2. Traslado
3. Pecados
4. Simple
5. Doble
6. Doble con vuelta
7. Laterales
8. Murciélago

Por otro lado, tenemos a las secuencias, estas se forman tomando como unidad básica el paso, en este sentido, son combinaciones de pasos que involucran mayor movilidad en el espacio pero no tanto como las coreografías. Cabe mencionar que no se busca realizar figuras, simplemente, combinar los pasos para lograr una mayor dinámica de movimiento. La secuencia constituiría la segunda unidad a partir de la cual se construye la partitura del DIABLO.

Finalmente se crea la coreografía, esta varía dependiendo de la cantidad de personas involucradas y del espacio en que se presentará. Generalmente cuenta con líneas, columnas, diagonales, cuadrados, aspás, cruces, y círculos. Estas figuras irán rotando creando una gran cantidad de movimiento es escena. Es importante mencionar que la coreografía está a disposición de la historia que se quiere contar dentro de la danza y del foco que se le quiere dar a los personajes que forman parte de ella. Generalmente dentro de la danza de la Diablada existen personas que guían cada parte de la coreografía debido a la gran cantidad de danzantes. Por este motivo hay grupos de Diablos con un color

específico que son guiados por un ángel. De esta forma es mucho más fácil ubicarse en el espacio asignado y realizar el paso o la secuencia diseñada para cada una de las figuras.

En la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, los Diablos bailan oficialmente en dos escenarios concretos: el primer escenario es el Estadio Enrique Torres Belón donde se desarrolla el concurso de trajes de luces (domingo) y posteriormente las calles de la ciudad donde se realiza la parada de veneración el día lunes y martes.



*Figura 15.* Figura coreográfica llamada “el sello del Diablo” durante uno de los ensayos de la Diablada Azoguini en el Hospital Manuel Butron días antes del concurso en el estadio. Foto tomada el 8 de febrero de 2018 en Puno.

Dentro del laboratorio, de la misma manera como los danzantes seleccionaron 8 pasos para la exploración se pidió crear una pequeña coreografía y de esta forma terminar de definir la partitura del personaje del DIABLO. La coreografía creada consistió de once figuras y sus respectivos traslados donde los pasos entraron a tallar.



Figura 16

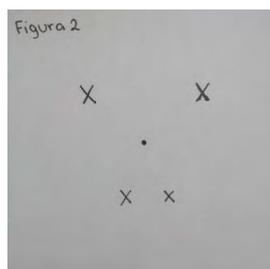


Figura 17

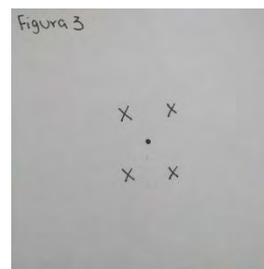


Figura 18

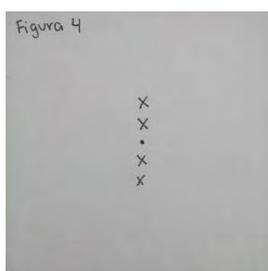


Figura 19

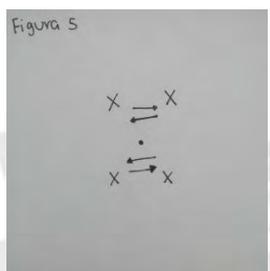


Figura 20



Figura 21

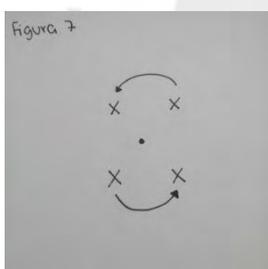


Figura 22

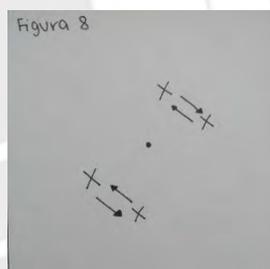


Figura 23



Figura 24

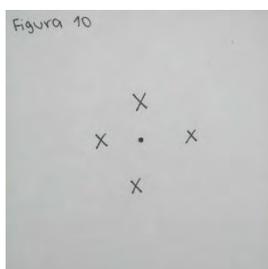


Figura 25

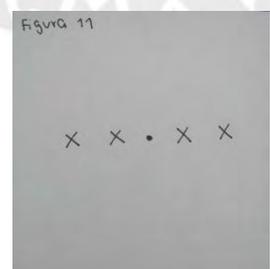


Figura 26

Finalmente, tras la creación de la partitura del personaje del DIABLO, se realizaron exploraciones que consistían en desestructurar la partitura enfocándonos en la unidad

básica que la conforma: el paso. De esta manera cada uno de los danzantes ejecutaba el paso asignado y se jugaba con premisas en relación a la velocidad, los niveles, los ritmos y los planos en el espacio con la finalidad de descubrir sus resistencias, el control corporal e identificar la calidad de energía que los danzantes usan cuando bailan. Pude notar que existe una conciencia corporal especial en el danzante; cada vez que la premisa era hacer “stop” aún se podía percibir movimientos en los participantes, movimientos generalmente forzados por la respiración, por la sensación de cansancio y los automatismos que presenta cada uno de ellos que hace que se balanceen sus cuerpos.

Por otro lado, la premisa de trabajar con intensidades servía para que el danzante pudiera recuperarse. “Yo lo sentí como un alivio” (M. Bacilio, reflexión realizada dentro del laboratorio, 15 de agosto de 2017).

“El cambio de intensidad se da bastante en las coreografías. Potencias tu baile. Es cierto que hay que saltar todo el tiempo pero no siempre de la misma forma. Hay momentos en los que sí se baja la intensidad un poco. Cuando otra figura sale o hay un tipo de (...) otra cosa te llama la atención. Matizas un poco. Te da ganas de salir con más fuerza. Descansas y sales con más fuerza”. (J. Bacilio, reflexión realizada dentro del laboratorio, 15 de agosto de 2017).

En conclusión, la partitura y corporalidad del DIABLO se construye bajo la dinámica de la tradición, es este elemento el que juega un papel fundamental en la selección de pasos, secuencias y construcción coreográfica aunque actualmente las coreografías varían considerablemente buscando ser más complejas en vez de conservar sus orígenes, punto que considero válido. Sin embargo, ninguno de los elementos mencionados anteriormente terminan de complementarse si no interactúan con los elementos tangibles que constituyen el personaje del DIABLO. La música estuvo presente desde la ejecución del primer paso hasta el final de la coreografía, sin embargo, no fue necesaria la presencia de la careta ni del vestuario durante los ensayos y exploraciones lo cual nos lleva a pensar que estos últimos dos elementos llegan al final de la construcción para terminar de sellar el personaje del DIABLO y modificar su estructura corporal debido al peso y la dimensión del vestuario y la careta. Sin embargo, esta mínima modificación que se realiza y que afecta, por ejemplo, la altura y la fuerza con que el danzante levanta el brazo o la elevación de la pierna al danzar no desdibuja el personaje

del DIABLO, sino le da una mayor presencia y otra dimensión gracias a la enorme cantidad de símbolos, colores y significados que están impregnados tanto en el vestuario y la careta del danzante como en su propia corporalidad.

“El movimiento cambia si en vez de un pañuelo tienes un tridente o una espada o un escudo, porque de esa forma, tienes la mano recta. Influye mucho también el vestuario que utilices. Antes el vestuario era una pechera y una capa y podías levantar más los brazos, ahora tiene muchas más cosas y no te permite levantar más los brazos” (J. Pereyra, reflexión realizada dentro del laboratorio, 15 de agosto de 2017).

De la misma manera, la energía alimentada por los elementos no tangibles que hemos ido revelando y descubriendo a lo largo del laboratorio y que serán explicados posteriormente en relación a la identidad, la familia y la cosmovisión andina (personaje pícaro, no relacionado con la maldad) juegan un papel esencial en la corporalidad del personaje.

### **7.1.2 Elementos no tangibles en relación con la sub partitura**

Los elementos no tangibles que constituyen el personaje del DIABLO establecen una dinámica bastante interesante no solo en relación con el personaje que es nuestro objeto de estudio sino con el danzante que como individuo trae al espacio de investigación su propia historia, sus propias experiencias y un conocimiento detallado de su quehacer artístico.

Durante el laboratorio se realizaron una serie de ejercicios y entrevistas que permitieron descubrir el significado que guarda el personaje del DIABLO para cada uno de los participantes así como también todo lo que se relaciona a este como por ejemplo, el estadio Enrique Torres Belón, la Diablada Azoguini, el parque Carácter en Puno, el vestuario, la careta y la misma Virgen de la Candelaria.

Para poder entender con mayor claridad cómo los elementos no tangibles se relacionan con la sub partitura del danzante es importante presentar los tipos de sub partituras que se hallaron durante el laboratorio de investigación. De esta manera, hago referencia a la sub partitura general o también denominada “no artificial” que consiste en

una serie de elementos no tangibles adoptados por el participante a lo largo de su vida y que se relacionan con la fe, religión, cultura, familia, amigos e identidad. Este tipo de sub partitura anima al danzante a bailar e ir a la Fiesta de la Virgen de la Candelaria cada año. Y, por otro lado, la sub partitura específica que va en relación directa a la acción que realiza el personaje del DIABLO en cada uno de los pasos, secuencias o coreografías.

### **7.1.2.1 El personaje del Diablo, significado y aproximación**

Cada uno de los danzantes tiene una manera distinta de aproximarse al personaje del DIABLO que varía dependiendo del lugar en el cual nacieron, su tradición y la cantidad de años que tienen bailando como diablos. En el punto en el que sí coinciden es en el concepto del DIABLO como un personaje pícaro, mítico que cuida lo suyo, que cuida las minas, un personaje que no está relacionado al concepto que tiene la religión sobre el DIABLO considerado como un personaje malévolo. El DIABLO puneño es como un mediador entre la tierra y los dioses.

“Siguiendo lo de mis primos y lo de mi hermano que también baila. Para mi es, desde la línea de lo que yo recuerdo, de lo de mis primos que recuerdo que bailaban hermosísimo. Siento que el estilo de mi hermano mayor también es como el de ellos, es muy bonito. En mi familia no nos referíamos como que soy DIABLO sino como que soy un Saqra. Yo me siento un DIABLO, soy un Saqra. Como que te sientes más auténtico, más divino, más especial que decir un DIABLO. Es algo de respeto, algo que lo haces parte tuyo, este tipo de personalidades que dentro tuyo pueden haber. Es parte de ti, está en ti, es tuyo. Es tu Saqra que cuando lo vistes y representas es con respeto, con admiración hacia el Saqra” (C. Arizaca, reflexión realizada dentro del laboratorio, 15 de agosto de 2017).

Para Cristian el personaje está dentro de él, de esta forma él presenta al personaje, no lo representa. En este caso, el personaje del DIABLO se relaciona considerablemente con una gran cantidad de elementos no tangibles como es la tradición familiar y la identidad de Cristian. Entonces, los elementos tangibles como el vestuario y la careta materializan toda la información anterior permitiendo que Cristian sea el Saqra en medio de la situación de representación donde la Virgen de la Candelaria también juega un papel

esencial actuando como observadora y testigo. Quién es Cristian realmente, su identidad, es lo que se ve expresado en el personaje del DIABLO.

Por otro lado, Juan Antonio establece una dinámica distinta de aproximación al personaje del DIABLO.

“En mi caso, yo lo aprendí porque empecé a hacer Puno. No tengo la Diablada tan presente como ustedes pero sí hay eso que cuando te colocas el vestuario, te pones los accesorios, los pañuelos y la careta, te conviertes, te transformas. En mi caso, ponerme, vestirme de diablo es un ser místico, un ente del más allá. Se me viene el infierno, diablo por todos lados, las tinieblas. Es a lo que me transporta cuando veo un diablo o cuando me visto. Son distintas las experiencias, vivencias, cómo hemos aprendido y asimilado la danza. En mi caso no sólo he hecho Diablada sino también muchas más cosas, no lo tengo tan arraigado como ellos pero mi concepto de diablo y mi relación con el personaje es esa, es algo que a mí me lleva cuando me pongo una capa, la careta, los pañuelos. Es algo que a mí me lleva cuando me pongo el vestuario” (J. Pereyra, reflexión realizada dentro del laboratorio, 15 de agosto de 2017).

Entonces podríamos decir que Juan Antonio trabaja con imágenes, ponerte un vestuario te transporta a una situación determinada que está rodeada de imágenes como el infierno, las tinieblas, ver diablos por todos lados pero que sí te ayudan a construir esa presencia, sentirte como, a construir el personaje del DIABLO.

De esta forma se presentan dos procesos distintos para abordar personajes, ambos son válidos y ambos funcionan. La aproximación que realiza Juan Antonio es mucho más parecida a la que realiza un actor, prevalece el uso de imágenes y la relación que se establece entre el personaje y los elementos tangibles que lo constituyen mientras que en el caso de Cristian se trabaja con un tema más interno, un tema que involucra su identidad, su tradición, la familia y que finalmente es sellada con la ayuda de la careta y el vestuario. Esta idea es reforzada por el siguiente testimonio:

“Cuando yo era chiquito yo no era un Saqra, mis primos, hermanos sí lo eran. Ahora ya no es tanto así pero por ejemplo. Cuando tú eres chiquito eres figurita, no eres un Diablo. Cuando tienes 14 – 15 años, bailabas con una peluca y una especie de

máscara que no era de la Diablada. Tú no eres diablo todavía. Entonces tenías que pasar por un proceso de crecer, de años de aprender para ser un Diablo. Cuando yo era chiquito yo quería ser un Diablo, yo no era Diablo pero ellos sí entonces yo quería ser así, como ellos. Pasas de figurita a diablillo y llega un momento en que ya sabes los pasos, un periodo de transformación. Es como si el personaje del Diablo creciera, es como una semillita, vas viendo a tus primos, a las personas mayores, va pasando el tiempo y cambias de figurita a Diablo” (C. Arizaca, reflexión realizada dentro del laboratorio, 15 de agosto de 2017).

Por otro lado, se encuentra el testimonio de Juan Luis donde prevalece un tema de status, el status y el poder presente en el personaje del DIABLO y esa energía tan característica que lo hace imponente dentro de la festividad.

“Yo creo que estamos hablando de cómo llegó la Diablada o el DIABLO a tu vida. En mi caso, yo tenía 15 años. Yo no tengo familia directa en Puno. Mi abuelo nació allí y vivía allí. Yo tenía 15 años cuando fui por primera vez a la Candelaria a ver. Vi todas las danzas, la que más me llamó la atención y dije: tengo que volver al año a bailar esto fue la Diablada. Fue porque vi todas las danzas pero la que más me gustó, la que más me impresionó al ver cómo podían bailar con todo ese vestuario encima, la careta, con todo eso y saltar tanto. La fuerza que tenían me motivó mucho para querer ser uno de ellos. Para querer ser una persona que esté usando ese traje. Al año volví y desde allí no paré hasta ahora de ir a la Candelaria y bailar Diablada. Yo siento que cada vez que me pongo el traje y que bailo Diablada es esa persona imponente que se pone el traje, tiene botas, tiene palca, tiene pechera, capa, máscara y se te ve una persona ni si quiera normal como una común y corriente, se te ve una persona superior a todas las demás, incluso a todas las demás danzas y cuando bailas no sólo te pones el vestuario, la fuerza que le metes, el salto, el físico que tienes y la gente que se admira y dice ¡guau! Como pueden hacer esto, igual que la primera vez que fui a Puno. Entonces va más o menos por ese lado” (J. Bacilio, reflexión realizada dentro del laboratorio, 15 de agosto de 2017).

El mismo tema del status se ve reflejado en el testimonio de Michael además de la importancia de los elementos no tangibles durante la construcción del personaje del DIABLO. Él no entiende el personaje si primero no hace una revisión de su identidad, de su personalidad de quién realmente es Michael y cómo su familia ha contribuido a construirlo como un individuo con autonomía.

“En toda persona siempre he pensado que hay un lado malo y un lado bueno. En mi familia siempre nos han formado de forma católica. El bueno es el ángel y el malo es el Diablo. Siempre se vio mal al diablo como que no seas como el diablo. Siempre he crecido con eso. Para mí, ser diablo porque ya no es que sólo bailas Diablada sino que formas parte de un grupo selecto que es ser un diablo. No cualquiera puede ser un diablo ni más en Puno, sin desmerecer cómo bailan los elencos porque son espectaculares. Yo llegué de casualidad a Puno, me obligaron a ir a ver a mi hermano. Llegué y mi mamá siempre estuvo pendiente que no me iba a gustar y que me iba a regresar al siguiente día o bien llegara. Y fue una sensación que agradezco mucho a la Diablada porque me ayudó a ser más consciente de las cosas, llegar a un lugar donde no conoces a nadie y que la danza de la Diablada te inspire o que te quieran tanto solo por bailar era algo que yo no entendía hasta que... pasa mucho eso que te conviertes en diablo cuando escuchas Diablada pero más cuando escuchas a una BANDA, cuando la escuchas, te emocionas, lloras, pasan muchas emociones que no llegas a explicar. Escuchas la banda y es como si te hubieses tomado 5 red Bulls. En ese año que fui me convertí en Diablo y ya te categorizan de eso porque en otras danzas como Caporales, somos los diablos no somos Michael y Juan Luis. Yo siento que cuando bailo Diablada muchas veces tenemos que cambiar de personajes y soy ángel a veces o soy diablo, a veces prefiero ser ángel por el hecho de cambiar de personaje, sólo eso pero se extraña ser Diablo. Se extraña la máscara, bailar con tu grupo, se extraña estar en el grupo de los diablos, Y al final la danza de la Diablada, por más que sea el triunfo del bien sobre el mal, más que eso es la unificación de la persona, formar algo de la persona. Creo yo que se crea a la persona misma. No es que sea otro Michael, soy yo mismo pero a nivel Dios jajaja. Me emociono tanto que no te das cuenta de las cosas, del estado físico que al final termina el baile y reaccionas y te quitas la máscara y vuelves a la realidad con el Cacharpari. Te define como personalidad, no es que sea mala pero eres una persona pícaro, alegre, vas a un lugar y te diviertes. Creo que es un tema de responsabilidad también ser Diablo porque tienes que enseñar lo que nos ha enseñado a nosotros. A ser Diablos. Tengo que enseñarle a los demás a ser diablos. A pesar que no hemos nacido en Puno, somos Puñenistas. Ser Diablo es una cuestión de tradición, familia, amor, veneración y forma de vida. Ser un diablo es una forma de vida también” (M. Bacilio, reflexión realizada dentro del laboratorio, 15 de agosto de 2017).

En conclusión, considero que la aproximación al personaje del DIABLO se da de dos maneras muy distintas, una de ellas tiene que ver con que el danzante es el DIABLO y otra muy distinta con que este lo representa estableciendo una distancia crítica del personaje. Sin embargo, en ambos casos, los elementos no tangibles son sumamente importantes como hemos podido apreciar en cada uno de los testimonios de los danzantes y de esta manera, los elementos tangibles terminan por sellar la construcción y materializar el personaje.



Figura 27. Personaje del Diablo danzando en parada de veneración. Foto tomada el 13 de febrero de 2018 en Puno.

#### 7.1.2.2 La Mamita Candelaria

En este capítulo expondré las reflexiones realizadas por los danzantes y mi interpretación sobre ellas durante el primer módulo de laboratorio en relación con la Virgen de la Candelaria, además, sustentaré dichas reflexiones basándome en la observación realizada durante el viaje a Puno en el mes de febrero de 2018 que me permitió terminar de comprender el testimonio de cada uno de los participantes del laboratorio.

La Mamita Candelaria es uno de los principales motivos por el cual el danzante espera el mes de febrero durante todo el año, ahorra para comprar el pasaje a Puno, se coloca el vestuario y baila a más de 3000 metros sobre el nivel del mar. Ella es la principal inspiración para luchar en contra del cansancio y el dolor que produce usar el vestuario durante tantas horas debido a lo pesado que es. Por esta razón considero que la devoción a la Virgen de la Candelaria es uno de los elementos no tangibles más importantes en la construcción del personaje del Diablo.

Considero que la Mamita Candelaria también cumple una función más que la convierte en un elemento tangible pero que se encuentra fuera del personaje del DIABLO, considero también que puede ser nombrada como un personaje privilegiado que observa al danzante y por consecuencia al personaje del DIABLO no sólo durante la parada o el concurso en el estadio sino durante toda su estadía en Puno y todos los meses de preparación que cada danzante ha invertido para llegar en óptimas condiciones a la fiesta.

El concebirla como un personaje más y, además, como observadora, permite que la devoción que es considerada como un elemento no tangible se materialice contribuyendo con el desarrollo de una nueva y visible relación entre el danzante y, en consecuencia, el personaje del DIABLO en relación con la Virgen de la Candelaria.

De hecho, pude presenciar este contacto durante mi viaje a Puno, específicamente en la parada de veneración, cuando, frente al Parque Pino, los DIABLOS pasan danzando frente a la imagen de la Virgen de la Candelaria y rompen filas para acercarse a ella, saludarla y estar por lo menos unos minutos frente a su imagen. Es sin duda alguna, un cuadro muy conmovedor que termina de darle sentido a la festividad y que permite comprender con mayor exactitud la importancia que tiene la Virgen para el personaje del DIABLO. Los danzantes que acuden a ella se quitan la careta como símbolo de respeto.



*Figura 28.* Diablos saludando a la Virgen de la Candelaria durante la parada de veneración.  
Foto tomada el 13 de febrero de 2018 en Puno.

Por otro lado, y a pesar de la importancia de la Virgen de la Candelaria dentro de la construcción del personaje del DIABLO, es importante resaltar que la relación que guardan los participantes del laboratorio con la Mamita Candelaria no es la misma. Algunos creen fervientemente en la Virgen y de la misma manera le piden favores; sin embargo, hay casos donde la relación es simplemente de respeto.

Cristian, quien nació en Puno se considera ateo y por consecuencia no cree en la Virgen de la Candelaria pero siente cada vez que está frente a ella una energía distinta que lo atrae.

“Son esas cosas, sensaciones que no sabes si es mágico, religioso, lo que sea. (...) En mi caso, yo nunca he pedido algo a la Virgen. Básicamente es porque es algo que me atrae, porque es mío todo ese ritual pero cuando llegas a pasar por la Virgen en la pasada y haces el saludo, sí sientes algo, sí te emocionas. Es una energía linda. Sientes como que necesitas estar allí. En ese momento simplemente te jala, se siente bonito se siente bien sacarte la careta y ponerla en el piso. Igual hay un respeto por la Virgen. Yo bailo por tradición pero tampoco es que la Virgen de la Candelaria sea

ajena a mí, no puede ser. Yo no voy pidiendo algo ni ofreciendo algo pero a la hora de bailar de ponerme mi traje, de cantar pasa algo muy bonito, no la puedo ponerla a un lado, es algo que está allí y va a estar allí. Más allá de la fe. Es una imagen que siempre va a estar presente” (C. Arizaca, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017).

Por otro lado, Juan Luis sí cree en la Virgen de la Candelaria debido a que ha crecido dentro de una familia católica.

“Yo sí creo en ella. Es como una madre, como cuando estás en una actuación de niños y tu mamá te está grabando. Es como una madre, a tu madre le puedes ocultar cosas, etc. Pero a la Virgen no le puedes ocultar nada, ella sabe todo en realidad y sabe el esfuerzo que haces para ir hasta allá. Todo lo que dejas de hacer por ir y en forma de agradecimiento ella te da el deseo que tienes. Es milagrosa y bien celosa también. Siempre pasa algo” (J. Bacilio, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017).

De la misma manera, Juan Antonio Pereyra comenta que le debe muchas cosas que han pasado en su vida a la Virgen de la Candelaria. (J. Pereyra, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017).

### **7.1.2.3 Identidad personal en relación con la danza**

Durante las dinámicas y ejercicios propuestos en el laboratorio resaltó el tema de la identidad del danzante y la relación que este establece con su entorno, especialmente con las personas que conforman la agrupación en la que bailan, en este caso, Diablada Azoguini. Relacionan bastante el tema de la danza con el concepto de familia debido a que desde un primer momento la agrupación los acogió sintiéndose queridos y respetados. De la misma manera, las relaciones que han formado dentro de ella son alimentadas por la devoción y el sacrificio que cada uno realiza para asistir a los ensayos, las presentaciones y por la enorme felicidad al bailarle a la Virgen cada mes de febrero.

La identidad colectiva del danzante, sin duda, prevalece sobre la identidad individual de cada uno de ellos. Sin embargo, esta dinámica no desarrolla debido a la

máscara y al vestuario exclusivamente, sino, gracias a las personas y a las relaciones que se establecen dentro de la festividad y en específico dentro de un conjunto. "Es todo. La gente, tus patas, tus amigos con quienes has ensayado meses o la gente con la que te encuentras. Pero sí, me siento parte de un colectivo" (J. Pereyra, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017).

La identificación del danzante con su conjunto es sumamente importante, esto marca de alguna forma su identidad y le permite vivir la experiencia de presentar o representar al personaje del DIABLO rodeado de personas con las que ha establecido algún tipo de relación afectiva importante.

"En cada conjunto hay un bloque diferente, un color diferente. Por ejemplo, el mío es el bloque lila. No digo: allí está el diablo sino allí está el dorado, el negro, el rojo. Él es de los negros, lilas, azules. Con tu traje te identificas dentro de un grupo, con un bloque dentro del conjunto. También hay nombres diferentes. A veces hay rivalidad, en vestuario, la banda. Buscan destacar pero tampoco busca atrasar a los demás" (C. Arizaca, reflexión realizada dentro del laboratorio, 29 de agosto de 2017).



*Figura 29.* Integrantes de la Diablada Azoguini durante la recepción de bandas. Foto tomada el 9 de febrero de 2018 en Puno.

La colectividad del grupo presentada anteriormente no solo permite la identificación del danzante con la danza que está ejecutando, sino, permite la construcción del personaje del DIABLO mediante las relaciones con los amigos, los ensayos y la música. Posteriormente, en dicha construcción entran a tallar el traje y la careta como elementos que sellan lo ya construido.

### **7.1.3 Relación entre la partitura y la sub partitura del danzante.**

Considero que la partitura del DIABLO está conformada por una serie de acciones denominadas pasos, secuencias y coreografías que existen fuera del propio cuerpo del danzante debido a que es un comportamiento estructurado que pasa de generación en generación y que se basa en la tradición de un conjunto o barrio que practica la danza de la Diablada.

Por otro lado, durante el primer módulo del laboratorio con los danzantes, luego de compartir con ellos la definición de partitura y sub partitura presente en el marco conceptual, logramos reflexionar sobre la sub partitura dentro del trabajo del danzante. De esta manera llegamos a la siguiente conclusión: la sub partitura formada principalmente por los elementos no tangibles que conforman el personaje del DIABLO se relaciona en primera instancia con el propio danzante (sub partitura general) y en un segundo plano con el DIABLO (sub partitura específica). De esta forma, la sub partitura general, que contiene el motivo por el cual el danzante baila y ha elegido seguir con la tradición de la Diablada o simplemente ha optado por ser un DIABLO, modifica la presencia corporal del personaje otorgándole un cuerpo con una energía específica que expresa de cierta manera el poder que este personaje tiene, el status que maneja. Por otro lado, la sub partitura específica actúa modificando directamente el paso, secuencia y la coreografía y se caracteriza por ser construida en base a la historia que se quiere contar a través de la danza o la sensación que se quiere lograr en el espectador ante cada paso ejecutado por el DIABLO.

#### **7.1.4 Material producido con los danzantes durante el primer módulo**

Durante el primer módulo con los danzantes se realizaron todos los ejercicios explicados párrafos arriba y de la misma manera, reflexiones que enriquecieron enormemente la investigación. Por este motivo, consideré necesario seleccionar parte del material producido por estos artistas a modo de resumen de lo desarrollado en el laboratorio para que sean compartidos posteriormente con los actores. El material es el siguiente:

- Testimonio de cada uno de los danzantes en relación a los elementos no tangibles
- Explicación del significado y correcto uso de cada uno de los elementos tangibles que constituyen el personaje del DIABLO
- Ritual de preparación
- Demostración de su estructura corporal: posición de inicio y entrenamiento.
- Demostración y enseñanza de los 8 pasos seleccionados de la danza de la Diablada
- La coreografía de los Diablos (partitura).

#### **7.2 TRABAJO CON LOS ACTORES**

Esta primera etapa de trabajo con los actores consistió en la observación y el conocimiento de los participantes. Se buscó identificar el nivel de control corporal de cada uno de ellos, las dinámicas que cada uno empleaba para mantener su cuerpo alerta y en disposición de trabajo y las técnicas o herramientas empleadas para la construcción de personajes.

Las exploraciones apuntaron a dos objetivos. El primero consistía en la construcción del personaje de un diablo, no específicamente del DIABLO puneño, sino de un personaje relacionado con la concepción que cada participante tenía del mismo. El segundo consistió en la creación del personaje del DIABLO puneño desde los elementos tangibles. De esta forma, se realizaron exploraciones en relación al vestuario, máscara y música con la finalidad de identificar las características de estos elementos y establecer relaciones entre estos y el cuerpo del actor.

De la misma manera, a medida que se fueron desarrollando ambos objetivos, se destinó un espacio del laboratorio para el diálogo entre cada uno de los elementos que conformaban ambas construcciones. Se usó parte del vestuario, se exploró con la música de la Diablada y con la máscara del personaje dentro de ambas propuestas.

Las sesiones también incluyeron espacios para la reflexión que acompañaron las exploraciones y que permitieron que el actor tome conciencia de su proceso creativo y de las diferencias que se establecieron entre ambos personajes. Sin embargo, cabe mencionar que las sesiones consistían básicamente en un trabajo práctico donde el cuerpo del actor era su principal herramienta. Se trabajó con distintas premisas que no solo condujeron a que el participante se desenvuelva individualmente sino también a que se produzca una interacción entre ambos actores, relación que enriqueció el trabajo de ambos.

A continuación, se desarrollará de manera puntual la dinámica explicada anteriormente y de la misma manera, se describirá parte de las construcciones realizadas durante la investigación.

### **7.2.1 Observación de los participantes**

Durante esta primera etapa se realizó un trabajo de observación y conocimiento de la dinámica de trabajo que cada actor maneja, tanto individualmente como en parejas. El objetivo fue observar dicha dinámica y sistematizarla desde mi lugar como investigadora para posteriormente identificar si cambió o no a lo largo del proceso y seleccionar algunos de los ejercicios de exploración experimentados por los actores para compartirlos con los danzantes en la segunda etapa de la investigación.

#### **7.2.1.1 Calentamiento**

Cada actor tiene una manera muy particular de calentar que responde en primera instancia al reconocimiento del estado del propio cuerpo para luego de ello despertarlo y entrenar las partes que necesitan mayor trabajo. Las premisas utilizadas durante los calentamientos fueron variando dependiendo de las necesidades de cada uno de los actores y de la búsqueda de la ruptura de su estructura corporal. En un primer momento

se buscó el desarrollo de un trabajo individual donde el actor manejara intensidades y utilizara las premisas de la expansión y el descontrol; el objetivo era que el participante rompa sus límites en relación a los ejercicios que ejecuta habitualmente y busque ponerse en problemas para que su cuerpo lo sorprenda con nuevas soluciones. En un segundo momento, se trabajó en parejas donde tener conciencia de la respiración y el contacto visual fueron las premisas principales que guiaron la interacción.

Una observación importante es que ambos actores calentaron individualmente durante un periodo bastante corto e inmediatamente buscaron relacionarse y realizar un entrenamiento en conjunto que arrojó material bastante interesante. Este entrenamiento se caracterizó por un diálogo a modo de ping – pong de un cuerpo con el otro, uno proponía y el otro respondía o reaccionaba a la acción realizada por el compañero de manera casi inmediata desarrollándose la escucha. Este punto es básico dentro de la actuación y refuerza el concepto de colectividad presente en el teatro.

“Generalmente yo me adapto al proyecto en el que estoy, a veces es un proyecto en que solo se trabaja texto, por lo tanto no hay calentamiento, solo es un calentamiento vocal y punto. Como este proyecto se está adaptando al cuerpo, a un lenguaje común entre la danza y el teatro, imaginé que iba a ser un calentamiento físico, entonces para mí lo importante era conocer a mis compañeros. En este caso Estefanía me acompaña y la cosa era proponer jugar. Inclusive desde un inicio, a pesar de que el calentamiento era individual, me es muy necesario conectarme visual y físicamente con quien voy a pasar tiempo” (R. Rodríguez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017).

A partir del testimonio de Rodrigo, se puede identificar la necesidad de conexión dentro del teatro y la colectividad que se genera dependiendo del tipo de trabajo que se está realizando y de los objetivos en juego.

“Simplemente empecé el calentamiento. Yo me concentro primero en relajarme. Cuando hay gente, obviamente también siento que es necesario y me gusta conectar con el que está a mi costado pero voy yendo poco a poco y creo que me tomo mi tiempo” (E. Cortez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017).

En el caso de Estefanía se puede ver una necesidad de colectividad, sin embargo, prevalece el trabajo individual que es progresivo en intensidad.



*Figura 30.* Actores realizando el calentamiento en parejas. Foto tomada el 16 de agosto de 2017.

### **7.2.1.2 Técnicas para la creación de personajes**

Existe una gran cantidad de herramientas para la creación de personajes. En ese sentido, depende de cada uno elegir la que más lo ayude tomando en cuenta el estilo de obra en la que va a participar y las características del personaje. Dentro del laboratorio, ambos actores coinciden con que, en un primer momento, tratan de encontrar al personaje en el texto de la obra a la que pertenece, si en caso contrario, la información que el texto brinda no es suficiente, acuden a imágenes y a personajes generalmente de películas para iniciar con la construcción. En conclusión, su trabajo de aproximación se basa en una gran cantidad de referentes visuales.

“Me baso mucho en lo que es el material gráfico sea desde películas, series, caricaturas. No soy de leer mucho a menos que de verdad no descifre bien qué personaje es en ese texto. (...) Paso a lo que físicamente se me ocurra y comienzo a improvisar con mi cuerpo, o si no, me dan un tema y al toque aparecen varias cosas

y las hago, improvisación. La idea es utilizar varias herramientas, desde el propio análisis básico del texto, o del propio trabajo de mesa de qué es lo que quieren si es un texto, pero como te dije, depende del proyecto” (R. Rodríguez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017).

De igual manera, Estefanía usa mucho las herramientas visuales, a continuación adjunto la intervención de esta actriz dentro del laboratorio de investigación.

“Si tengo algo más allá del personaje, sea texto o lo que sea, la sensación la busco en alguna película o en alguna serie. Como trato de buscar eso, que es súper visual, también selecciono música. Es lo que suelo hacer, las dos cosas sobre todo”. (E. Cortez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017).

## **7.2.2 Aproximación a la construcción del personaje de un diablo**

El primer trabajo encomendado a los actores fue la construcción del personaje de un diablo desde la concepción que cada uno de ellos maneja. Les di la libertad de tomar cualquier referencia, ya sea de la literatura, películas, etc. Esta decisión fue tomada semanas antes del inicio del laboratorio con el objetivo de analizar el proceso de construcción de este personaje y posteriormente compararlo con la construcción del personaje del DIABLO de la danza puneña para identificar las dinámicas y métodos que se emplean en cada uno de los casos.

### **7.2.2.1 Rodrigo Rodríguez**

#### **7.2.2.1.1 Concepto y creación**

El personaje construido por Rodrigo se asemejaba a un monstruo, era una especie de ente construido desde su corporalidad, desde lo exterior. En una primera instancia no se llegaba a reconocer si era malo o bueno, simplemente se desplazaba por el espacio. Fue una construcción bastante física donde el actor moldeaba su rostro con ayuda de sus manos. Además, realizó distintos sonidos vocales, sin embargo, no emitió ninguna palabra. Usó como referente distintas imágenes de personajes de películas y otros referentes cotidianos como el de personas que suben a los micros a vender algo.

“Trabajé con la posesión, un cuerpo nulo, un cuerpo neutro, casi como el de un androide sin que le hayan dado una programación. Y luego un ente, una entidad, el mal representado en una metáfora. Luego trabajé con algunas imágenes de películas” (R. Rodríguez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017).

Rodrigo tomó como referencia para la construcción de un diablo al personaje de la película *Hombres de Negro I*<sup>1</sup> donde existe un extraterrestre que llega a poseer el cuerpo de un ser humano. A pesar de que el invasor mide como 3 metros, el extraterrestre permanece dentro de él, compacto. “Entonces, tenía la sensación de construir un personaje llenándose de eso, de la posesión, de lo asqueroso, quise explorar lo mundano y lo asqueroso en un demonio”. (R. Rodríguez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017). De la misma manera, la creación de este personaje retó a Rodrigo vocalmente obligándolo a enfocarse en ese aspecto de su construcción.

“Lo más difícil creo que fue la exploración al nivel vocal más que la física, ya tenía idea de cómo iba a comenzar, pero a nivel vocal yo imponía en todo momento y me dolía, entonces justo hoy sentí una voz sin un proceso natural, porque esta voz es bien garraspianta y al mismo tiempo es muy gutural, entonces eso implica utilizar mucho la garganta de una manera en la que la puedas hacer en todo momento, es acostumbrar a mi aparato vocal a esa voz, eso fue lo difícil” (R. Rodríguez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017).

#### **7.2.2.1.2 Representación**

Durante la representación, el personaje iba modificando su corporalidad de manera progresiva. Empezó parado en medio del espacio, el movimiento comenzó en la mano derecha del personaje y fue recorriendo el cuerpo de este por el pecho hasta llegar al rostro. La mano actuaba como una herramienta de escultura, cada vez que pasaba por alguna parte del cuerpo lo modificaba notablemente. Las modificaciones más notorias se realizaron en el rostro del personaje y en su columna vertebral que se deformó progresivamente, así como también en cada una de las extremidades que parecían haber perdido la coordinación. Cada uno de los movimientos fue acompañado por sonidos

---

<sup>1</sup> Spielberg, S., Parkes, W., MacDonald, L. (productores) y Sonnenfeld, B. (director). (1997). Estados Unidos.: Amblin Entertainment

guturales y una respiración forzada que dialogaba con el esfuerzo físico que realiza el actor durante la presentación del personaje y que terminaban de cerrar la construcción del personaje. El diablo fue adquiriendo mayor movilidad hasta que pudo tomar el espacio totalmente mediante desplazamientos, juego con niveles en el espacio y la extensión de sus extremidades.

De esta forma, se construyó un personaje donde el cuerpo del actor prevaleció notablemente. Un personaje que carece de una acción e historia definida. Es una propuesta totalmente corporal y vocal donde ningún otro elemento interviene. Solo se observa el cuerpo del actor en escena y las modificaciones que este le ha hecho en favor del personaje del diablo.



*Figura 31.* Rodrigo Rodríguez (actor) realizando la construcción del primer personaje de diablo. Foto tomada el 13 de septiembre de 2017.

“Sí, siento que este personaje puedo elaborarlo con esta historia, la de un ladrón que robe cosas no tanto por, o sea, que tiene una justificación, todo ladrón tiene su justificación; en este caso simplemente para coger tributos para su hijo. También quería buscar un contraste entre toda esta imagen bien grotesca algo que pudiera vulnerabilizarlo, y pensé ¿por qué no algo que sea de él? En este caso su hijo muerto, y la canción también me llevo primero hacía esa historia, el nombre de la canción no sé si es este o si es otro “Ojos de piedra tuviera” de Nelly Munguia, la letra es bien conmovedora, hay una realidad que de por sí narra la canción que es muy dura para

poder verla y resistirla con los ojos y el corazón, pero lo único que queda es aguantar. En este caso, el personaje aguanta a través de su luto y lo demuestra al llevar sus tributos a su hijo, no es que lo haga siempre, si no que busca un momento importante, supongamos que es el aniversario de la muerte. Si se percata mucho casi de, no tanto desapercibido, pero sí que no lo miren, si cuando roba obviamente pues. Hoy le trajo comida y un pequeño televisorcito que sacó por ahí (risas)” (R. Rodríguez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 24 de agosto de 2017).

### **7.2.2.1.3 Elementos no tangibles**

El personaje no usaba ningún elemento de utilería, era sólo su cuerpo en escena y la construcción gestual y vocal. De esta manera, en esta construcción prevalecieron los elementos no tangibles que considero ayudaron a darle mayor peso a la construcción física. Defino a esos elementos no tangibles como las sensaciones que Rodrigo buscaba generar en el público y la sensaciones que le sirvieron a Rodrigo como estímulos de creación. Luego de observar este primer trabajo de construcción le indiqué a Rodrigo que busque un objeto característico para dicho personaje y una canción que podía cantar ese diablo además de elegir una situación que lo ponga en conflicto. En una segunda muestra del trabajo, el objeto elegido fue una bolsa de mercado en la cual el personaje se metía para luego salir e ir en búsqueda de algunos objetos que robaba y luego llevaba a la tumba de su hijo (esa fue la situación planteada por Rodrigo que le dio cierto grado de vulnerabilidad al personaje y lo humanizó). Por otro lado, la canción era cantada frente a la tumba del hijo del personaje con una voz bastante particular y un poco modificada en relación a la primera presentación.

De esta manera, se pudo establecer una comparación entre los elementos no tangibles que construyeron este personaje en relación con los elementos no tangibles que constituyen el personaje del DIABLO puneño dentro de los cuales resaltan las relaciones del danzante con su conjunto y la historia de cada uno de ellos en relación a la festividad. Dicha carga emotiva también se pudo observar en la construcción del personaje de Rodrigo al establecerse vínculos con un nuevo personaje “el hijo” que de cierta manera pone vulnerable al personaje otorgándole una dimensión mucho más profunda.

## **7.2.2.2 Estefanía Cortez**

### **7.2.2.2.1 Concepto y creación**

Fue una construcción basada en un concepto bastante específico, se trataba de aquel personaje que abusaba sexualmente, físicamente o psicológicamente de los niños. Era un violador que fue presentado de forma bastante gráfica. Estefanía repudia a las personas que maltratan de cualquier manera a los niños y este fue el primer concepto que se le vino a la mente cuando le pedí representar al personaje de un diablo.

“Pensé en lo que era peor para mí, o sea, lo más horrible, sabía que se iba a leer de todas maneras porque no sabía cómo plasmarlo, pero lo que yo quería dar a entender era lo de la violación. Y para mí, el diablo es lo más repugnante, y lo más repugnante para mí es la violación a un niño o el maltrato a un niño, quisiera ponerlo más grande, a un niño en cualquier situación, poniéndolo a trabajar o maltrato físico a un niño, de cualquier forma, a un niño, quitarle su inocencia no dejarlo ser niño. Para mí eso es lo peor, lo más asqueroso y lo que yo quería transmitir, ese era mi diablo. Llegue al personaje usando imágenes audiovisuales como el cine, series, y me botaba justamente por ese lado en el que él te seduce, quería mostrar esos dos lados, que él no es malo, él no está haciendo el mal, pero a los ojos de otro él está actuando mal. Pero también queda claro que él está haciendo daño. De hecho, yo también me baso mucho en la música porque me da esa sensación, no sé, me da bastante la música, y yo me moví como me quería mover, no es que lo practiqué así, quería mostrar la sensación que me provocaba. (...) Yo me base más en la India, en casi todas las películas de la India trata sobre un chico que va creciendo y que la ha pasado de lo peor, casi siempre secuestran a un montón de chicos o se pierden en la India” (E. Cortez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017).

### **7.2.2.2.2 Representación**

Estefanía planteó una puesta en escena con gran cantidad de elementos, vestuario y música. La representación tenía dos momentos, el primero consistía en una niña sentada en una silla al medio del escenario con un peine y un peluche. Se podía observar que un personaje estaba interactuando con ella y que tenía un contacto físico con el personaje que incomodaba en gran medida a la niña y le hacía daño. En un segundo momento, la

niña desaparece y la actriz interpreta a ese otro personaje (el diablo) revelando la interacción que en la escena anterior tenía con la niña y que hacía referencia a un acto de abuso sexual. Ambas actuaciones estuvieron acompañadas por vestuario, utilería y una canción que marcaba el inicio y el final de cada escena así como también el ritmo en el que los personajes se movían. La niña se caracterizaba por un vestido corto y floreado y por tener en sus manos un peluche de perrito. Mientras que el personaje del diablo tenía una máscara de lobo y garras enormes.

La temática de la violación propuesta en la escena permitió ver tanto a la víctima como al victimario y presenciar el crimen desde dos ángulos distintos. Esta reflexión dio pie a seguir construyendo la historia de cada uno de los personajes, la biografía, con la finalidad de seguir trabajando la escena e incorporar en dicha construcción elementos no tangibles.



*Figura 32.* Estefanía Cortez realizando la primera construcción del personaje del diablo. Foto tomada el 13 de septiembre de 2017.

#### **7.2.2.2.3 Elementos tangibles**

Durante la creación del personaje del diablo prevalecieron los elementos tangibles. El personaje llevaba puesta una garra y una máscara de lobo, por otro lado, el personaje de la niña tenía vestido, un peine y un peluche. De la misma manera, la música jugó un

papel fundamental en la construcción del personaje marcando la duración de las escenas y el tiempo de cada uno de los movimientos realizados por el diablo y la niña. Con la finalidad de hallar dentro de esta construcción elementos no tangibles, le indiqué a la actriz que escriba un monólogo para el diablo, para la niña y para la mamá de la niña a pesar de no ser un personaje que aparece en la escena. Además, le di la libertad a Estefanía de elegir si la música continuaba como uno de los elementos principales dentro de la escena o no.

“La primera canción, si escuchas la letra, no van, si no que era más para mí la sensación que te produce, y me maté buscando canciones que me produjeran esa sensación que quería plasmar, esta canción me da la sensación pero no la letra y me dije igual la voy a usar porque hay canciones que te producen sensaciones no por letra, si no por el ritmo. La primera canción, simplemente cuando escuché la primera frase que estaba en inglés que es “Después de esto no voy a confiar en nadie más” como que me dio bastante, y más la sensación como que dije esta es. La segunda también me maté buscando una, creo que eso es lo más difícil” (E. Cortez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017).

De esta manera, se pudo establecer una comparación entre los elementos tangibles que construyeron esos personajes en relación con los elementos tangibles que constituyen el personaje del DIABLO de la danza de la Diablada dentro de los cuales resalta la máscara utilizada en ambos casos y que cubre el rostro del actor y del danzante brindándole más protagonismo a su cuerpo. También resaltó el vestuario y los elementos usados que son fácilmente comparables con los pañuelones que usa el DIABLO durante la danza.

### **7.2.3 Acercamiento al personaje del Diablo puneño**

Por otro lado e independientemente de la construcción del primer personaje del diablo basado en el concepto que cada actor eligió, se realizó un acercamiento al personaje del DIABLO puneño. De esta manera se ejecutaron ejercicios y dinámicas donde el actor estableció un primer contacto con los elementos tangibles que constituyen el personaje del DIABLO.

Las dinámicas consistían en la observación de los elementos y la identificación de las características más resaltantes para posteriormente, elegir una de ellas e iniciar un proceso de exploración. Por otro lado, también se trabajó con la música con la finalidad de identificar las sensaciones, imágenes y los lugares a los que los participantes eran transportados al escucharla.

La máscara también estuvo presente durante las exploraciones y le permitió al actor descubrir una nueva corporalidad y presencia en el escenario.

### **7.2.3.1 Exploración con elementos tangibles**

#### **7.2.3.1.1 La máscara y el vestuario**

Con respecto a la máscara decidí empezar explicando la importancia que esta tiene para los danzantes y cómo logra que la identidad colectiva de un pueblo o de una agrupación folklórica prevalezca sobre la identidad individual de cada danzante. Por otro lado, los actores reconocieron que es un elemento imponente, se sorprendieron los por cachos, formas presentes en ella y por la gran cantidad de colores que tiene.



*Figura 33.* Actores observando y describiendo la máscara del DIABLO. Foto tomada el 30 de agosto de 2017

“Me imaginé varias cosas que me parecen pequeños detallitos. Me parece una armadura, la parte de una armadura lo relaciono mucho con lo medieval también; y al mismo tiempo parece una armadura de guerra ya usada. El material no es que me parezca tan fuerte, pero el hecho de utilizar metal y la apariencia como si tuviera fuego al alrededor, le da un contraste bien interesante, porque se moldeó con fuego. Te diría que hay cosas que parecen que le faltan, parece que estuviera viejo y medio “cocho” (risas) por ejemplo, le falta un cuernito acá, su corona está media arañada, seguro que puede haber una historia con todo eso (risas) Y el que tenga cuernos no me parece que solo fuera un adorno, sino que también, puede ser algo que sirva para embestir, es una armadura que se puede usar para el ataque y la defensa también. Y otro detalle que me pareció interesante fue el utilizar las toallas higiénicas (risas) Y no sé si sea tan cómodo usarlo (...) Y lo loco es que me imagino que quien lo ha hecho ha sido una persona que recopila cosas de metal para incorporarlas, hasta incluso no sé, estos cuernos pudieron haber sido de otra cosa, tal vez de un mueble. Y todos los colores que tiene encima, esta máscara se ha usado un buen tiempo (risas). Yo creo que de toda la máscara lo más duro son los cuernos, es lo más resistente de todo este casco” (R. Rodríguez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 24 de agosto de 2017).

Por otro lado, la característica que más resaltó en la máscara fue el hocico, dicen que transmite mucha fuerza, “es como tocarle el hocico a un animal” (R. Rodríguez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 24 de agosto de 2017). También identificaron al personaje del dragón que se ubica en la parte superior de la máscara. Este pequeño personaje fue descrito como un personaje divertido con una posición muy elegante que denota autoridad sobre el DIABLO. “Como si le hablara al DIABLO” (E. Cortez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 24 de agosto de 2017)

Con respecto al vestuario, ambos actores también quedaron fascinados por la espectacularidad de este, los detalles y formas. Un factor interesante con este elemento fue la oportunidad de exploración que brindaba cada una de las partes del vestuario a los actores quienes optaron por las botas, la palca y la capa para la investigación. En base a estos elementos, realizamos secuencias de exploración con la finalidad de encontrar

nuevas funciones y ser conscientes de cómo cada uno de estos modifica el cuerpo del actor.

Estas exploraciones se iniciaron con un tiempo para la observación y descripción detallada de cada una de las partes que componen el vestuario del DIABLO. De esta manera los actores realizaron listas donde especificaban las partes del vestuario, los colores, formas y materiales que observaron.



*Figura 34.* Actores observando el vestuario del DIABLO. Foto tomada el 13 de septiembre de 2017.

A continuación transcribiré las listas como prueba de lo meticulosos que son los actores cuando observan los elementos.

- Partes del vestuario: botas rojas con blanco y diseño de diablo, gorro tejido de color rojo con borde blanco, camisa blanca, corbata roja, pañuelo rojo, pañuelo blanco, pantalón rojo con diseño de dragones, máscara, capa, pechera, peluca, palca.

- Colores: rojo, azul eléctrico, dorado, blanco (sucio), distintos tonos de verde incluyendo el neón, rosado neón, anaranjado, fucsia, amarillo, azul marino, negro, plateado, marrón.
- Formas: dragón, ondulante, rectángulos, líneas rectas y curvas, pentágonos, ojos, escamas, dientes, cuernos, cejas, nariz, patas, grecas, fuego, dragones con dedos elegantes y piedras doradas.
- Materiales: Terciopelo, lana, cuero, lata, plástico, pelo sintético, algodón, lentejuelas, bordados en alto relieve, pelusa, madera, clavos y caucho.

Luego de la observación del vestuario, cada uno eligió un elemento para iniciar su exploración. En este caso, Rodrigo exploró con las botas y en otra oportunidad con los pañuelos y Estefanía con la capa. Cabe mencionar que se realizaron varias exploraciones con la finalidad de que los actores puedan jugar con la mayor cantidad de elementos posibles. Durante dichas exploraciones se podía observar con claridad como cada uno de los elementos iba transformándose constantemente y cómo el peso de estos elementos así como el sonido que realizaban al golpear con alguna superficie o simplemente al atravesar el aire dibujaban imágenes. Estas imágenes sin duda alguna, permitían que los actores y los pocos espectadores del laboratorio pudiéramos ser testigos de una infinidad de situaciones y personajes que aparecían luchando para quedarse en el cuerpo de los participantes y contarnos sus historias.

En conclusión, tanto el contacto con la máscara como con el vestuario del DIABLO permitió que el actor se familiarizara con este nuevo personaje, sin embargo, aún debían esperar al siguiente módulo para terminar de descifrarlo y conversar con los danzantes con la finalidad de descubrir los elementos no tangibles que también están presentes en el personaje.

#### **7.2.3.1.2 La música**

La mayoría de veces, la música funciona como un eficaz estímulo para la creación envolviendo a los actores en mundos inimaginables y en circunstancias que muchas veces los dejan vulnerables. Por este motivo y debido a las cualidades de las piezas musicales decidí que los actores se enfrentaran con este elemento desde la primera sesión. Se trabajó repetidas veces con la música en dos situaciones distintas. La primera buscaba que los

actores continuaran desarrollando el personaje del primer diablo en base a la música de la Diablada a pesar de no guardar ningún tipo de relación con la primera construcción de los personajes (el padre que va a la tumba de su hijo a brindarle un tributo y el personaje del violador). La segunda, buscaba que los actores entendieran y se familiarizaran con el personaje del DIABLO puneño desde la música.

De esta manera, durante varias sesiones los actores escucharon la música de la Diablada, realizaron improvisaciones y también tuvieron momentos para solo conectarse con la pieza musical y luego compartir sus percepciones. En este sentido, los actores tuvieron imágenes relacionadas con fiesta, alegría, energía. Muchas veces la melodía los trasladaba a su infancia y a algunos lugares de la sierra del Perú en los cuales habían estado cuando eran muy pequeños.

“La sensación que me da es de fiesta, alegría, trago (risas). Muy colorido” (E. Cortez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017). Por otro lado, Rodrigo logró conectar su infancia con la melodía de la música de la Diablada.

“Creo que cuando uno es niño y está en este tipo de eventos no se da cuenta en qué está envuelto, simplemente ve a la gente alta, y se escucha la música y ve que la gente está con máscaras, bailando, celebrando, se sienten los aromas y todo lo demás. Y admito que sí me tocó porque sentía como si hubiese regresado a mi infancia o hasta incluso sentir que lo he vivido en otro momento, no sé, pero fue mi caso” (R. Rodríguez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017).

Además de estas percepciones, me llamó mucho la atención el comentario de Estefanía “Es como estar triste pero alegre” (E. Cortez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017). Considero que esta aparente contradicción tiene que ver con la melancolía que también se puede percibir en una fiesta patronal, la circularidad que puede estar presente en una fiesta por el hecho de que una agrupación baila y luego pasa la siguiente y así sucesivamente.

Por otro lado y con respecto a las imágenes que la música les dio a los actores, el platillo tuvo protagonismo. “Yo me encontraba bastante con el platillo. Me imaginaba a la gente bailando y el platillo le daba el ritmo a esas personas” (E. Cortez, reflexión

realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017). De la misma manera, los colores surgieron rápidamente.

“Me imaginé colores blancos, incluso imaginé, yo he vivido en Arequipa 5 años en mi infancia, y hay una plaza con arcos de color blanco, el piso era como antiguo, por bloques y donde también por ahí había caballos y se escuchaba el galope, la gente paseando con los niños. Imaginé eso, la gente bailando en rueda por una calle pública y tú lo veías desde las casas, con el blanco resaltando entre muchos colores. No recuerdo como es la Diablada, pero me lo imaginé así. Y el cielo celeste con nubes, así, un día muy perfecto” (R. Rodríguez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017).

“Lo locazo es que sientes que esta canción convoca tu fuerza a pesar de todo. Era como si una cosmovisión se presentara aquí, contéplala y ve tú qué haces” (R. Rodríguez, reflexión realizada dentro del laboratorio, 16 de agosto de 2017). Esa última reflexión me lleva a pensar en la fuerza y el significado que puede tener una melodía y en especial la canción de la Diablada. A pesar que los actores no han bailado nunca esta danza y probablemente sea la primera vez que la escuchan, se puede apreciar cómo envuelve al artista y lo coloca en una situación vulnerable pero a la vez le da mucha fuerza, más o menos, lo mismo que sienten los danzantes cuando escuchan a la banda interpretando estas canciones.

### **7.2.3.2 Construcción del personaje**

En una segunda etapa del primer módulo con los actores, iniciamos un proceso de construcción de personaje basado de manera exclusiva en los elementos del DIABLO puneño, dejando de lado los conceptos utilizados en la primera construcción. Nos basamos en las exploraciones realizadas hasta el momento y las reflexiones que nacieron ante el primer contacto del actor con los elementos tangibles del personaje del DIABLO.

#### **7.2.3.2.1 Secuencia física**

En base a la lista realizada por los actores en relación al vestuario y la máscara del personaje del DIABLO, se pidió que cada actor eligiera un color y una forma. Rodrigo eligió el color azul eléctrico y, como forma, el hocico; por su parte, Estefanía eligió el

color dorado y los cuernos. En base a ello se pidió que construyeran una secuencia física de 8 movimientos tomando como inspiración sus elecciones. Las secuencias creadas se caracterizaron por el uso y la extensión de las extremidades superiores e inferiores, acciones que demostraron el poder y majestuosidad del personaje del DIABLO presente en cada uno de los elementos que lo conforman. Además, se trabajaron con niveles y velocidades con lo que se construyeron secuencias mucho más ricas y se mostró de alguna manera la complejidad del personaje.

Luego de fijar la secuencia, se procedió a pulir cada uno de los movimientos y se trabajó la repetición. Tras la repetición continuaron las exploraciones donde se incorporaron premisas en relación al ritmo.

Finalmente, denominamos a la secuencia como partitura y se dio la indicación de verbalizar la sub partitura de la misma secuencia física mientras esta era ejecutada por los actores. Este ejercicio tenía dos objetivos. El primero buscaba que el actor sea consciente de los impulsos, imágenes y sensaciones que entran en juego al momento de mover su cuerpo y el segundo objetivo estaba en relación al danzante, como investigadora necesitaba que el actor pueda generar este tipo de material para luego mostrárselo al danzante y este pueda entender con mayor claridad el concepto de sub partitura.



*Figura 35.* Estefanía Cortez realizando su secuencia física. Foto tomada el 30 de agosto de 2017



*Figura 36. Rodrigo Rodríguez realizando su secuencia física.  
Foto tomada el 30 de agosto de 2017*

#### **7.2.3.2.2 Texto**

Luego de la presentación y repetición de la secuencia, se entregó un pequeño monólogo tomado del libro *La Danza de los Diablos* de Julia Elena Fortún donde hay un capítulo con una farsa dialogada sobre la Diablada. Tomé la decisión de incorporar texto al personaje del DIABLO con la finalidad de que los actores involucren tanto su cuerpo como su voz dentro de la construcción del personaje. El monólogo que elegí fue el que interpreta Luzbel al inicio de la farsa. Dividí el monólogo en dos partes, la primera parte se la aprendió Rodrigo y la segunda, Estefanía. Luego de ello, ambos incorporaron el monólogo a su secuencia de acciones físicas. A continuación los dos fragmentos del monólogo trabajado.

“Yo Luzbel, elegante príncipe de estos ángeles rebeldes, en las alturas soy el astro poderoso, que por mi soberanía encolericé al supremo, hoy padezco mi altivez... vengo amontonando mundo sobre mundo, porque el mundo para mí no es nada, y todo el mundo es mi morada no sabéis que devoro, con mis colmillos de oro, a los gusanillos de la tierra que penetran en las ricas minas de oro y plata, que poseo ahora, vengo en busca de adúlteros y adúlteras para llevarlos en una carreta de fuego con bastante iluminación para que vayan a pagar sus culpas y sentencias al infierno rojo, vengo tentando a través de los siglos al hombre sano y (no recuerda...) incitar el mal es mi deber”. (Fortún, 1961, p. 9)

“Yo, en el cielo fui ángel amado por todos... tuve la idea maldita de ser superior al demiurgo, y fui convertido en Lucifer por mi soberbia y vencido en cruenta lidia fui arrojado del cielo y desde entonces soy el Señor de las cavernas infernales desde aquí voy destruyendo a los cristianos ellos son nuestros enemigos. ¡Oh compañeros! ... en este momento de júbilo infernal, hagamos flamear nuestra bandera encolerizada con su dicha esmerada”. (Fortún, 1961, p.10)

Tras la incorporación del texto a la secuencia física, continuamos con las exploraciones y jugamos con ambos elementos. Finalmente los actores probaron dialogar entre ellos haciendo uso del texto, intercalando algunas frases y conservando la partitura de su personaje aunque se les concedieron algunas licencias para modificar la partitura en favor de la relación que se logró establecer entre ambos DIABLOS. Así mismo, sobre este trabajo, se incorporó nuevamente la música con la finalidad que les sirva de estímulo, les dé un ritmo diferente y una urgencia distinta para decir el texto.

Por un momento, dentro de las exploraciones, me dio la sensación que eran dos DIABLOS que se desahogaban el uno con el otro contándose sus problemas y las dificultades a las que tenían que sobreponerse mientras hacían el mal.

#### **7.2.4 Material producido con los actores durante el primer módulo**

Durante el primer módulo con los actores se realizaron todos los ejercicios explicados párrafos arriba y de la misma manera, reflexiones que enriquecieron enormemente la investigación. Por este motivo, consideré necesario seleccionar parte del

material producido por estos artistas a modo de resumen de lo desarrollado en el laboratorio para que sean compartidos posteriormente con los danzantes. El material es el siguiente:

- Creación de un personaje de diablo desde la perspectiva de cada uno de los actores: la evolución en la construcción del personaje desde la primera sesión hasta la última.
- Proceso de creación incluyendo conceptos e imágenes o sensaciones referenciales
- Demostración de la secuencia física de 8 movimientos.
- Demostración de la secuencia física de 8 movimientos con el texto incorporado
- Demostración de la sub partitura existente dentro de la partitura de la secuencia física.
- Exploración física con una parte del vestuario elegida por cada uno de los actores.

## **CAPÍTULO 8. DESARROLLO DEL SEGUNDO MÓDULO DEL LABORATORIO**

El segundo módulo del laboratorio tuvo como finalidad el intercambio de técnicas y material logrado durante el primer módulo por los actores y danzantes de manera individual. De la misma manera, se buscó una retroalimentación entre los participantes con la finalidad de crear un espacio para la construcción de un nuevo personaje del DIABLO basado en los elementos tangibles y no tangibles que ya han sido explorados en diálogo con las técnicas que manejan los actores y partiendo de la corporalidad de los danzantes.

El presente módulo se dividió en tres partes. La primera consistió en el encuentro que se realizó entre los actores y danzantes, ambos grupos se mostraron muy sorprendidos y agradecidos el uno con el otro por la experiencia de poder compartir su trabajo y de ser testigos de la entrega de los demás participantes. La segunda parte consistió en las exploraciones y el aprendizaje realizado en conjunto, los actores aprendieron los pasos del personaje del DIABLO y los danzantes tuvieron la oportunidad de explorar con las partes del vestuario y la máscara de una manera más detallada.

Finalmente, la última parte del módulo se enfocó en la creación y perfeccionamiento de los personajes creados y en los ensayos para la muestra final del laboratorio.

### 8.1 Encuentro de los actores y los danzantes

Durante este primer encuentro se compartió el material producido en el primer módulo. Tanto actores como danzantes reflexionaron sobre lo que el otro realizaba y compartieron sus puntos de vista en relación con el trabajo del otro. Se produjo mucha sorpresa y admiración mutua por el trabajo que cada participante realizaba independientemente de la disciplina a la que pertenecía.

Iniciamos el encuentro con un calentamiento en conjunto donde cada uno de los participantes proponía un movimiento y los demás lo copiaban; mediante esta dinámica se buscó que los participantes se sientan cómodos y que se generara un ambiente de confianza para presentar todo el trabajo realizado hasta el momento.



*Figura 37.* Danzantes y actores realizando el calentamiento de manera conjunta durante el segundo módulo del laboratorio. Foto tomada el 24 de octubre de 2017

La segunda dinámica consistió en que los participantes caminaran por el espacio con el objetivo de concentrarse y tomar conciencia de sus cuerpos. Mientras tanto, solté

algunas palabras y ellos debían responder con lo primero que se les venía a la mente. La dinámica buscaba revelar lo no tangible presente en cada uno de los participantes. Se trabajó con las siguientes palabras: DIABLO, danza, personaje, Puno, banda, vestuario y máscara. Las respuestas fueron muy variadas; sin embargo, se pudo identificar que los danzantes tenían mayor facilidad para responder con rapidez y con mayor precisión. Por otro lado, los actores dijeron palabras en relación al personaje del DIABLO, estas no fueron respuestas tan generales gracias a que supieron conducirlas recordando toda la información que habían adquirido en el primer módulo.



*Figura 38.* Danzantes y actores caminando por el espacio de trabajo durante el segundo módulo del laboratorio. Foto tomada el 24 de octubre de 2017

Seguidamente llegó el momento de presentar el trabajo realizado en el módulo 1. Rodrigo empezó presentando la última versión de su primera construcción de un diablo incorporando la bolsa de mercado (elemento tangible) y la canción. Finalmente los danzantes realizaron algunos comentarios en relación a lo observado. Luego Estefanía presentó su construcción del personaje que usa una máscara de lobo y que actúa acompañado de la música; además, incorporó a su construcción el monólogo que escribió y que contextualiza la escena relacionada a la violación de menores de edad. Con respecto

a los primeros personajes construidos por los actores, los danzantes lograron establecer vínculos con el personaje del DIABLO puneño a pesar de que originalmente este personaje no es malévolo sino pícaro. Se mencionaron algunas similitudes observadas en el trabajo de Rodrigo con el DIABLO de las minas y se subrayó el contraste que tiene lo femenino y lo masculino dentro de estas construcciones y la posibilidad de entender al DIABLO puneño como un personaje sin género definido.



*Figura 39.* Presentación del personaje del Rodrigo. Foto tomada el 24 de octubre de 2017



*Figura 40.* Presentación del personaje del Estefanía. Foto tomada el 24 de octubre de 2017.

Luego, los danzantes mostraron los pasos del DIABLO a los actores. Por su parte, los actores elogiaron la resistencia que tienen los danzantes para realizar los pasos durante un largo periodo y se calificó su desempeño como un servicio que el danzante presta al público y a la Virgen de la Candelaria. Además, se recalcó la importancia que tiene la música para el personaje, cómo este elemento musical es capaz de invadir el cuerpo del danzante y cómo este último puede dejarse afectar por la música. El tema de la sincronía y la conexión de un danzante con el otro en relación a la ejecución de los pasos y el manejo de los códigos para mandar el paso también fueron resaltados.



*Figura 41.* Danzantes ejecutando los pasos del DIABLO. Foto tomada el 24 de octubre de 2017.

Además, los actores presentaron las secuencias físicas que habían construido (partitura) en conjunto con el texto seleccionado y posteriormente la secuencia acompañada de la sub partitura.



*Figura 42.* Rodrigo y Estefanía ejecutando la secuencia física de 8 movimientos. Foto tomada el 24 de octubre de 2017.

Finalmente también se compartieron de forma verbal aquellos elementos no tangibles que están presentes en los danzantes generando mayor interés en el actor por conocer más acerca del Diablo puneño.

## **8.2 Ejercicios de exploración con actores y danzantes**

El primer ejercicio que se realizó en conjunto fueron una serie de dinámicas relacionadas con el calentamiento y el trabajo en equipo con la finalidad de generar confianza entre los participantes y que cada uno conozca la forma de trabajo del otro.

Posteriormente los danzantes compartieron los pasos de la Diablada con los actores, estos pasos fueron enseñados y luego deconstruidos con la finalidad de partir desde estos para la creación de nuevos personajes. De esta forma se generaron varios tipos de caminatas que tanto actores como danzantes fueron guardando como posibilidad de creación. Cada uno creó 3 caminatas para la exploración que se caracterizaron por tener distintas velocidades y jugar con los niveles. De la misma manera, se realizó un trabajo de segmentación donde los participantes se enfocaban en las manos, brazos y piernas de cada

una de las caminatas y movían cada una de las partes con el objetivo de limpiar el movimiento y ser cada vez más consciente de este.



*Figura 43.* Danzantes y actores ejecutando los pasos de la Diablada. Foto tomada el 24 de octubre de 2017



*Figura 44.* Actores probando nuevas caminatas en base a los pasos de la Diablada durante el segundo módulo de laboratorio. Foto tomada el 2 de noviembre de 2017

Otro ejercicio realizado durante este módulo fue el estudio de los pasos de la danza de la Diablada y su deconstrucción basándonos en las líneas que estos dibujan en el espacio cuando son ejecutados. Identificamos líneas diagonales, rectas, curvas y líneas que se movían en distintos planos. En una segunda instancia, se realizó un trabajo corporal evadiendo las líneas que habíamos identificado o siguiéndolas con la finalidad de explorar una nueva corporalidad.



Figura 45. Estefanía realizando el trabajo de líneas durante el segundo módulo de laboratorio. Foto tomada el 2 de noviembre de 2017

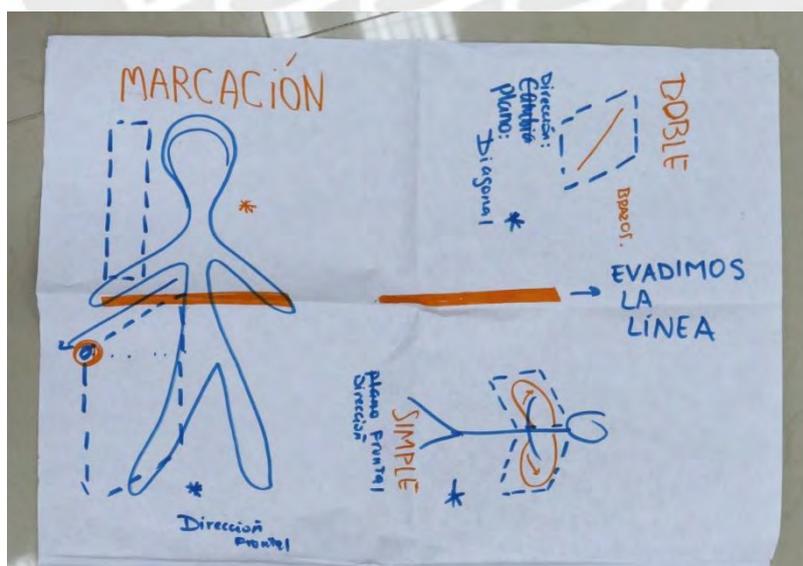


Figura 46. Explicación sobre el trabajo con líneas. Foto tomada el 2 de noviembre.

Además se trabajó con la observación de la máscara a partir de la cual cada uno de los participantes eligió una parte de esta. Estos eligieron los ojos, el dragón que se encuentra en la parte superior de la máscara, las garras del dragón y el hocico. Tras la elección se les dio la indicación de interpretar con sus cuerpos dichas partes de la máscara, de esta forma se construyó una máscara humana.



*Figura 47.* Trabajando las partes de la máscara. Foto tomada el 7 de noviembre



*Figura 48.* Trabajando las partes de la máscara. Foto tomada el 7 de noviembre

Así mismo, se realizó una dinámica que consistió en que cada uno de los participantes debía construir una estatua con la ayuda de sus compañeros, esta construcción terminaba en una pose que nos remitía a un determinado personaje. Posteriormente, se colocó la máscara para sellar la construcción. Este ejercicio continuó con el desarrollo de la corporalidad hallada y se improvisaron escenas que dieron pie a la construcción de los personajes finales.



*Figura 49. Estatuas en grupo. Foto tomada el 7 de noviembre*



*Figura 50. Estatuas en grupo. Foto tomada el 7 de noviembre*



*Figura 51.* Estatuas en parejas. Foto tomada el 7 de noviembre

Por otro lado, se continuó la exploración con el vestuario donde tanto actores como danzantes seleccionaron partes de este y encontraron nuevos usos. Esta exploración en conjunto con las caminatas de sesiones anteriores y la corporalidad hallada a partir de las estatuas fueron dando forma a un nuevo personaje del DIABLO.



*Figura 52.* Exploración con el vestuario y la máscara. Foto tomada el 7 de noviembre



*Figura 53.* Exploración con la palca. Foto tomada el 7 de noviembre



*Figura 54.* Exploración con los pañuelos. Foto tomada el 7 de noviembre



*Figura 55.* Exploración con la máscara y la corporalidad para la creación de nuevos personajes. Foto tomada el 7 de noviembre

Finalmente, usé el concepto de atmósfera donde solicité a los participantes que eligieran una atmósfera de fiesta o luto para continuar con la construcción; así mismo, di la indicación de pensar en un objeto o una persona con la que el personaje se podría relacionar y ponerlo en una situación bastante concreta donde necesite emplear la palabra. De esta forma terminamos la construcción de estos nuevos personajes y los terminamos de vestir con la ropa y accesorios característicos de cada uno de ellos más la máscara del Diablo.



*Figura 56.* Creación de nuevos personajes. Foto tomada el 9 de noviembre



*Figura 57.* Creación de nuevos personajes. Foto tomada el 9 de noviembre

### **8.3 Personajes finales**

Como resultado del segundo módulo cada participante construyó un personaje basado en el DIABLO puneño donde se incorporaron parte de los elementos no tangibles y algunos elementos tangibles como la máscara que estuvo presente en todas las construcciones, la música como impulso para buscar relacionarse con el otro y algunas partes del vestuario como punto de partida para la construcción. A continuación realizaré una breve descripción de cada uno de los personajes construidos por los participantes:

Estefanía (actriz) eligió la capa a partir de la cual inició la construcción de un niño que está en búsqueda de su madre, un niño vulnerable que no puede valerse por sí mismo y que necesita del cuidado del otro. La construcción terminó con el vestuario de este niño conformado por una bermuda, un polo a rayas y unos botines, además de la incorporación de la máscara del DIABLO. Añadió un texto característico donde pedía la ayuda de su madre.

Rodrigo (actor) eligió los pañuelones a partir de los cuales inició la construcción de un padre de familia que llega del trabajo y que se dispone a acostar a su hija de pocos meses. La construcción terminó con la incorporación de un terno y una maleta además de

la máscara del DIABLO. Este padre de familia arrullaba a su hija y le hacía mimos mientras lograba hacerla dormir.

Juan Luis (danzante) eligió la pechera a partir de la cual inició la construcción de un boxeador que está entrenando para la próxima pelea. La construcción terminó con la incorporación de unos guantes de box y la máscara del Diablo.

Cristian (danzante) eligió la palca a partir de la cual inició la construcción de un chico salsero que está intentando conquistar a una chica en una fiesta. La construcción terminó con la incorporación de unas claves y la máscara del Diablo.

Finalmente todos estos nuevos personajes se relacionaron entre sí motivados por la música de la Diablada y se postraron ante la Virgen de la Candelaria para cantarle su himno y de esta manera demostrar su devoción. Es así como se muestran a 4 personajes devotos con particularidades específicas, personajes que viven en mundos distintos pero que al ponerse la máscara logran ser uno solo ante la Virgen de la Candelaria, logran que su identidad individual que aún está presente y que es graficada por el vestuario que llevan puesto exista en relación con aquella identidad colectiva otorgada por la máscara del DIABLO. El DIABLO como un personaje con muchas historias, con muchas caretas pero que a pesar de todo, cada mes de febrero está presente en Puno.

#### **8.4 Muestra final del laboratorio**

La muestra final del laboratorio se llevó a cabo el sábado 18 de noviembre de 2017 en la PUCP. La muestra expuso parte de los elementos tangibles y no tangibles del personaje del DIABLO y permitió compartir con los espectadores la historia y características de dicho personaje.

La primera parte consistió en la presentación de las 2 primeras construcciones realizadas por Estefanía y Rodrigo así como también la coreografía del personaje del DIABLO realizada por Cristian y Juan Luis quienes se presentaron con todo el vestuario completo y la careta.



*Figura 58.* Primera construcción de Estefanía. Foto tomada el 18 de noviembre



*Figura 59.* Primera construcción de Rodrigo. Foto tomada el 18 de noviembre



*Figura 60.* Coreografía de la Diablada. Foto tomada el 18 de noviembre

La segunda parte de la muestra se enfocó en el desarrollo del trabajo de los actores con respecto a la máscara y se explicó cómo a partir de este elemento lograron crear una secuencia de ocho movimientos (partitura). Se mostró la secuencia, la secuencia con la sub partitura verbalizada, la secuencia más el monólogo, ambos monólogos en conjunto y finalmente el monólogo con la máscara y con la indicación de amenazar al público mientras interpretaban el monólogo.



*Figura 61.* Monólogo del personaje del Diablo en conjunto partiendo de la secuencia de 8 movimientos. Foto tomada el 18 de noviembre

Posteriormente se invitó a los danzantes y actores a escena para la demostración del proceso de creación del nuevo personaje del DIABLO. Los participantes iniciaron la exploración realizando los pasos de la Diablada en conjunto dirigidos por Juan Luis, luego rompieron filas y ejecutaron los pasos indistintamente por todo el espacio hasta lograr deconstruirlos y mostrar las caminatas que hallaron en las exploraciones previas. Se incorporó el elemento que cada uno eligió, la atmósfera, el objeto o la persona con la que su personaje se relaciona y la pequeña escena que cada uno construyó de inicio a fin incluyendo el texto característico del personaje.



*Figura 62.* Deconstrucción de los pasos de la Diablada. Foto tomada el 18 de noviembre



*Figura 63.* Incorporación del elemento a la construcción. Foto tomada el 18 de noviembre



*Figura 64.* Exploración y construcción de nuevos personajes. Foto tomada el 18 de noviembre

La tercera parte de la muestra consistió en que los participantes terminen de vestir a sus nuevos personajes y sellen su construcción con la máscara del DIABLO. Inmediatamente después se colocó la música de la Diablada como estímulo para que se relacionen y la exploración concluyó con todos los personajes reunidos al medio del escenario cantándole a la Virgen de la Candelaria.



*Figura 65.* Personajes finales. Foto tomada el 18 de noviembre

La muestra del laboratorio terminó en un interesante conversatorio y una encuesta donde se recogieron ideas valiosas del público y de los participantes del laboratorio que

permitió evaluar y reafirmar el valor de la presente investigación para las artes escénicas y para nuestra cultura.

## **CAPÍTULO 9. HALLAZGOS**

### **9.1 Hallazgos primer módulo**

A continuación se presentarán algunas reflexiones en relación al primer módulo del laboratorio donde se resaltarán las características más importantes de los danzantes y actores sobre su corporalidad, preparación y relación con los elementos tangibles y no tangibles que constituyen el personaje del DIABLO puneño.

#### **9.1.1 Danzantes:**

##### **La corporalidad del danzante**

Con respecto a la corporalidad del danzante podemos resaltar su estructura corporal, esta es bastante definida al momento de ejecutar la danza y por consecuencia cuando presenta al personaje del DIABLO. Se caracteriza por un cuerpo rígido de la cintura para arriba, la columna erguida y las piernas en constante movimiento, casi suspendidas en el aire, la estructura de estas últimas tienen la particularidad de estar abiertas formando dos diagonales, de la misma manera, las rodillas y pies se encuentran en la misma dirección. Por este motivo, es muy complicado romper o modificar esta estructura que aunque está presente con más claridad a la hora de ejecutar la danza, permanece en la vida diaria y en la cotidianeidad del participante. Cabe mencionar que uno de los motivos principales para que se desarrolle este tipo de corporalidad es la memoria corporal que existe en cada uno de los danzantes y que se visualiza en dos aspectos: a) las resistencias corporales que presentan cuando se les pide modificar el paso, realizar alguna variación o aprenderse un paso con otro estilo b) la reacción del cuerpo del danzante ante la música y la dificultad para ir en contra de esta, es bastante notorio cómo casi por inercia el cuerpo se mueve inmediatamente con la música, el danzante no necesita darle a su cuerpo la indicación de moverse, el cuerpo habla a través de él. Por otro lado, es importante mencionar que esta memoria corporal tiene otro punto de “fuga” u otro medio para exteriorizarse y vendría a ser el vestuario y la careta, elementos que actúan como la extensión del cuerpo del danzante y como un recipiente de tradición y memoria.

### **La energía del danzante**

La calidad de energía que cada uno de los danzantes utiliza e irradia cuando interpreta al personaje del DIABLO es bastante particular. Esta energía parte de ellos mismos y tiene una estrecha relación con los elementos no tangibles que constituyen el personaje del DIABLO y que forman parte de la personalidad e identidad del danzante. Estos elementos como la devoción por la Virgen de la Candelaria y la identificación con el grupo al que pertenecen sirven como motivadores para que el danzante ejecute los pasos e interprete al personaje utilizando una energía que no es “aprendida” sino que se manifiesta gracias al enorme contenido y significado que tiene para cada uno de los danzantes ejecutar esta danza. De la misma manera, los movimientos que este realiza siempre están impregnados de significación permitiendo que el danzante sea capaz de atraer el cuerpo del espectador. De esta forma, el danzante adquiere y expresa un poder invisible que es construido gracias al contacto que experimenta el danzante con su ser interior en una comunión entre el cuerpo (forma física del hombre) y los elementos no tangibles que forman su ser espiritual.

### **La relación entre el personaje del DIABLO y los danzantes**

Esta relación varía considerablemente dependiendo de los elementos no tangibles que intervienen en la construcción como el tema religioso, de identidad y tradición. En este sentido, podemos identificar dos formas de aproximación al personaje del DIABLO: a) la presentación del personaje b) la representación del personaje. Cuando me refiero a la presentación me baso en la idea de que “la cultura andina es presentativa” (A. Pino, comunicación personal, 8 de febrero de 2018). Además, según Ana Pino (2016), en la cultura andina el tiempo y el espacio es lo mismo, es “pacha”, término que también puede ser entendido como “estar aquí” o como Pino agrega, “aquí y ahora”. En este sentido, si el danzante ha nacido en Puno y tiene muy internalizada la cultura (como en el caso de Cristian), lo que realmente hace es convertirse en el DIABLO, no “hace como” o lo representa, sino, en el aquí y en el ahora él es el DIABLO. El DIABLO no como una construcción sino como un ser que habita y existe dentro de cada uno de los danzantes y que evoluciona desde temprana edad en caso de tener contacto con esta tradición desde pequeños. En caso contrario, si el danzante no ha nacido en Puno y no tiene un vínculo tan fuerte con la tradición, podemos hablar de una representación donde gracias al vestuario y la máscara y parte de los elementos no tangibles, el danzante interpreta al

DIABLO, esto no quiere decir que no se deje afectar por los elementos no tangibles, simplemente que la aproximación que este tiene es diferente. De la misma manera, cabe resaltar que pueden existir excepciones, donde el danzante igual esté convencido de que él se convierte en DIABLO a pesar de no haber nacido en Puno, sin embargo, siempre hay una experiencia previa o vivencia que le permite aproximarse al personaje de tal forma que termina convirtiéndose en el mismo DIABLO. Además, debido a que el vestuario y la careta llegan un día o unos días antes de la presentación lo que tiene más peso dentro de la construcción del personaje es la gente, el ambiente, las relaciones, la agrupación a la que pertenece el danzante y toda esta colectividad que es tan importante en las danzas y que construye el personaje del DIABLO.

### **La música de la Diablada como elemento fundamental dentro de la construcción del personaje**

Tanto la música como la BANDA son elementos esenciales dentro de la construcción del personaje del DIABLO puneño. En primer lugar, la música, despierta muchas emociones en el danzante situándolo inmediatamente en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria. Las piezas musicales están tan bien interiorizadas que se ve el goce y disfrute inmediato en los cuerpos de los participantes. Por otro lado, la banda funciona como elemento movilizador para los danzantes, despierta muchas sensaciones y emociones y los motiva a seguir bailando a pesar del cansancio.

### **La Virgen de la Candelaria como objetivo y motivación**

Todos buscan bailar frente a la Virgen, por este motivo, durante la Parada, cuando los danzantes pasan frente a la Virgen, rompen filas y van corriendo hasta sus pies para saludarla y orar unos segundos. La devoción hacia ella es muy grande y tiene mucha relación con los castigos y premios que esta concede. Además, los danzantes van por ella, se esfuerzan para poder volver a verla cada año. Sin embargo, hay danzantes que no creen en ella y el factor religioso es transformado en tradición. Algunos de los danzantes que no participan de la fiesta por algún favor o por miedo al castigo de la Virgen, acuden a esta por tradición, porque a pesar de no creer en ella reconocen una energía especial y una necesidad de cumplir o acercarse a ella.

### **El DIABLO como un personaje que le otorga al danzante un mayor status**

Según los danzantes, el DIABLO no se ubica en el plano humano, es más que eso. A pesar de no ser un personaje totalmente divino, ubica al danzante y lo sitúa en otro estado que no es mundano, de esta manera la relación con el personaje del DIABLO es de respeto.

### **La interacción del danzante con su entorno (el público) como elemento esencial dentro de la representación**

El público le da al danzante la certeza que lo que está haciendo tiene un sentido particular. Son los aplausos y la reacción de las personas lo que le permite al danzante seguir con el recorrido a pesar del cansancio o del frío. Hay una respuesta tangible e inmediata por parte del público lo que también termina de construir el personaje del DIABLO o contribuye con la presentación de este dentro de la fiesta.

### **La partitura del danzante constituida por los pasos, secuencias y coreografía en el espacio**

Esta partitura que es definida como la secuencia de movimientos o acciones, dentro del personaje del DIABLO, contiene 3 unidades que funcionan una en relación a la otra comenzando por los pasos que constituirían las unidades básicas que se caracterizan por movimientos en el sitio y de corta duración. La unión de estas unidades constituyen las secuencias y finalmente, la combinación de estas primeras dos unidades intercaladas con desplazamientos y la formación de figuras en el espacio forman la coreografía que puede ser ejecutada tanto por números pequeños de personas, como en el caso del laboratorio donde participan cuatro danzantes, como también por centenares de personas como sucede en la Candelaria. Además es importante señalar que esta última etapa de construcción y fijación de la partitura del DIABLO se da un día antes de la presentación en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria. En un inicio, el danzante solo se enfoca en el perfeccionamiento del paso hasta que un día antes en el ensayo general, junto con las demás filiales que llegan de distintos lugares del Perú, se procede a armar la coreografía.

### **La sub partitura entendida en dos planos**

1. Plano general: es el plano no artificial, el plano que ha sido adoptado por los danzantes, involucra los aspectos familiar, religioso, cultural donde los elementos no tangibles tienen protagonismo, es una sub partitura no creada, sino una que

nace del propio danzante de manera natural. Se resume en el motivo por el cual el danzante es danzante y baila la danza de la Diablada dentro de la Festividad de la Virgen de la Candelaria.

2. Plano específico: relacionado principalmente con la imagen o motivo debajo de la realización de un paso determinado, tiene relación directa con la ejecución de los pasos en peso, forma e intención, se componen de características o premisas creadas para el correcto desarrollo y ejecución del paso.

### **El vestuario y la máscara como elementos que llegan al final de la construcción física del personaje**

Estos elementos sellan la construcción. Hay un ritual para la colocación de dichos elementos que tiene lugar antes de cada una de las presentaciones donde el danzante cose la capa a la pechera, verifica que todo su vestuario esté listo y prepara su careta colocando toallas sanitarias al interior de esta para que calce perfectamente bien en sus cabezas. Es sumamente importante mencionar que los danzantes nunca ensayan con el vestuario puesto, solo lo usan el mismo día de la presentación, es decir, nunca hay una etapa de adecuación a la máscara, esta se da en el mismo momento. Se dice que uno se acostumbra por la experiencia.

#### **9.1.2 Actores:**

##### **La corporalidad del actor**

Con respecto a la corporalidad del actor, ambos presentan una corporalidad muy bien trabajada y controlada, modificada por el entrenamiento y formación actoral que ambos ha experimentado a lo largo de los años. La estructura corporal que ambos presentan se caracteriza por estar dispuesta para el trabajo, es como un lienzo en blanco listo para modificarse por cualquier tipo de estímulo y comenzar a crear a partir de ello. La mirada funciona como timón del cuerpo en cada uno de ellos y facilita el vínculo de trabajo entre los actores. La mirada es abierta y presente, mientras que el cuerpo maneja una calidad de energía distinta a la de la vida cotidiana, un cuerpo dispuesto en escena y presente, una energía que capta la atención del público así el cuerpo esté en quietud total o se esté realizando un movimiento que requiera de gran virtuosismo y tenga cierto nivel de riesgo. Estos tipos de cuerpos y el control que cada uno de los actores tienen sobre los

mismos permiten una exploración mucho más plástica y con infinidad de posibilidades para crear signos y distintos significados en escena.

### **El calentamiento del actor**

El calentamiento de los actores es bastante variado y depende básicamente de las necesidades de cada una de las sesiones y del trabajo al que el actor se va a enfrentar. De la misma manera, se observa que el calentamiento responde a dos objetivos concretos: el primero consiste en preparar el cuerpo, solucionar algunas molestias y entrar en calor para el trabajo actoral y el segundo, en un calentamiento enfocado en la concentración del actor y con el objetivo de estar en “el aquí y en el ahora”. Por otro lado, los actores no solo desarrollan un calentamiento individual, sino, tienden a calentar de manera colectiva, en parejas, estableciendo contacto con el cuerpo del otro y creando a partir de ello, reaccionando y proponiendo a lo que el otro ofrece. De la misma manera, el calentamiento no solo se enfoca en el cuerpo sino se incorpora la voz, la voz y el cuerpo como un todo. Voz y cuerpo en disposición para la creación.

### **Los procesos experimentados por los actores durante la creación de personajes**

Sobre la construcción de personajes y en este caso en particular, durante el proceso de creación del primer personaje (un diablo), se pueden observar los procesos que los actores experimentan para la construcción, pensando en un inicio en el significado que tiene el “diablo” y posteriormente relacionándolo con ellos mismos, con la idea que cada uno tiene del diablo y la forma más acertada para poder representarlo en escena. Ambos actores utilizaron referentes de películas, imágenes de la vida cotidiana, tomaron características de distintos elementos o materias y a partir de ello comenzaron a crear. Una de las características que más resaltó durante la creación de estos dos personajes fue que cada uno de los actores, de manera instintiva construyó su personaje desde elementos tangibles y el otro, a partir de elementos no tangibles lo que brinda una gran oportunidad para el estudio de los mecanismos que permiten la construcción de un determinado personaje en relación con estos dos tipos de elementos.

### **Primer contacto con los elementos tangibles**

Se produjo un gran asombro por parte de los actores durante el primer contacto con los elementos tangibles que constituyen el personaje del DIABLO como la máscara, el vestuario y la música. Se observaron y probaron varias posibilidades de creación y juego

en base a estos elementos. De esta manera se resaltó la riqueza, variedad de formas, colores y texturas de cada uno de los elementos que componen el personaje del DIABLO puneño y que a los ojos de los actores se prestan para un número infinito de posibilidades de creación.

### **La capacidad creadora del actor**

Las posibilidades de creación por parte de los actores son infinitas, logran crear a partir de una forma determinada o una característica que encuentran en la máscara del personaje del DIABLO una secuencia de movimientos con el objetivo de encontrar la corporalidad del DIABLO puneño. De la misma, esta secuencia de movimientos a la que denominamos partitura es claramente afectada por una sub partitura que se origina en el actor y que dialoga con lo que el público puede observar de forma en el cuerpo del actor. Sin embargo, cabe resaltar que esta sub partitura si bien es cierto, se encuentra dentro del actor, también puede ser creada o modificada según lo que se quiera lograr en el espectador. Así mismo, el texto (elemento que no es aplicado por los danzantes) le da otra dimensión al personaje.

### **9.1.3 Danzantes y actores**

#### **La estructura corporal**

Tanto los actores como los danzantes tienen una estructura corporal bastante específica cuyo diálogo podría ser muy interesante debido a las diferencias que se presentan. Por un lado, el danzante tiene una estructura corporal llena de códigos y significación mientras que el actor posee un cuerpo “limpio” preparado para adquirir distintos significados. Además, hasta este punto de la investigación, ambos tienen una posición o estructura física inicial que les permite estar alerta antes de iniciar la danza o la actuación. Por otro lado, tienen una determinada conciencia corporal a pesar de que las técnicas usadas para lograrla y los elementos que intervienen son distintos.

#### **El calentamiento**

El calentamiento empleado tanto por los actores como por los danzantes tiene objetivos distintos. Los danzantes se enfocan en estirar sus músculos y calentar cada una de sus extremidades para evitar lesiones mientras que el calentamiento de los actores se

enfoca en muchos más aspectos como el de la concentración, el uso de la voz, la improvisación y el contacto con el cuerpo del otro.

### **Elementos tangibles y no tangibles del personaje del DIABLO**

Los elementos tangibles y no tangibles presentes en el personaje del DIABLO puneño son fácilmente comparables con la construcción realizada por los actores en el primer trabajo encomendado. La construcción de Estefanía presenta similitudes con la observación de la codificación de los cuerpos de los danzantes al momento de vestirse completamente y colocarse la careta o máscara. Por otro lado, el trabajo de Rodrigo involucra una gran cantidad de elementos no tangibles que pueden ser comparados con los elementos no tangibles presentes en los danzantes recordando que en el caso de estos últimos, estos elementos intervienen en la propia vida e identidad del artista mientras que en el caso de Rodrigo funciona en relación al personaje.

### **Partitura y sub partitura**

La partitura y sub partitura presente en el trabajo de los actores y danzantes se prestan para un diálogo directo de exploración. En este caso se podría plantear en un primer momento un trabajo de observación por parte de los danzantes con el objetivo de que estos conozcan la dinámica de trabajo de los actores y la forma en que la partitura es utilizada por cada uno de ellos, de la misma manera, se plantea el aprendizaje de la partitura del DIABLO por parte de los actores y una constante reflexión sobre dicha dinámica. Además, con respecto a la sub partitura sería interesante el manejo de los 2 planos dentro de la construcción del danzante y la comparación de esta dinámica con la del actor respondiendo las siguientes interrogantes: ¿El actor trabaja con una sub partitura general o particular? ¿Qué características tiene y en relación a qué existe una sub partitura general y particular en el actor?

### **Interacción de los danzantes y actores con los elementos tangibles y no tangibles**

Los danzantes tienen una relación más estrecha con los elementos no tangibles que constituyen el personaje del DIABLO puneño. Por otro lado, los actores se relacionan con mayor facilidad con los elementos tangibles de este personaje. Considero que la dinámica se desarrolla de esta manera debido a que en el caso de los danzantes, el vestuario recién aparece días antes u horas antes de la presentación y su función consiste en sellar la construcción que ha realizado el danzante previamente donde prevalecen los elementos

no tangibles como la tradición, identificación con su conjunto, el factor religioso entre otros elementos. Por otro lado, en el caso de los actores, los elementos tangibles actúan como estímulos para la construcción del personaje del DIABLO y están presentes desde un inicio de la creación.

## **9.2 Hallazgos del segundo módulo**

### **El cuerpo de los participantes del laboratorio**

Los cuerpos de los danzantes son opuestos a los cuerpos de los actores partiendo desde la estructura corporal que cada uno tiene, propia de la disciplina artística en la que se desarrolla, hasta la energía que estos cuerpos tienen en escena. Como se mencionó anteriormente, la diferencia radica en que el cuerpo del danzante está lleno de significado y con una estructura que por sí sola expresa la relación que el danzante experimenta con los elementos tangibles y no tangibles que constituyen el personaje del DIABLO puneño, además del predominio de los elementos no tangibles que influyen directamente en la energía del danzante. Por otro lado, el cuerpo del actor se presenta como un lienzo en blanco sobre el cual se puede crear y con una presencia escénica y energía trabajada que le da posibilidades de transformación y plasticidad.

### **Los pasos de la Diablada y la corporalidad del personaje del DIABLO**

Con respecto a la ejecución de los pasos de la Diablada por parte de los actores, se puede identificar una gran dificultad. Es decir, la partitura del personaje del DIABLO puneño es muy difícil de imitar a pesar del riguroso entrenamiento físico de cada uno de los participantes. Considero que el motivo por el cual se presenta dicha dificultad recae en la ausencia de un vínculo profundo con uno de los elementos tangibles considerados en esta investigación: la música. El ritmo de la música de la Diablada, los tiempos que esta maneja y la propia melodía juegan un papel fundamental en la partitura del DIABLO, sin embargo, estas características no pueden ser asimiladas con rapidez por el actor debido a que no es solo una cuestión técnica sino también implica sentirse identificado con ella. Por otro lado, la estructura corporal del danzante y las exigencias a nivel de resistencia para la ejecución de la partitura implican nunca tocar el piso con los talones y mantener en el aire una cierta suspensión que contribuye con el correcto desarrollo del paso. Estos factores implican que en primera instancia, el actor modifique su corporalidad y posteriormente aprenda los pasos del DIABLO. Este es un proceso

complejo y largo donde las diferencias que existen entre ambos artistas en relación a la memoria corporal, conciencia corporal y elementos no tangibles presentes en el personaje del DIABLO puneño son la base y el punto de inicio para comenzar con esta construcción.

### **Exploraciones con el vestuario del DIABLO**

Los danzantes presentaron ciertas resistencias para emplear el vestuario del personaje del DIABLO desde una nueva perspectiva (deconstrucción). Estas resistencias se observaron en los bloqueos que se presentaron en las exploraciones, muchas veces los danzantes ya no sabían qué hacer con la parte del vestuario que habían elegido, no encontraban nuevas posibilidades de transformación mientras que los actores descubrieron una gran variedad. A pesar de que el vestuario y la máscara forman parte de los elementos tangibles que constituyen el personaje del DIABLO, los danzantes no han desarrollado una relación tan estrecha con estos elementos a causa de la dinámica de trabajo dentro de esa disciplina artística donde el vestuario y la careta recién aparecen días u horas antes de la presentación del personaje del DIABLO. Considero que este factor ha contribuido enormemente con la relación que establece el danzante con su vestuario, una relación que califico en cierta medida como diplomática y sabia debido al gran conocimiento teórico y de simbología que tienen los danzantes sobre los elementos que conforman el vestuario del DIABLO. Sin embargo, noto que aún no se ha desarrollado un conocimiento mucho más físico en relación al vestuario basado en las sensaciones que cada parte del vestuario le da al danzante, me refiero al cuerpo y el vestuario en total interacción donde la percepción y lo sensorial juegan un papel fundamental.



*Figura 66. Rodrigo explorando con el vestuario del DIABLO.*



*Figura 67. Juan Luis explorando con la pechera del DIABLO*

### **Evolución del concepto del personaje del DIABLO**

Con respecto a la forma de entender al personaje del DIABLO, los actores iniciaron esta segunda etapa de investigación con un concepto basado en el pensamiento cristiano/católico occidental mientras que los danzantes lo relacionaron con el mundo andino. Estos conceptos llegaron a oponerse hasta cierto punto debido a sus diferencias y lugares de procedencia. Sin embargo, por medio del laboratorio se logró establecer un diálogo que facilitó la creación de personajes no necesariamente encapsulados en el concepto inicial, sino personajes donde los conceptos se fusionaron creando un encuentro entre ambos mundos, disciplinas y participantes. De esta forma, se logró que el actor entendiera el significado y la gran importancia que tienen los elementos no tangibles como el caso de la Mamita Candelaria dentro de la construcción del personaje del DIABLO y de la misma manera, los danzantes fueron capaces de distinguir dentro de la primera creación del personaje de un diablo realizado por los actores algunas características reconocibles en la construcción del DIABLO puneño.

## **El individuo y el cuerpo de este como elementos principales para la construcción del personaje del DIABLO**

Tanto para los actores como para los danzantes es complicado entender en su totalidad los conceptos de la otra disciplina y más aún ponerlos en práctica. A pesar de ello, trabajar en un mismo espacio contribuyó a que aumente la confianza y seguridad de cada participante durante los ejercicios de exploración e incorporación de las distintas técnicas. Concluyo que a pesar de la existencia de elementos distintos como la corporalidad de cada uno de los participantes, también podemos encontrar elementos en común que posibilitan un diálogo. En este caso, el elemento principal es el individuo y el cuerpo de este. Los cuerpos en escena construyen una dramaturgia donde prevalece el individuo sobre cualquier técnica o teoría acompañado de elementos tangibles y no tangibles que aportan a estos cuerpos aquella dimensión extra cotidiana tan característica de lo teatral, de esta forma y en base al diálogo entre el individuo y los elementos mencionados anteriormente se construye el personaje del DIABLO. Sin embargo, cabe mencionar que esta interacción se da de manera distinta en el danzante y en el actor. El danzante está mucho más ligado con lo no tangible mientras que el actor está ligado con más fuerza a lo tangible. Esto constituye la diferencia básica pero además permite reforzar la idea que, indistintamente sea actor o danzante, hablamos de individuos que tienen un motivo particular y lo suficientemente fuerte para hacer lo que hacen e interpretar o presentar al personaje que en esta investigación estudiamos.

### **Creación de nuevos personajes**

Con respecto a los personajes creados dentro del laboratorio, es importante recalcar que el objetivo siempre fue el DIABLO puneño, por este motivo se trabajaron con los elementos tangibles y no tangibles pertenecientes a dicho personaje. Los personajes creados parecen bastante normales a primera vista, personajes que podemos encontrar en la calle o en cualquier otro lugar, personajes con una historia creada desde una parte del vestuario del DIABLO. Sin embargo, estas creaciones siempre guardaron características específicas que conformaron su identidad, una de ellas fue la devoción a la Mamita Candelaria (elemento no tangible) y el significado que esta tiene para cada uno de ellos. De la misma manera, hay un elemento que actúa como unificador en el proceso de construcción del personaje: la máscara del DIABLO. Este elemento fundamental que sella la construcción de actores y danzantes permite terminar de darle a los personajes el peso que requiere y les permite mostrar otra dimensión de su

identidad, aquella identidad colectiva que prevalece sobre la identidad individual de cada personaje creado y que se inclina ante un nuevo personaje que considero detonador: La Virgen de la Candelaria.



*Figura 68.* Construcción del personaje sellado por la máscara

### 9.3 Hallazgos de la muestra final de laboratorio

El proceso de enfrentamiento con el público fue muy enriquecedor tanto para mí como investigadora como para los participantes del laboratorio y el propio público asistente quien agradeció el trabajo y dio muy buenos comentarios al respecto. Al finalizar la muestra de laboratorio, se realizó una encuesta que consistía en las siguientes tres preguntas:

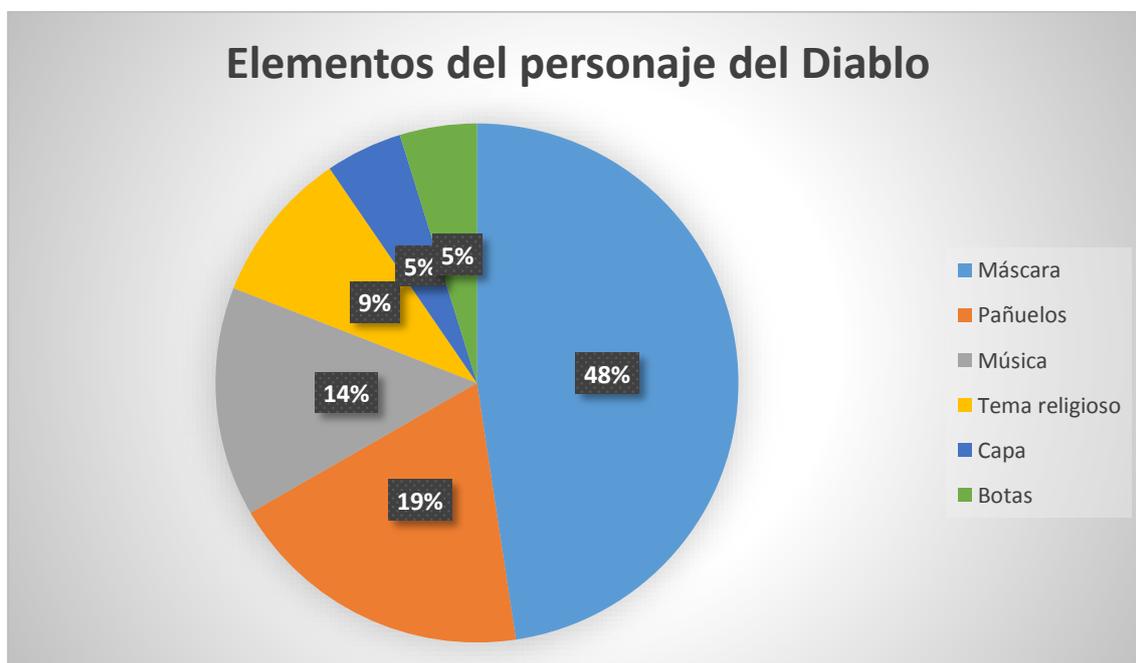
1. ¿Te das cuenta de las diferencias entre el actor y el danzante durante la construcción del personaje? ¿Cuáles crees que son las más resaltantes y por qué?
2. ¿Qué elementos que le pertenecen al personaje del DIABLO (máscara, alguna parte del vestuario, la música, el tema religioso, la tradición, etc) elegirías si tuvieras que realizar una construcción de personaje? ¿Por qué?
3. ¿Qué impresiones te deja esta experiencia?

A continuación se observa mediante gráficos los resultados de la encuesta realizada a una población de 21 personas.

Con respecto a la primera pregunta sobre las diferencias entre los actores y danzantes durante el proceso de construcción de personajes, el 100% de los entrevistados manifestó que sí lograban identificar las diferencias existentes dependiendo de cada uno de los artistas involucrados. El cuadro que se presenta a continuación contiene de forma precisa las diferencias que los encuestados identificaron:

Actores	Danzantes
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pueden hacer varios ritmos y cambios de personaje</li> <li>- Modo de baile: cada personaje tiene una personalidad distinta</li> <li>- Postura: prepara el personaje</li> <li>- Para la construcción de personajes se tuvo que decodificar para tomar una parte y crear</li> <li>- Distintas corporalidades, a través de la experiencia de exploración</li> <li>- Mayor desenvolvimiento en la parte de creación de personajes con distintas características y transformaciones vocales</li> <li>- Puesta en escena más firme y consecuente</li> <li>- Su técnica no pasa desapercibida</li> <li>- Facilidad para crear de lo rudo y hacerlo creíble</li> <li>- Son más plásticos, improvisan más por lo que exhiben mayor variedad en el movimiento y por ende más complejidad en la construcción de personajes</li> <li>- Tiene más expresión emocional, es un personaje más independiente</li> <li>- Tienen mayor libertad de expresividad corporal</li> <li>- Expresa libertad corporal en el contexto demoníaco</li> <li>- Competencia textual</li> <li>- Al manifestar texto, lo elaboran ya caracterizados</li> <li>- Vocal-corporal</li> <li>- Pesado y liviano</li> <li>- Se diferencian uno del otro</li> <li>- Mística de creación por la imaginación</li> <li>- Posibilidades de voz y cuerpo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Les cuesta desligarse del ritmo y de los pasos de baile</li> <li>- Modo de baile: movimientos artísticos muy impresionantes y profesionales</li> <li>- Postura: es espontáneo</li> <li>- Codificación que implica la danza</li> <li>- Su corporalidad es más intuitiva, menos intelectual, más pegados a lo tradicional</li> <li>- Mayor manejo del aspecto coreográfico en cuanto a la corporalidad y su condición física</li> <li>- Posee más naturalidad al mover su cuerpo durante el baile</li> <li>- No tiene técnica, solo ejecuta el baile como lo siente</li> <li>- A la danza le suman sentimiento y espíritu único por su experiencia de vida</li> <li>- Mayor dominio de la danza, sus movimientos están basados en ella</li> <li>- No tiene tanta expresión emocional</li> <li>- Tienen una estructura más rígida, los matices vocales son lo más cercano a lo cotidiano</li> <li>- Muestra la tradición a través de los pasos</li> <li>- Competencia corporal</li> <li>- Al manifestar texto, tienen un trabajo elocutivo más incipiente</li> <li>- Trabajo corporal</li> <li>- Técnico y fuerte, pesado</li> <li>- Terminan por homogenizar sus estilos</li> <li>- Mística de alabanza religiosa</li> <li>- Solo baila (menos es más)</li> </ul>

Con respecto a la segunda pregunta, la encuesta arrojó los siguientes resultados:



Elemento	Motivos de la elección
Máscara	Por ser lo más representativo de la Diablada. Obliga al actor a estar más conectado con lo que el cuerpo expresa (ya que no muestra el rostro para hacerlo). Por sus cambios constantes año a año. Para los actores es lo más resaltante del personaje. Da idea de la corporalidad del diablo, pues obliga a adecuar los movimientos a la máscara. Al estar cubierto el rostro se puede investigar más internamente, permite interiorizar cualquier idea o exploración. Representa el baile autóctono y demuestra el cambio de representación. Es la identidad que permitiría construir el personaje. Permite actuar dando una atmósfera misteriosa. Elemento imponente en base al resto del traje. Permite una opción creativa y visual. Es lo que transmite la identidad más completa del diablo
Pañuelos	Por el movimiento de los brazos con los que motiva al baile. Energía. Elemento extraordinario por mérito propio. Versátil, liviano y vistoso. Permite explorar los movimientos de brazos y la postura del pecho.

Música	Porque ayuda a graficar al personaje, ya que es una pieza que transmite alegría y a la vez misterio. El ritmo y la combinación instrumental evocan fiesta, es alegre y activa. Para los danzantes el personaje va con el baile y los pasos
Tema religioso	ayuda a entender la historia del personaje
Capa	Por su versatilidad en cuanto al uso y formas que puede tomar. Te lleva a tierra y marca la cadencia desde la espalda, columna y centro
Botas	Porque da el peso necesario para una exploración interna

Ante dichas interrogantes y basándonos en la participación del público como de los mismos participantes del laboratorio podemos concluir lo siguiente:

- La investigación trata sobre el individuo, sobre quiénes somos pero además sobre el individuo que necesitas construir como actor para que el personaje del DIABLO exista. Este personaje no está solo, necesita de alguien más (el artista) donde los elementos no tangibles cobren vida y se hagan tangibles en el cuerpo.
- El danzante se encuentra en un escenario real mientras que el actor en uno ficticio. Lo que se ha observado en la muestra final es el traslado de ambos artistas a un escenario ficticio que evoque la realidad de la Fiesta de la Candelaria.
- Los elementos no tangibles no solo construyen el personaje sino también la atmósfera en la que este existe el DIABLO. En otras palabras, estos elementos crean el contexto de celebración, religiosidad, ritualidad donde el personaje del DIABLO existe originalmente.
- El proceso que ambos artistas experimentan durante la creación del personaje se realizó de forma inversa a la que habitualmente desarrollan los danzantes donde se establece una interrelación con los elementos no tangibles y se realiza un proceso de apropiación de los ya mencionados para posteriormente, horas antes de presentar al personaje del DIABLO, colocarse el vestuario y la careta terminando de sellar la composición. En el caso de la muestra, el proceso comenzó con el reconocimiento y exploración del vestuario con la finalidad de identificar nuevos usos y propuestas que puedan partir desde esa nueva mirada y de la misma manera, con el objetivo de establecer una nueva interrelación entre estos elementos y el danzante.

Posteriormente, los participantes seleccionaron una parte del vestuario e iniciaron una exploración con la finalidad de descubrir a partir de aquella relación una nueva corporalidad que los lleve a construir un personaje inspirado en el DIABLO puneño donde la máscara actúe como elemento unificador y la música como estímulo.

- La máscara es, sin duda alguna, el elemento más resaltante del personaje del DIABLO.
- La expresión corporal y la plasticidad de los danzantes es diferente a la de los actores. Esto se debe a que los danzantes tienen una memoria corporal bastante definida que se enfoca en la ejecución e interpretación del personaje del DIABLO mientras que los actores exploran ejercicios que les permiten desarrollar una expresión corporal más libre y, por ende, adquieren herramientas que los guían a construir personajes complejos. Sin embargo, esto no quiere decir que el trabajo de uno sea mejor que el del otro, sino que ambos se complementan dentro de la búsqueda del personaje del DIABLO.
- La música grafica al personaje al ser una pieza que transmite alegría y a la vez misterio.
- El danzante tiene el ritmo impregnado en su cuerpo.

### **TERCERA PARTE: VIAJE DE OBSERVACIÓN A LA FIESTA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA**

#### **CAPÍTULO 10. LA FIESTA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA – PUNO 2018**

El viaje realizado en el mes de febrero a la festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno fue de gran importancia. Esta visita permitió terminar de construir las reflexiones y hallazgos descubiertos dentro del laboratorio de investigación y fortaleció el significado de cada uno de los elementos tangibles y no tangibles pertenecientes al personaje del DIABLO.

##### **10.1 Hallazgos**

A continuación presentaré los hallazgos y reflexiones realizadas a partir de lo observado en la Festividad de la Virgen de la Candelaria 2018. Estas reflexiones serán

expuestas según el lugar donde se produjeron y en base a las guías de observación utilizadas para cada uno de los casos.

### Templo de San Juan

El tanque de agua bendita: La importancia del factor religioso y la existencia de una comunidad con gran fervor religioso se vieron reflejadas en el enorme tanque de agua bendita ubicado en la entrada del templo. Considero que esta característica reafirma la devoción del pueblo hacia la Virgen de la Candelaria.

La visita de los danzantes a la Virgen: Por otro lado, se observó una enorme cantidad de danzantes que acuden al templo a visitar a la Virgen de la Candelaria días previos al concurso. Los danzantes de diversas agrupaciones se acercan a la Virgen con la finalidad de pedirle algún favor y que además, los protejan durante la festividad. Ellos acuden con sus casacas respectivas que les permiten diferenciarse de las demás agrupaciones. Además, es común que acudan acompañados de familia, amigos o en pareja. Esta característica reafirma la importancia de la pertenencia a un grupo y muestra cómo esta identidad cultural religiosa es formada en comunidad.

Las velas: Existe un cuarto para prenderle velas a la Virgen ubicada al lado derecho del templo. Es un cuarto que desde mi punto de vista guarda gran relación y simbolismo con la festividad. Se siente el calor del fuego y el color característico de estas llamas. El lugar ideal donde metafóricamente podría existir el personaje del DIABLO.

### Ensayo de la Diablada Azoguini en el Hospital Manuel Butrón

Participantes y organización: La cantidad de personas que acuden a observar y participar del ensayo es impresionante. Cada una de ellas está organizada por bloques, dependiendo del lugar donde vengan también tienen un color determinado que los diferencia de los demás a pesar de pertenecer a un mismo conjunto, como en el caso de la Diablada Azoguini. Por otro lado, llama la atención las diferentes edades que existen entre los danzantes, se pueden observar a niños dando sus primeros pasos como a personas de la tercera edad que aún participan de la festividad.

El lugar de ensayo y la coreografía: El espacio de ensayo se comparte con otra agrupación, de esta forma, se turnan constantemente para repasar la coreografía. Por otro lado, toda la coreografía está apuntada en una libreta, es importante cuidar esta información de los demás grupos que compiten. La coreografía es explicada en el papel y luego ejecutada en el espacio, hay un promedio de 5 personas quienes con un silbato guían los cambios de figuras y los pasos dentro de la danza.

La música: aunque la banda aún no está completa, la música juega un papel fundamental en el ensayo. Uno de los motivos principales es el tiempo de ejecución de la pieza musical, el cual debe ser preciso y coincidir con la coreografía sino el grupo podría ser descalificado.

### Recepción de Bandas

El licor: Los elementos que nunca faltan durante esta festividad son el ron y las cajas de cerveza que pasan de mano en mano por cada uno de los danzantes y los integrantes de las bandas, de la misma manera, el público también participa de esta dinámica.

Identificación con el conjunto: De la misma manera como ocurrió en los ensayos dentro del hospital y en las calles de la ciudad, se observó a una gran cantidad de personas de distintas edades, no importaba el frío ni la hora, los niños y niñas cantaban acompañados de la banda el himno de la agrupación.

La producción: Es importante mencionar que la recepción de bandas es una parte fundamental previa al concurso del día domingo. Por este motivo, se puede apreciar con facilidad la gran producción que han organizado con fuegos artificiales, estrado, luces, entre otros elementos que permiten unir a la comunidad.

El fuego: Una característica que me llamó mucho la atención fue la presencia de fuego. Los danzantes entraban a la pequeña plaza con antorchas prendidas y con ayuda de querosene prendían fuego en la pista, seguidamente, los danzantes bailaban sobre el fuego. Una imagen interesante que favorece al personaje del DIABLO y al concepto que hemos construido a lo largo de la investigación.

### Concurso de Trajes de Luces en el Estadio

Preparación: Es sin duda uno de los días más largos y cansados de la festividad. Se puede observar a personas de distintos lugares del Perú y del mundo corriendo de un lugar a otro para terminar de vestirse, o buscando la puerta por la que deben esperar para ingresar y participar en el concurso.

Integrantes de los conjuntos: el número de personas por agrupación es impresionante y mucho más con los integrantes de la banda quienes luciendo sus mejores trajes tocan la melodía de la Diablada durante el concurso.

La competencia: un punto importante también es la conciencia que tiene el danzante en relación a que va a entrar a competir, es necesario que sea muy riguroso con el orden, puntualidad y el tiempo de ejecución de la coreografía. Pude observar casos donde algunas chicas no pudieron participar con su conjunto por no estar a tiempo en la fila de espera. La policía, en este sentido, juega un papel fundamental con el orden.

El espectador: con respecto a los espectadores, es muy interesante escuchar sus percepciones en relación al vestuario y la ejecución de la danza en el estadio. Muchas veces se sorprenden por los vestuarios imponentes aunque la mayoría de las veces, el elemento que más resalta es la cantidad de personas en escena y la sincronización que logran en conjunto.

### Parada de veneración a la Virgen de la Candelaria

Inicio: Desde muy temprano, las agrupaciones parten desde el Lago Titicaca y pasan por el Templo de San Juan ante la imagen de la Virgen de la Candelaria.

La Virgen de la Candelaria: antes que las agrupaciones bailen frente al Templo de San Juan, se puede apreciar una gran cantidad de personas frente templo esperando que la Virgen salga, posteriormente, se forman enormes colas para que cada uno de los visitantes pueda acercarse al anda de la Virgen y saludarla. Los danzantes no son ajenos a esto y dejando de lado la coreografía y los pasos que deben ejecutar, se separan de su

agrupación al pasar frente a la Virgen y se acercan a ella descubriéndose el rostro. De esta manera, es clara la devoción del danzante a la Virgen.

El danzante y el público: El danzante logra establecer una gran empatía con el público por diversos factores. Uno de ellos es el tema del cansancio que muchas veces es notorio y no lo puede ocultar, es aquí donde entran a tallar los cantos de aliento del público a los danzantes y las palabras de ánimo para que continúen con el recorrido. En otras situaciones, el público se acerca al danzante y le entrega algunas latas de cerveza, lo mismo sucede con los integrantes de la banda quienes muchas veces están tocando y tomando cerveza, ron o algún otro tipo de licor.

#### Días previos al concurso y la parada

Las calles de Puno son tomadas por danzantes, turistas, pobladores y músicos cerrando infinidad de calles e impidiendo el libre tránsito peatonal y de vehículos. Sin embargo, parece que esto no es un problema, sino, una costumbre.

Los danzantes bailan en la plaza, parques, calles, etc con o sin vestuario, con o sin lluvia. De la misma manera, la banda de la Policía Nacional se hace presente frente a la Catedral de Puno donde ejecuta las piezas musicales acompañados de diversos danzantes y de estructuras con fuegos artificiales.

También se pueden apreciar pequeños recorridos que cada una de las agrupaciones realiza independientemente con su propia imagen de la Virgen de la Candelaria.

Las calles se convierten en un gran escenario, un espacio cotidiano de forma repentina adquiere otra dimensión que es creada en conjunto por los danzantes, los mismos espectadores y la banda.

### **10.2 Relación con el laboratorio de investigación**

La importancia del viaje realizado a Puno recae principalmente en la oportunidad que he tenido como investigadora para vivir de forma directa todo lo narrado por los danzantes en el laboratorio de investigación y rastrear particularmente al personaje del

DIABLO dentro de una festividad que se caracteriza por una gran variedad de elementos artísticos.

En conclusión, es claro que este viaje dialogó de forma directa con lo hallado dentro del laboratorio de investigación y contribuyó a fortalecer el concepto del personaje del DIABLO y la dinámica que experimenta el danzante en relación con los elementos tangibles y de dimensión no tangible que constituyen dicho personaje.

## **CUARTA PARTE: REFLEXIONES FINALES**

### **CAPÍTULO 11. CONCLUSIONES**

- El elemento principal en el proceso de construcción del personaje del DIABLO es el individuo y el cuerpo de este. Se genera un encuentro de cuerpos en escena que construye una dramaturgia donde prevalece el individuo sobre cualquier técnica o teoría acompañado de elementos tangibles y no tangibles que aportan a estos cuerpos aquella dimensión extra cotidiana tan característica de lo teatral. De esta forma, en base al diálogo entre el individuo y los elementos mencionados anteriormente, se construye el personaje del DIABLO.
- La autonomía es la principal condición del actor y del danzante. La potencia autónoma del cuerpo y los acontecimientos de la propia naturaleza del individuo que está en escena (elementos no tangibles) son suficientes para que se cree una ficción inmediata. Debido a la autonomía del danzante, este puede presentar al personaje del DIABLO y sentirse o creerse un DIABLO. Este es un proceso dentro del cual la identidad, experiencia y elementos no tangibles constituyen la base de la creación. De la misma manera, el actor solo puede construir y crear partiendo de su propio cuerpo y experiencias conformadas, no solo por las vivencias experimentadas fuera del laboratorio sino también por la búsqueda realizada durante la investigación.
- La comunidad juega un papel fundamental dentro de la creación del personaje del DIABLO. En relación al teatro, el factor comunitario se presenta en la experiencia

que envuelve a actores con espectadores y de la misma manera a actores con otros actores. Así mismo, en la danza, el factor mencionado se puede identificar dentro de la colectividad observada durante la Fiesta de la Virgen de la Candelaria y en relación a la pertenencia de cada danzante a un conjunto o grupo específico. Identificar que somos individuos pertenecientes a una comunidad le da sentido no solo a nuestra profesión o a la actividad en la que nos desenvolvemos, sino también, nos permite trasladar esta facultad al proceso de construcción del personaje del DIABLO. Es importante que el individuo se reconozca en escena, de esta manera los elementos no tangibles que le pertenecen tanto al actor – danzante como al personaje del DIABLO podrán reflejarse en la corporalidad de este.

- Partiendo del individuo, reconociendo su autonomía y finalmente identificando la comunidad a la que pertenece, podemos observar la naturaleza expresiva propia del actor y del danzante. El reconocimiento de su naturaleza le permite al actor y al danzante generar un material propio (relatos actorales) y posteriormente incorporar los elementos tangibles que constituyen el personaje del DIABLO y que terminan de sellar la construcción. En este caso, cabe mencionar que el material que el danzante genera se caracteriza principalmente por la naturaleza de la danza, la tradición del danzante, la memoria corporal de este y el factor religioso donde la Virgen de la Candelaria es uno de los motivos principales por el cual, el danzante baila como DIABLO. Por otro lado, el material propio de los actores parte de su formación actoral y el bagaje que ha ido acumulando a lo largo de su vida. Este es mucho más abierto y presenta una mayor posibilidad de ruptura y creación en relación al personaje del DIABLO debido a que no tiene la responsabilidad de continuar una tradición como en el caso del danzante.
- La construcción del personaje del DIABLO por parte de los danzantes inicia con los elementos no tangibles donde cobra protagonismo la identidad del danzante, el factor religioso que se relaciona con la Mamita Candelaria y la tradición familiar de cada uno de ellos, además de las relaciones que establecen en los ensayos y las presentaciones. En una etapa posterior que tiene lugar horas antes de la presentación del personaje recién se incorporan los elementos tangibles como el vestuario y la careta los cuales terminan de sellar la construcción. Por otro lado, la construcción del personaje del DIABLO por parte de los actores tiene otras características. Se

trabaja principalmente con los elementos tangibles que constituyen el personaje como el vestuario y la máscara a partir de los cuales se realizan improvisaciones y se construye la corporalidad del personaje que es complementada posteriormente con los elementos no tangibles del mismo.

- Existen diferencias en relación a la aproximación del actor y el danzante con el personaje del DIABLO. Por un lado, el danzante presenta al personaje del DIABLO, es decir, se convierte en el DIABLO debido a que el danzante como performer está física y psíquicamente presente ante el espectador sin fingir ni hacerse pasar por otro, no finge ser el DIABLO porque él ya lo es. En este caso no existe una distancia con el personaje (esto ocurre cuando el danzante ha nacido en Puno, por tradición). En caso que no haya nacido en Puno, la aproximación se realiza con algunas variaciones. Si bien es cierto, no tiene la distancia que tiene el actor respecto a su personaje debido a que el danzante sigue cargando con toda la tradición, historia y ritual que la propia danza, sus compañeros y la comunidad en general aportan, el danzante termina interpretando al personaje del DIABLO cargado de una gran cantidad de elementos. Por otro lado, el actor crea el personaje y lo interpreta prestándole su cuerpo y su voz, él no es el DIABLO, sino realiza una creación, es decir, existe un distanciamiento crítico entre el actor y el DIABLO donde ambos son como polos de una dualidad. Este último tiene la conciencia que el personaje es distinto a él mismo.
- Existen claras diferencias en el proceso de creación de la partitura desde la experiencia de un danzante y de un actor. El danzante no crea desde cero una partitura, sino la repite y la vuelve a repetir lo más fielmente posible con el objetivo de preservar la tradición. Los pasos y la estructura corporal que configuran la partitura del DIABLO existen independientemente de si la ejecuta o no alguno de los danzantes del laboratorio debido a que son pasos definidos ya existentes en la memoria de una comunidad donde el danzante es solo una parte de esta. Además, es importante mencionar que esta característica no se refiere a una mera copia de los pasos, sino que la partitura está alimentada por la sub partitura del danzante que es muy particular, inherente a él mismo e irreplicable en otro danzante, un lugar donde el participante “honra” a esta danza, al personaje del DIABLO y a la Mamita

Candelaria. Con respecto al actor, este sí puede crear una partitura desde cero a pesar que en una segunda etapa esta partitura se repite constantemente, el actor necesita existir para que el movimiento o la partitura de su personaje exista también. Esto sucede debido a que la estructura que el actor ha creado no existe en ningún otro proceso, solo en su propia experiencia. Estas características responden a las diferencias existentes entre los contextos a los que cada uno de los participantes del laboratorio pertenecen, por un lado, el danzante está inmerso en un contexto ritual dentro de una festividad. Por otro lado, el actor se encuentra en un contexto de ensayos, de trabajo donde los elementos no tangibles entendidos como el factor religioso y de identidad no están presentes.

- Con respecto al personaje del DIABLO, este no solo existe dentro de la danza, sino también en las calles, entre los pobladores y turistas que con asombro y respeto le abren camino durante toda la festividad. Esté o no esté totalmente vestido, tenga o no puesta la careta sigue siendo el DIABLO. De esta forma, el danzante presenta el personaje del DIABLO produciéndose un acontecimiento que se da en vivo y en directo y de manera anual. Es así como durante todo este proceso, el DIABLO existe en el cuerpo y alma del danzante alejándolo del nivel de meramente ejecutante, sino, resaltando la capacidad que este tiene para construir un estilo de vida en base al personaje y crear en su interior una fuerza que lo invita a mostrar en todo su esplendor al personaje del DIABLO. Es decir, el personaje del DIABLO junto con su partitura y aquella sub partitura construida en base a los elementos no tangibles es capaz de generar un acontecimiento que tiene lugar en un espacio determinado y que a la vez es cotidiano, una realidad que se da durante la Fiesta de la Virgen de la Candelaria (un evento construido por todos), dejando a un lado el concepto de la ficción tan presente en el fenómeno teatral.
- Considero que el término actor – danzante solo puede existir en un espacio ficticio, es una nueva construcción que tiene por finalidad hacer que las dos disciplinas estudiadas en la presente investigación dialoguen. Es clara la diferencia entre los actores y danzantes que participaron del laboratorio, sin embargo, un elemento importantísimo dentro del intercambio y el diálogo que se estableció es que ambos finalmente pudieron construir un nuevo personaje inspirado en el DIABLO puneño. En este caso en particular, el danzante, dentro de su experiencia en el laboratorio y

la muestra final es totalmente consciente de que hay un público que lo está observando y que el lugar de representación está demarcado por una convención. De esta manera, los elementos que componen el personaje del DIABLO van más allá de lo ritual adquiriendo una dimensión teatral que modifica los cuerpos en escena, es así cómo el actor – danzante utiliza su cuerpo como material esencial de signos o en otras palabras, un vehículo de representación.

- La máscara actúa como un elemento unificador que permite que los nuevos personajes sellen su composición como DIABLOS. La relación que se produce entre este elemento y los actores - danzantes parte de la máscara misma, esta sella la composición del actor - danzante transformándolo completamente en un DIABLO donde el personaje creado a partir de los demás elementos tangibles y no tangibles no pierde su identidad sino adquiere más posibilidades de identificación y trascendencia dentro del contexto del laboratorio. De esta manera, la máscara adquiere un peso importante dentro de la construcción cuya relevancia está sostenida en una realidad donde lo no tangible pesa más. En otras palabras, la máscara unifica todas construcciones realizadas por los actores - danzantes dentro de las cuales prevalecieron los elementos no tangibles que construyeron personajes con una sub partitura muy rica.
- La construcción de personajes es un proceso rico e inagotable que nos invita a re descubrirnos y a descubrir al otro, a descubrir a ese personaje que muchas veces guarda una distancia muy amplia con nosotros mismos. El ejercicio de hallar un elemento en común y partir del concepto de individuos siempre es un método que termina por conducirnos por un buen camino durante la construcción y da pie para establecer un diálogo mucho más profundo con otras disciplinas y con nuestro propio quehacer artístico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Astorga, J. (2018, Febrero). *El Alferado*, 54

Barba, E & Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani: Editorial San Marcos: Embajada de España en el Lima, AECID.

Calsín, R (2015). *Virgen de la Candelaria la festividad*. Puno: Editorial Altiplano E.I.R.L

Cánepa, G. (1998). Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. En R. R, Romero (Ed.), *Música, danzas y máscaras en los Andes*. (pp. 339 – 391). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.

Cánepa, G. (1992). *Una propuesta teórica para el estudio de la máscara andina*. Catálogo Bibliográfico PUCP

Calleja, G & Ralph, A. (2012) *El lenguaje ritual en el Palo Monte Mayombe*. Madrid: Ediciones Maiombe

Correa, A (1990). Grupo Cultural Yuyachkani. Memoria anual 1983: Una experiencia con el maestro francés Jean Mari Binoche. En PUCP. Escuela de Teatro (Ed.) *La máscara en el teatro peruano* (pp. 41 – 47). Lima: Instituto Riva-Agüero.

Cuentas Ormachea, E. A. (1995). *Presencia de Puno en la cultura popular*. Lima: Nueva Facultad.

Dallal, A (1988) *Cómo acercarse a la danza*. México: Editorial Plaza y Valdés

De Marinis, M. (2005) *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna.

Du Authier, M (2009). *Fiesta andina: Mamacha Carmen en Paucartambo*. Lima: San Marcos; Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Fediuk, E & Prieto, A. (2016) *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades

Fortún Menor, G. (1961). *La danza de los diablos*. La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes.

García, R & Ortiz, R (2005). La Partitura del cuerpo. *Revista de la Universidad de México*, 81-90. Retrieved from <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1405/pdfs/81-90.pdf>

Grotowski, J (1974) *Hacia un teatro pobre*. 13ª edición. México D. F: Siglo Veintiuno

Grotowski, J (1993) Tú eres hijo de alguien. *Revista Máscara*, 69-75. México, año 3.

La Torre, A (1990). La muestra de teatro peruano. Enmascarar o desenmascarar: he ahí la cuestión. . En PUCP. Escuela de Teatro (Ed.) *La máscara en el teatro peruano* (pp. 61 -69). Lima: Instituto Riva-Agüero.

Lecoq, J., Carasso, J., Hinojosa, J., Lallias, J., & Navarro, M. M. (2003). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba.

Muñoz Monge, A (2009) *Las Máscaras de los diablos danzantes: ocultan y revelan realidades*. Lima: Publicación del colegio de Ingenieros del Perú.

MUSEF (2014) *Máscaras: los diversos rostros del alma*. La Paz, Bolivia: MUSEF Editores.

Niquinga, V. (2012) *Elementos teatrales de las máscaras del diablo y de la guaricha de las Diabladas de Pillaro*. Tesis previa a la obtención de la Licenciatura en Actuación Teatral. Carrera de Teatro. Quito: UCE

Orellana, S (1990). Origen de las máscaras. En PUCP. Escuela de Teatro (Ed.) *La máscara en el teatro peruano* (pp. 70 - 77). Lima: Instituto Riva-Agüero.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.

Peñalver, D (1999). En Michaelle Ascencio (Ed.) *Poética del movimiento: memoria de las sesiones del seminario "Poética del Movimiento"*. Venezuela: Fondo Editorial de Humanidades y Educación

Podhajcer, A. (2011). *El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de "música andina" de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú)*. Latin American Music Review, 32(2), 269-293.

Portilla Aymara, E. E. (2014). *Volveré a bailar por ti: documental sobre la festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Quenta, R. (2009) Festividad Virgen de la Candelaria: elemento cultural y factor de identidad cultural del poblador puneño. En *Virgen de la Candelaria: aproximaciones científicas a su dinámica festiva*. (pp. 21- 34) Puno: Instituto de Investigaciones de la Cultura Andina del Altiplano.

Rubio, Miguel (2001). *Notas sobre Teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Rubio Zapata, M. (2011). *Máscaras, teatralidad y fiesta andina*. Lima: Publicación del colegio de Ingenieros del Perú.

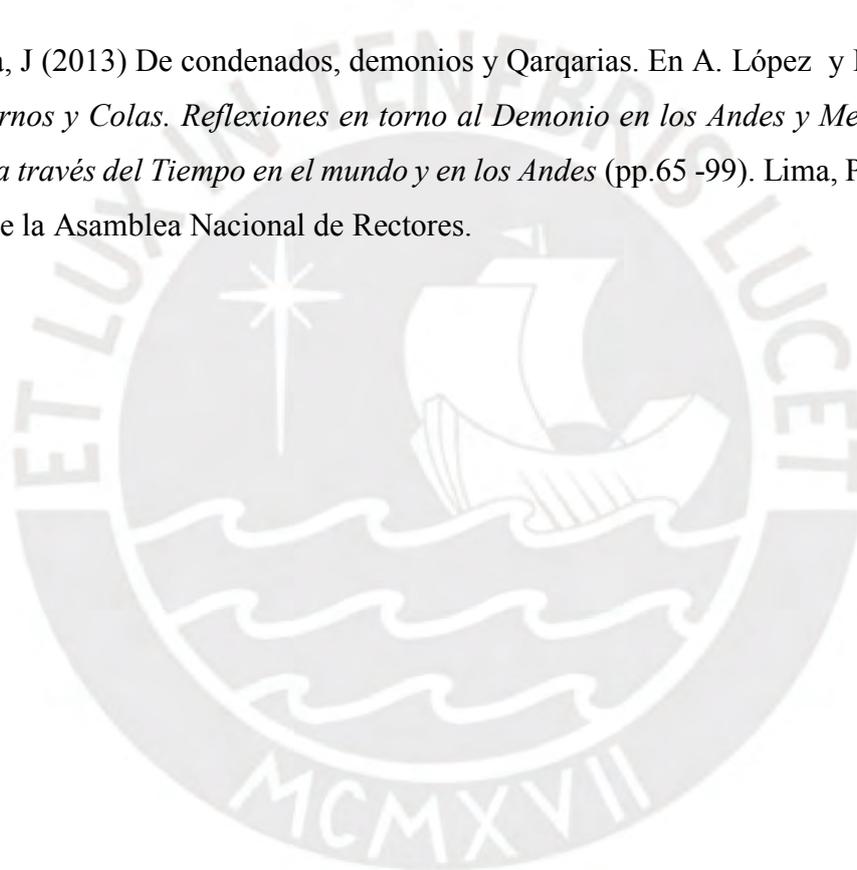
Sigl, E. (2012). *Erotismo, sexualidad y humor en las danzas del altiplano boliviano*. Maguaré, 26(2), 51-86.

Trastoy, B & Zayas de Lima, P. (2006) *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros

Tito, C. (2012). *Representaciones de identidad local en la fiesta de la virgen de la candelaria en puno: dos mundos, dos encuentros*. *Antropología y sociología: virajes*, 14(2), 213-229.

Vilcapoma, J (2008) *La Danza a través del Tiempo en el mundo y en los Andes*. Perú: Q & Impresores

Vilcapoma, J (2013) De condenados, demonios y Qarqarias. En A. López y L. Millones (Ed.), *Cuernos y Colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica. La Danza a través del Tiempo en el mundo y en los Andes* (pp.65 -99). Lima, Perú: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.



## ANEXOS

### DISEÑO DE LAS SESIONES – MÓDULO 1

#### SESIONES CON DANZANTES

##### **SESIÓN 1. Martes 15 de agosto (danzantes) 08:00 pm – 11:00 pm**

OBJETIVO: Conocer cómo es la relación existente entre el danzante y los elementos tangibles y no tangibles.

##### CRONOGRAMA

1. Caminar por el espacio. Tomar conciencia corporal, de la respiración
2. Calentamiento individual
3. Caminata por el espacio. Stops. Palabras claves en relación con DANZA, DIABLADA, DIABLO, ANGEL.
4. Máscara, observación.
5. Pasos de la danza (cada uno muestra su estilo)
6. Compartir de pasos, dar nombre a cada uno de ellos
7. Trabajo con velocidades e intensidades de la acción y a la vez, conciencia del paso. Sensación interna
8. Conversación sobre la exploración anterior, el manejo de intensidades
9. Trabajo con la música en 2 etapas: a favor de la música sin bailar y en contra de la música
10. Trabajo con los elementos, descripción y un nuevo significado
11. Conversación sobre el vestuario, los símbolos
12. Relación con el Diablo (entrevista)

##### **SESIÓN 2. Martes 22 de agosto (danzantes) 08:00 pm – 11:00 pm**

OBJETIVO: Analizar cómo los danzantes logran o no adquirir las herramientas actorales

##### CRONOGRAMA

1. Caminata por el espacio: la mirada como timón para el actor. Práctica
2. Presencia escénica: explicación y práctica. Posición básica del actor y posición básica del danzante. El diálogo entre ambas posiciones.
3. Lo cotidiano y lo extracotidiano

4. La partitura y la sub partitura para el actor y para el danzante (conclusiones y práctica)
5. Coreografía

### **SESIÓN 3. Martes 29 de agosto (danzantes) 08:00 pm – 11:00 pm**

Sesión de entrevista con Cristian, Juan Luis y Juan Antonio

### **SESIÓN 4. Martes 5 de septiembre (danzantes) 08:00 pm – 11:00 pm**

OBJETIVO: recuperar todo el material obtenido durante las sesiones anteriores

#### **CRONOGRAMA**

1. Caminamos por el espacio como la primera sesión. La mirada. Sin tensión corporal. Mientras tanto, voy lanzando palabras para que los participantes la relacionen con otras.
2. Escuchar la música de la Diablada
3. Ritual para vestir al Diablo
4. Coreografía completa con vestuario

### **SESIONES CON ACTORES**

#### **SESIÓN 1. Miércoles 16 de agosto (actores) 08:00 pm – 11:00 pm**

OBJETIVO: Construcción del personaje del diablo desde su propia perspectiva

#### **CRONOGRAMA**

1. Calentamiento individual
2. Conversación sobre las necesidades a las que responde su calentamiento
3. Presentación del personaje del diablo
4. Entrevista sobre los ejercicios o métodos que usan para la aproximación a un personaje. Análisis y conversación luego de cada presentación, tarea para la siguiente sesión
5. La música de la Diablada: escucharla y hablar sobre las sensaciones, imágenes, etc
6. Caminamos al ritmo de la música y en contra con los personajes construidos.  
Voz
7. ¿Qué es lo espiritual?

**SESIÓN 2. Jueves 24 de agosto (actores) 12:00 pm – 03:00 pm**

OBJETIVO: establecer una relación entre el primer personaje de diablo construido y uno de los elementos tangibles del Diablo puneño.

**CRONOGRAMA**

1. Calentamiento individual
2. Presentación del trabajo pendiente
3. Enfrentamiento con la máscara, descripción
4. Incorporación al personaje de un diablo, algún elemento del diablo puneño.
5. Visualización del documental “Cuando los diablos bailan para la Virgen”

**SESIÓN 3. Miércoles 30 de agosto (actores) 06:00 pm – 09:00 pm**

OBJETIVO: Exploración con los elementos tangibles que constituyen el Diablo puneño

**CRONOGRAMA:**

1. Calentamiento individual
2. Presentación de los encargos: monólogo (Estefanía)
3. Apreciaciones sobre el trabajo realizado y lo observado
4. Presentación del encargo (Rodrigo)
5. Apreciaciones sobre el trabajo realizado y lo observado
6. Observación de todo el vestuario del Diablo puneño
7. Elección de un color y una forma observada en el vestuario
8. Creación de una secuencia física de 8 movimientos basada en la forma elegida
9. Partitura, sub partitura – definición
10. Entrega de monólogos a cada uno de los participantes
11. Elección de un elemento del vestuario para sumarlo a la construcción
12. Ritual

**SESIÓN 4. Miércoles 13 de septiembre (actores) 06:00 pm – 09:00pm**

OBJETIVO: Creación de un nuevo personaje tomando como referencia los elementos tangibles del Diablo Puneño

**CRONOGRAMA:**

1. Presentación del personaje del Diablo: construcción física + canción + situación que ponga en conflicto al personaje
2. Presentación de la secuencia de 8 movimientos

3. Texto aprendido
4. Unión de la secuencia de 8 movimientos y el texto
5. Trabajo de la sub partitura: realizar la secuencia física verbalizando la sub partitura
6. Exploración física del elemento elegido por cada actor
7. Exploración física con todo el vestuario del personaje del diablo. Juego con los elementos, capa, etc

## **GUÍAS DE ENTREVISTAS MÓDULO 1**

### **DANZANTES**

#### **Martes 15 de agosto (danzantes) 08:00 pm – 11:00 pm**

- Sobre la exploración, manejo de intensidades: ¿Ha sido fácil el manejo de las intensidades durante la ejecución de los pasos? ¿Consideran que tienen buen manejo corporal?
- El vestuario y los símbolos: ¿Qué partes tiene el vestuario? ¿Cuáles son los símbolos con los que cuenta? ¿Cuál es el significado de estos símbolos y cómo afecta la construcción?
- Relación con el Diablo. ¿Cómo se relacionan con el personaje del Diablo? ¿Qué significa para ustedes este personaje? ¿Cómo es el proceso para abordarlo? ¿En qué consiste el ritual de preparación?
- Sobre el ejercicio con la música: ¿Es difícil ir en contra de la música? ¿Por qué?

#### **Martes 22 de agosto (danzantes) 08:00 pm – 11:00 pm**

- ¿Qué es para ustedes presencia escénica?
- ¿Qué entienden por partitura y sub partitura?
- ¿Qué es lo cotidiano y lo extra cotidiano?
- ¿Se puede tener la misma presencia del personaje del Diablo sin la necesidad de portar la máscara o el vestuario? ¿Qué dificultad creen que tendrían para conservar esa energía?
- Como danzantes, ¿tienen una posición corporal básica?

**Martes 29 de agosto (danzantes) 08:00 pm – 11:00 pm**

- ¿Cómo es la relación que tienen con la Virgen de la Candelaria?
- ¿En qué consisten los premios y castigos?
- ¿Qué significa para ustedes ir a bailar todos los años a Puno?
- ¿Cómo es su relación con el personaje del Diablo, dirían que lo encarnan?
- ¿Ensayan con máscara?
- ¿Ensayan con vestuario?
- ¿Cómo es el ritual de preparación para la presentación en Puno?
- ¿Cuándo y cómo hacen la coreografía?

**Martes 5 de septiembre (danzantes) 08:00 pm – 11:00 pm**

- ¿Qué es lo que la música te da?
- ¿Qué color relacionan con la canción?
- ¿Cuál es tu banda favorita de Diablada?
- ¿Qué es lo que más te impacta de la banda?
- ¿Qué instrumento te gusta más?

**ACTORES****Miércoles 16 de agosto (actores) 08:00 pm – 11:00 pm**

- ¿Qué es lo que generalmente hacen en el calentamiento?
- ¿Cómo se aproximan a la construcción de un personaje? ¿Qué recursos, elementos utilizan?
- ¿Qué diferencias y similitudes han encontrado en su trabajo con relación al de su compañero?
- Sobre la música de la Diablada: ¿Qué sensaciones despertaron en ustedes? ¿Qué imágenes?
- ¿Son seres espirituales? ¿En qué creen?

**Jueves 24 de agosto (actores) 12:00 pm – 03:00 pm**

- ¿Cómo te sentiste luego de incorporar el elemento del costal a tu construcción?  
¿Por qué este elemento?
- ¿Cuáles son las características que más te llama la atención de la máscara?
- ¿Podrías describir la máscara del Diablo?

- Sobre el documental: ¿Qué sientes al ver este documental? ¿Sabías que la festividad era tan grande? ¿Qué es lo que más te llama la atención?

**Miércoles 30 de agosto (actores) 06:00 pm – 09:00 pm**

- ¿Cuál es tu ritual antes de entrar a escena?
- ¿Qué elementos forman parte del vestuario del Diablo puneño?
- ¿Qué figura les llaman más la atención?
- ¿Qué colores destacan en el vestuario?
- Si tuvieras que elegir un color y una forma. ¿Cuál sería?

**Miércoles 13 de septiembre (actores) 06:00 pm – 09:00pm:** no se realizaron entrevistas

