

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



SIN TIJERAS: Un aporte al *training* actoral desde un acercamiento a la Danza de Tijeras Ayacuchana

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

AUTORA

DANIELA ALEXANDRA HUDTWALCKER ZAVALA

ASESORA:

MARÍA LUISA DE ZELA MORALES

Lima, 2019

RESÚMEN

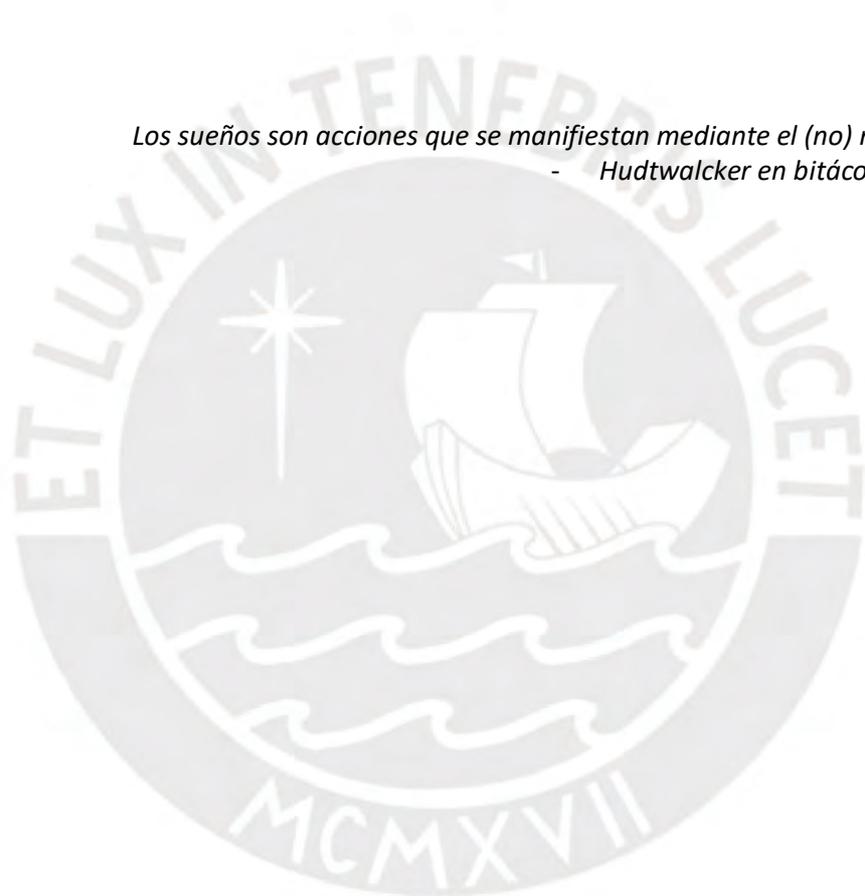
Este proyecto propone generar un aporte al trabajo de la consciencia psicofísica del actor mediante la identificación, el análisis, y la implementación de la técnica base del Danzante de Tijeras Ayacuchano al *training* actoral. La identificación y reconocimiento de las bases técnicas se da mediante la observación y práctica de la danza. El análisis y traducción a un lenguaje teatral, se genera en base a los conceptos de la “pre-expresividad” de Eugenio Barba. La implementación al *training* actoral se da dentro de un *training* construido e inspirado en aspectos significativos de la metodología del trabajo actoral de Maguey Grupo de Teatro - Centro Cultural: “la ecología del actor”, “distanciamiento”, “Zen” y “el ritmo”.

Esta propuesta, se encuentra enmarcada dentro del enfoque de la investigación académica basada en la práctica artística, motivo por el cual se generó un espacio de exploración en laboratorio. En un inicio se trabajó a nivel personal con un Danzante de Tijeras Ayacuchano, con el fin de reconocer y afirmar una idea de “bases técnicas” en la danza. Luego, se analizaron e incorporaron estas bases, a la luz de los principios mencionados anteriormente, mediante un laboratorio de exploración en conjunto con dos actores de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Finalmente, este laboratorio generó un seminario abierto donde los alumnos participantes fueron guiados a través de un *training* actoral influenciado por la técnica del danzaq.

El proyecto en mención, además de generar un aporte al trabajo de la consciencia psicofísica del actor mediante el *training* actoral, también tiene en miras el impulso a investigaciones con diversas danzas y/o movimientos culturales tradicionales del país.

PALABRAS CLAVE: Danzaq; *Training* de Maguey; pedagogía magueyana; antropología teatral; Actor; Danza de Tijeras; consciencia psicofísica.

Los sueños son acciones que se manifiestan mediante el (no) movimiento
- *Hudtwalcker en bitácora personal*



AGRADECIMIENTOS

A mi madre y a mi padre por su apoyo, amor incondicional y siempre creer en mí.

A mi asesora, Maria Luisa De Zela, y a mi asesor artístico Wili Pinto, por la paciencia, coraje, agallas y energía para avanzar y terminar la investigación

A mis abuelas y a las Zavalitas, por su ejemplo de pasión y trabajo.

A los Magueyes, por darme felicidad, risas y apoyo cuando la investigación se encontraba en sus momentos más álgidos.

A Piero Fioralisso y a Renzo García, por la paciencia y ayudarme a ordenar mis ideas.

A Thiago Grande, por su amor y compañerismo. Por levantarme cuantas veces fue necesario para que pueda continuar con la investigación.

A Lucky Benetello y Ricardo Melchor, por la confianza y entrega dada a lo largo del laboratorio. En esta línea quisiera agradecer a Yaremís Rebaza, Mario La Riva y Ulianov San Bartolomé, por sus aportes en las últimas etapas de la investigación.

A los maestros danzaq Qaqañiti de Puquio y Chuspicha de Andamarca, a las wami danzaqs Killari de Andamarca y Wayrita de Huayana. Por la confianza, entrega y aporte que generan a la humanidad y cultura peruana desde su arte.

A todos los y las artistas, profesores y profesoras que aportaron a la investigación. Valoro el apoyo de José Manuel Lázaro, Amira Ramirez, Jessica Romero, Marfil Franke, Carolina Paullo, Amiel Cayo y Alex Huerta.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. ESTADO DEL ARTE Y MARCO TEÓRICO.....	11
1.1. Sobre la Danza de Tijeras.....	11
1.2. La Danza de Tijeras Ayacuchana	19
1.3. Sobre el <i>training</i> actoral.....	25
1.3.1. Qué es el <i>training</i> y qué engloba.....	30
1.4. Jerzy Grotowski, la continuación del trabajo de Stanislavski y los ejercicios.....	33
1.5. Eugenio Barba y la Antropología Teatral.....	35
1.5.1. Principios pre-expresivos	37
1.6. Wili Pinto, Maguey Grupo de Teatro - Centro Cultural	38
1.6.1. La ecología actoral	40
1.6.1.1. Brecht y el distanciamiento	41
1.6.1.2. El Zen	43
1.6.1.3. Victoria Santa Cruz y el ritmo	46
1.7. La consciencia psicofísica	47
CAPÍTULO II. METODOLOGÍA GENERAL DE LA TESIS.....	52
2.1. Esquema.....	52
2.2. Metodología descrita.....	54
2.2.1. Primera etapa, recopilación de material previo y contextualización general..	54
2.2.2. Segunda etapa, estudio del arte para el arte.....	57
2.2.3. Tercera etapa, trabajo en conjunto.....	58

2.2.4. Cuarta etapa, confirmación de hipótesis y cierre del proyecto.....	59
LABORATORIO I / PERSONAL.....	61
CAPÍTULO III. ACERCAMIENTO A UNA TÉCNICA EN LA DANZA DE TIJERAS AYACUCHANA.....	61
3.1. Definición de técnica.....	61
3.2. La Danza de Tijeras Ayacuchana : ¿Existe una técnica?.....	62
3.2.1. El primer punto, el danzaq.....	63
3.2.2. El segundo punto, los músicos.....	65
3.2.3. El tercer punto, el escenario.....	66
3.2.4. El cuarto punto, el otro danzaq y sus músicos.....	67
3.2.5. El quinto punto, el espectador	68
3.2.6. El sexto punto, la cosmovisión andina.....	70
CAPÍTULO IV. TRADUCCIÓN: LA PRE EXPRESIVIDAD EN LA TÉCNICA DE LA DANZA DE TIJERAS AYACUCHANA	71
4.1. Manejos corporales visibles del danzaq.....	71
4.2. Lectura bajo los conceptos de la pre-expresividad de la Antropología Actoral.....	72
CAPÍTULO V. CREACIÓN DE UNA PROPUESTA DE ESQUEMA DE TRAINING.....	76
5.1. Metodología de Maguey en la propuesta.....	76
5.1.1. Estructura de <i>training</i>	76
5.1.2. Contenido en la estructura de <i>training</i>	77
5.2. Bases para la aplicación desde la traducción de la Danza de Tijeras Ayacuchana...	78
5.3. Propuesta de esquema de <i>training</i>	79
LABORATORIO II / INCORPORACIÓN DE COMPAÑEROS DE ESTUDIO..	87

CAPÍTULO VI. LABORATORIO.....	87
6.1. Laboratorio	87
6.1.1. Objetivos.....	87
6.1.2. Fechas	87
6.1.3. Horario.....	87
6.1.4. Espacio.....	87
6.1.5. Medios de registro.....	87
6.1.6. Participantes.....	88
6.1.7. Proceso.....	89
6.1.7.1. Proceso personal de los participantes.....	92
6.1.7.1.1. Ricardo Melchor.....	92
6.1.7.1.2. Lucky Benetello.....	94
6.1.8. Conclusiones rescatadas sobre el laboratorio.....	96
REFLEXIONES.....	98
CONCLUSIONES.....	99
BIBLIOGRAFÍA.....	101
ANEXOS.....	106

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1.	63
GRÁFICO 2.	79



ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO 1.	106
ANEXO 2.	108
ANEXO 3.	111
ANEXO 4.	113
ANEXO 5.	114
ANEXO 6.	117
ANEXO 7.	136



INTRODUCCIÓN

Inicié este proyecto, gracias a un gran interés que siempre he tenido hacia la experiencia del movimiento y cómo éste se relaciona con todo lo que me rodea. Ello me llevó a reflexionar sobre cómo entrenar actoralmente permite que me reconecte conmigo misma, afectándome íntegramente, física y mentalmente.

Desde niña pasé muchas horas en diversos talleres que me permitían movilizarme y respirar, entre ellos varios de danzas tradicionales peruanas. Recuerdo particularmente los de marinera, huaylas, pausiñas y danzas afro. La sensación de libertad que me brindaban no era simplemente por moverme, sino porque me permitían reconocer y ser consciente de las capacidades que yo tenía y hasta ese momento no conocía. Además, mis maestros siempre se esforzaron en que los alumnos aprendiéramos no solo las coreografías, los pasos, la forma de la danza; sino también, que reconozcamos el contexto en el que se desarrollaron, el significado detrás de los pasos y figuras, la importancia de su permanencia en la actualidad.

La mayoría de las danzas o manifestaciones culturales peruanas en las que he podido participar son grupales o en dúo, lo cual genera una interdependencia y consciencia del otro. Gracias a ello, pude desarrollar no solo el trabajo en equipo, sino también mi visión objetiva sobre los significados del movimiento y su precisión. Mi cariño y admiración hacia las danzas peruanas ha perdurado con el paso de los años y actualmente soy aprendiz de Danzante de Tijeras Ayacuchano e Imilla¹.

Cuando ingresé a la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y llevé el curso de Entrenamiento Corporal con la profesora María Luisa De Zela, encontré el nexo entre mi atracción por el movimiento y mi amor al teatro. Además, el *training* me enseñó que mediante la práctica podía ahondar en mi reconocimiento como ser humano, el valor de mi oficio y su efecto en el mundo; y permitió que expanda mi consciencia centralizada hacia una visión interconectada con mi entorno.

Este “estar interconectada” no sólo es parte de un proceso externo, sino también interno, que podría definirse como se dice en Maguey: un ser integral. La visión integral

¹ Imilla, nombre para las mujeres que danzan Sikuri.

en Maguey es parte de la mirada holística y de la ecología actoral que plantea el director “Wili” Pinto: “todo es dinámico, que todo es interdependiente y cambiante” (Pinto en Espinoza, 2016, p.88). El verme como una persona “integral” y no “dual” en función a mi entrenamiento, me ayuda a trabajar la capacidad de reconocer cómo mi mente no está desligada de mi cuerpo y viceversa. También me enseña a reconocer cómo mis acciones afectan a mi entorno y cómo éste repercute en mí; me plantea una posibilidad de diálogo: como ser humano y como actriz. En relación a la comunicación con el espectador, me enseña a trabajar más allá de la comunicación primaria de la palabra, pues me permite valorizar hasta lo más mínimo del proceso: todo es importante, todo es significativo y todo comunica. Así, cuando me di cuenta de la importancia del entrenamiento en mi segundo ciclo de la universidad, decidí nunca dejarlo y darle el énfasis que necesitaba para mi crecimiento a nivel artístico y personal.

Aprender sobre uno mismo es difícil, aceptarse tal y como uno “es” cuesta entrega, escucha y paciencia. Como dije en un inicio, nuestra mente y cuerpo son una unidad. Por ello, un buen entrenamiento dirigido y enfocado al trabajo de la actriz, revela y hace que una se enfrente a eso que le cuesta tanto encarar tanto como en el ámbito emocional y en el físico, permitiendo la concatenación de una visión integral de la persona.

Esta capacidad de conectar con nosotros mismos, con el entorno y quienes lo conforman, conectarnos conscientemente con nuestro “aquí y ahora”², es el trabajo sutil del *training* actoral. Los aspectos más tangibles, se manifiestan en el proceso de trabajo sobre nuestros obstáculos y potencialidades que por naturaleza biológica recibimos al nacer o que se fueron deformando con la vida. Mediante el *training*, se trabaja con el objetivo de tener un actor abierto y entregado mental y físicamente al trabajo, sin miedos, un actor integrado y no dual³.

² “(...) porque “Ahora” es nuestra vida verdadera, la que vivimos instante tras instante. (...) la “realidad”. (...) Pero no baste actuar “ahora”, sino también “aquí”. (...) el “aquí” está en cualquier sitio en el que uno se encuentra: es decir, cuando uno se desplaza, el “aquí” se desplaza con uno, y estará siempre “aquí”.” (Thomas, 1986, p. 18)

“Pero de la misma manera que no podemos vivir fuera del “ahora”, tampoco podemos estar fuera del “aquí”, por lo tanto, como el ahora, el aquí tiene que traer toda nuestra atención, tenemos que ser perfectamente conscientes de lo que ocurre “aquí” y concentrar toda nuestra atención en el “aquí”, lo que, de otra forma, equivale a estar atentos a nosotros mismos, pues el aquí es uno mismo.” (Thomas, 1986, p. 20)

³ En relación a la mente y cuerpo como unidad, no separados.

En mi segundo año de carrera, ingresé al Centro Cultural y Grupo de Teatro Maguey como asistente de la maestra María Luisa De Zela en los talleres para niños y niñas entre los tres y doce años; también me integré como aprendiz al Laboratorio de Teatro de Calle y Espacios abiertos, bajo la dirección y pedagogía del director del grupo, “Wili” Pinto. Desde fines del 2018, empecé mi proceso de integración formal al grupo. En estos años aprendí a trabajar con diversas fuentes, diferentes enfoques, ya sea para el trabajo de calle o el de pedagogía infantil. Aprendí que Maguey maneja una filosofía integral, la cual se puede ver aplicada mediante diversas líneas transversales tanto en su pedagogía como en su *training* actoral y en su práctica escénica en general. Entre las fuentes podemos mencionar fundamentos del Zen, la ecología, el ritmo orgánico de Victoria Santa Cruz, los principios de danzas tradicionales y los saberes somáticos de las culturas originarias peruanas, la antropología teatral, las investigaciones de Jerzy Grotowski, entre otros. Se trata de una visión holística del trabajo que permite relacionar diversas dimensiones y tomar una consciencia orgánica, tanto en términos individuales como colectivos, valorando de manera especial la interacción con el entorno social. La ecología actoral, sería en este caso, una base para la integración completa del enfoque metodológico que maneja Maguey. Según Pinto, la ecología actoral alude:

(...) El actor como generador de un hecho ecológico que tiene aspectos visibles e invisibles. Tú ves a una montaña y ves su ecología y ves aves, árboles, lluvia, clima, pero aparte de eso que se manifiesta externamente, hay también un mundo de relaciones, de interrelaciones, todo está conectado y hay una cadena de vida. Todo depende de todo, los animales que tienen simbiosis, toda la característica, necesita una mirada sutil, hay una plaga de sapos y matan a todos y luego hay una plaga de bichos. Un sistema ecológico con ritmos y tiempos que son diversos y hay simultaneidades. Varias cosas funcionan como diversos sistemas con sus leyes y a la vez están en engranaje con otros sistemas y, a veces, son hasta opuestos, pero en esa oposición son complementarios. (...) (Pinto en Anexo 1)

Si bien esta visión holística es la que prima en el trabajo, su aplicación viene acompañada de diversos conceptos base, entre ellos en esta investigación se encuentran nociones como el distanciamiento de Bertolt Brecht, los fundamentos de las artes Zen, y el ritmo trabajado por Victoria Santa Cruz. El primero se relaciona con la capacidad de juego del actor y la libertad para situarse y jugar con diversos puntos de vista para la resolución de

problemas, manteniendo una distancia crítica, sin excluir la dimensión sensible⁴. El segundo aporta una mirada integradora, holística, rebatiendo la mirada binaria, dualista, de preeminencia cartesiana⁵. Mientras que el tercero trabaja la cualidad de lectura y reconocimiento personal como base para el proceso creativo. Los tres, aportan al trabajo de consciencia y manejo del ser humano en el espacio, los tres se aplican de manera global al *training* y se pueden aplicar como formas de vivir a nuestro día a día.

El motivo por el cual menciono a Maguey y mi proceso en el grupo, es porque gracias a esta permanencia y aprendizaje constante, desarrollo las nociones de *training* actoral que hoy en día manejo. Además, mediante este proceso de formación fue que surgió el interés para el desarrollo de esta investigación.

Dentro de Maguey, como parte de su conexión con las manifestaciones y hechos culturales peruanos, se desarrolla una traducción de principios de diversas danzas tradicionales integrados al *training* actoral, entre ellas se encuentra la conexión con la Danza de Tijeras. Como en algún momento me pudo comentar Pinto, el acercamiento a esta danza se ha desarrollado como parte del proceso investigativo de Maguey desde sus inicios. Hoy en día esta investigación, ya ha sido procesada, asimilada e integrada con otras fuentes dentro del proceso de laboratorio de Maguey. Este proceso es una investigación constante y mutable. Además, he podido vivir por experiencia propia, la visión secuencial del *training* en Maguey que trabaja el concepto de la evolución en espiral, motivo por el cual no sorprende que algunas investigaciones pasadas retornen dentro de las acciones o partituras físicas que se trabajan según en la actualidad las necesidades del laboratorio.

Así, durante un ensayo del Laboratorio de Calle, hace varios años, trabajamos dos pasos de la Danza de Tijeras. Estos dos pasos detonaron en mí una atención y exigencia que no había podido presenciar o vivir en mi experiencia con otras danzas tradicionales peruanas y en mi propio *training*. El hecho que sean pasos de una danza peruana a la cual yo le tenía mucho respeto, pero no me había atrevido a realizar, y el hecho de sentir cómo me exigía física y mentalmente en conjunto, detonó una de las decisiones que impulsaron más adelante al desarrollo de esta tesis: investigar la Danza de Tijeras.

⁴ Conversaciones con Wili Pinto

⁵ Esta mirada está presente tanto en el *training* desde el punto de vista técnico como en el puente hacia los procesos creadores.

El camino del Danzante de Tijeras que estoy recorriendo me permite generar una conexión con la cosmovisión andina donde la Pachamama o madre tierra es parte de un conjunto de valores culturales y ecológicos de los cuales uno se hace parte. Cuando bailo me veo como un todo, incluyendo una conexión más filosófica que se fisicaliza. Dos veces⁶ a la semana practico Danza de Tijeras Ayacuchana en Villa María del Triunfo, en la casa de Roberto Saire Llana alias Qaqañiti de Puquio, un gran maestro danzaq de treinta y tres años de trayectoria. Gracias a su entrega y exigencia en mi formación como warmi danzaq⁷, me ha sido posible abrir este espacio de exploración entre la danza y mi *training* actoral.

Según el maestro Qaqañiti de Puquio⁸, la Danza de Tijeras no es una danza peruana que se base en la representación de un hecho. Usualmente no maneja una partitura o coreografía mediante la cual diversas personas puedan aprenderla. La Danza de Tijeras pertenece al grupo de rituales andinos cuya permanencia con el paso de los años ha sido resultado de una postura contestataria, que se remonta al movimiento Taki Unquy. Su transmisión es oral y práctica, de maestro a discípulo. Además, puede tomar años hasta que un discípulo pueda decir que realmente danza. Cuando un danzante baila, el Apu / Wamani (espíritu tutelar) que lo protege, se manifiesta y hace según el motivo por el que el danzante esté danzando.⁹ Arce Sotelo menciona un ejemplo “Esta danza es en realidad un ritual propiciatorio para el buen desarrollo del año agrícola.” (Sotelo, 2006, p.21) Por ello, quien se encuentra en acción, no es solo el danzante, sino también su Apu manifestándose a través del cuerpo consciente que el danzante prepara mediante ensayos, entrenamientos, creaciones de pasos, etc. Esto se da en miras a una presentación personal o en atipanakaury, un contrapunteo entre dos o más danzantes que demostrarán quién es mejor.

Desde un punto de vista más objetivo, gracias a mi práctica como danzante y estableciendo una relación con el *training* actoral, he podido reconocer los siguientes focos de atención en la experiencia del danzante: su cuerpo en acción (pies, mano con pañuelo, mano que toca la tijera, cabeza, postura, centro, vestuario en movimiento), los músicos que lo acompañan, el espacio físico donde se está presentando (pasto, piso, tierra,

⁶ Caso de ensayo con el maestro, mi práctica personal es todos los días.

⁷ Warmi danzaq, quechua para Danzante de Tijeras Ayacuchana Mujer.

⁸ Conversaciones con el maestro.

⁹ En una fiesta como Sequia Tusuy en Puquio, Ayacucho, sería para que en época de sequía no se agoten los recursos del agua.

lodo, entre otros), el otro danzante, el espectador, el espacio cultural donde se presenta (pueblo, local en ciudad, costumbre, fiesta, entre otros) y su conexión con su Apu, la tierra y el ritual. Estos focos de atención, en los cuales ahondaré en el capítulo III, no tienen una jerarquía, sino que dialogan entre sí y generan una exigencia de consciencia plena, no solo física sino también emocional en el danzante.

Este trabajo psicofísico que vivo como danzante quise enfocarlo a mi *training* como actriz, encontré en ambos amplias similitudes y exigencias, encontré también diferencias, pero en lo que me enfocaré en esta investigación será en el aporte al trabajo de consciencia psicofísica que puede generar la incorporación de las bases técnicas de la Danza de Tijeras al *training* actoral.

Considero que el danzante de Tijeras Ayacuchano maneja, dentro de sus bases técnicas, aspectos que, implementados al *training* actoral, pueden generar un aporte al trabajo de consciencia psicofísica en el actor. Estas bases pueden ser dirigidas mediante el *training* al enfoque o línea de trabajo personal al cual el actor esté dirigido. En el caso de esta investigación, el análisis es implementado desde la influencia de una metodología específica; no obstante, se espera que pueda servir como un aporte a diversas líneas, métodos e investigaciones de *training* actoral.

Para poder comprobar mi hipótesis, me planteé los siguientes objetivos:

- Identificar, mediante un proceso de observación y reconocimiento práctico-vivencial, cuáles son los fundamentos técnicos presentes en la Danza de las Tijeras Ayacuchana.
- Analizar y traducir a un lenguaje teatral los fundamentos técnicos presentes en la Danza de Tijeras Ayacuchana bajo los principios de pre-expresividad y presencia escénica propuestos en la Antropología Teatral desarrollada por Eugenio Barba: el equilibrio/desequilibrio, las líneas, mirada, pies, centro, energía, manos y ritmo, juego de contrarios, columna vertebral.
- Construir e implementar un espacio de *training* donde esta técnica traducida sea incorporada bajo los principios de *training* trabajados e investigados por Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural: Ecología actoral, el Zen, Distanciamiento y Ritmo.

Estos objetivos se desarrollaron en base a investigaciones, viajes, entrevistas, asistencia a presentaciones (de danza de tijeras en especial) y apertura de un laboratorio teatral que tuvo dos momentos:

- 1- Trabajo personal con el maestro Qaqañiti de Puquio para analizar los comentarios brindados en las entrevistas y enfocarnos en el trabajo psicofísico de los danzaqs. Luego, el proceso de análisis y traducción al lenguaje teatral de las bases técnicas identificadas en el danzaq desde los conceptos pre expresivos de Eugenio Barba. Finalmente, el acercamiento a la base de un *training* actoral desde aspectos significativos de la metodología de Maguey, donde se implementen ejercicios pensados bajo la traducción realizada previamente.
- 2- Un laboratorio donde, en conjunto con dos compañeros de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lucky Benetello y Ricardo Melchor, se trabajó por cuatro meses la posibilidad de implementar las bases técnicas de la Danza de Tijeras Ayacuchana ya analizadas al *training* actoral.
Este último espacio se deseó compartir, por ello se abrió el laboratorio durante sus últimas cuatro sesiones a otros compañeros interesados en participar de la experiencia. Esta etapa sirvió como un aporte al entendimiento del trabajo, más por la falta de continuidad de los participantes no pudo ser considerada como clave en la investigación.

A continuación se detallarán las justificaciones por las cuales considero que esta investigación actualmente es pertinente y necesaria.

- Actriz, agente cultural e identidad humana: A lo largo de mi experiencia artística, considero que he podido desarrollar un entendimiento sobre la importancia de la humanidad en mi quehacer. No la “humanidad” referida al planeta y sus habitantes de manera cuantitativa, sino como un acto empático y resonante con mi entorno. Considero que, como actriz, debo de alimentar mi trabajo con elementos que me guíen por tal camino, motivo por el cual encuentro a la Danza de Tijeras como un objeto de estudio rico desde su postura cultural hasta su riqueza ritual. Ella, a raíz de la investigación y práctica, me enseña a trabajar no en función de mí sino a raíz de un sistema de resonancias globales, las cuales simpatizan con diversos conceptos teatrales acerca del trabajo o *training* actoral.

- Información académica de investigaciones teatrales prácticas: Considero importante la validación y el compartir de diversos métodos, técnicas y acercamientos artísticos. Espero poder impulsar a que otros compañeros puedan publicar sus proyectos y generar un acercamiento a otros que deseen investigar con miras no solo académicas, pero artísticas. Dentro de este espacio, se encuentra una compañera de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Milsa Maúrtua cuya tesis propone la creación de personaje desde un acercamiento al trabajo del Saqra de La Diablada puneña. Hilando con la Danza de Tijeras, se encuentran también el colectivo escénico Ángel Demonio, al igual que el actor y danzaq Amiel Cayo, y el mismo Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural, que investiga permanentemente la pedagogía teatral con una visión transcultural.
- Información académica de la Danza de Tijeras Ayacuchana desde la práctica: A raíz de la búsqueda de material bibliográfico y académico, he podido notar la falta de investigaciones académicas que aborden este movimiento cultural desde la práctica y, como he podido encontrar en los textos y mediante la práctica misma, es una danza de transmisión oral-práctica y no escrita, cuya cultura va perdiendo su historia por no estar publicada académicamente (Núñez, 1990; Montoya, 2010; Chuspicha en Anexo 5). Por ello, este proyecto brinda un aporte al estudio de la Danza de Tijeras Ayacuchana desde el enfoque de investigación basada en la práctica. Ello es posible debido a que, como mencioné anteriormente, quien desarrolla este proyecto es warmi danzaq. No obstante, este análisis y reconocimiento de las bases de la Danza de Tijeras Ayacuchana como tal es una parte del proceso del proyecto. Me gustaría dejar en claro que no se pretende profundizar absoluta y exclusivamente en la danza y su técnica en amplitud, por ello, es un acercamiento desde un análisis personal en un tiempo determinado.
- Social: En el marco social, este proyecto procura impulsar y reafirmar la presencia del género femenino dentro de las artes. Si bien no es el fin principal del proyecto, no es por ello menos ni más importante que los otros. Sin embargo, considero pertinente, ante la coyuntura social en la cual esta tesis está siendo sustentada, que se destaque el valor que tiene una investigación generada por una mujer y, además, así como una warmi danzaq en la cultura andina. En el último encuentro de grupos de teatro Ayacucho 2018, se conversó sobre cómo el teatro se encontraba enmarcado dentro del machismo y cómo este podía manifestarse con

un simple realizar a un maestro hombre y no a la maestra mujer que viene también a exponer su trabajo; o, cómo se encuentran libros sobre actrices mujeres, pero son escritos por un hombre. Esto hizo que me cuestione la importancia de la existencia de warmi danzaqs o danzantes de tijeras mujeres y su postura dentro del espacio y cosmovisión ritual que dialoga con la Danza de Tijeras Ayacuchana, espacio donde la mujer no podía bailar hasta hace unos treinta años¹⁰ y donde hoy en día, cuesta poder entrar y marcar una presencia. Este machismo no puede ser atacado desde afuera; por lo que es importante que, como ejecutoras y ejecutores de las artes, aceptemos que el machismo nos rodea y reafirmemos la equidad para ir transformando el medio desde adentro, con el cuidado y la humanidad que las artes nos permiten. Esta investigación, no está fundamentada en un enfoque de género, pero sí considero pertinente y necesario que este se mantenga presente a lo largo de la lectura.

Tomando esta información en cuenta, se prosiguió a redactar y realizar la investigación:

- ❖ En el primer capítulo, se brinda una contextualización de investigaciones anteriores y definiciones según los conceptos a tomar en consideración a lo largo del proyecto.
- ❖ En el segundo, se trabaja la metodología a seguir a lo largo de la investigación.
- ❖ En el tercero, se brinda el análisis a la generación de una idea de la técnica base del Danzante de Tijeras ayacuchano.
- ❖ En el cuarto capítulo, se genera una traducción desde la técnica base del Danzante de Tijeras ayacuchano, hacia términos teatrales desde los conceptos pre-expresivos de la Antropología Teatral de Eugenio Barba.
- ❖ En el quinto capítulo, se construye un esquema de *training* actoral influenciado por los aspectos significativos de la metodología de Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural. En este se incorporan bases para la elección o enfoque de ejercicios desde la traducción realizada en el capítulo IV.
- ❖ En el sexto capítulo, se desarrollan los procesos de trabajo de la segunda etapa de laboratorio; en el cual se busca incorporar la traducción al *training* de manera

¹⁰ Llullu Killa, primera danzante de Tijeras Ayacuchana mujer. (Montoya, 2010, p.252)

práctica. Este laboratorio se genera con miras de poner en práctica un análisis hecho desde el entendimiento.



CAPÍTULO I. ESTADO DEL ARTE Y MARCO TEÓRICO

1.1. SOBRE LA DANZA DE TIJERAS

La Danza de Tijeras es un ritual pre-incaico de la región Chanka del Perú (Apurímac, Huancavelica, Arequipa y Ayacucho), que mantiene la esencia de la cosmovisión andina ante una sociedad en constante cambios por las migraciones, las guerras, la globalización y el capitalismo. Antiguamente se creía que esta danza era un ritual que se representaba durante las diferentes fechas del calendario Inca, que los representantes eran curanderos, chamanes, seres que se conectaban con los Apus o Wamanis (Villegas, 1998), creencia no muy distante de la realidad actual. Usualmente, el ritual se manifiesta a través de un contrapunteo o Atipanakuy, competencia entre dos o más danzantes mediante la cual se pueden apreciar pasos y destrezas del danzante a su máximo esplendor. Su nombre, alude al idiófono que maneja el danzante en su mano, el cual parece unas tijeras. (Arce Sotelo, 2006, p.45). En el 2010 fue nominada como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, tomando el 17 de noviembre como el Día Nacional de la Danza de Tijeras.

Entre los estudios sobre este ritual se encuentran investigaciones por parte antropólogos, historiadores y etnomusicólogos como Jose María Arguedas (1974), Lucy Núñez Rebaza (1990), Sara Castro-Klarén (1990), Antonio Villegas (1998), Manuel Arce Sotelo (2006), Rodrigo Montoya (2010), Jason Bush (2013), Tom van Buren (2015), entre otros. Ellos han generado, en sus diferentes campos, conclusiones y aportes al conocimiento académico de este ritual.

Desde la Historia se señala que después de la llegada de los españoles, como resultado de las catequizaciones forzadas por la religión católica, alrededor de 1565, surgió el movimiento Taki Unquy o Taki Onqoy “la enfermedad del canto y del baile” (Núñez, 1990; Montoya, 2010). A saber:

El Taki Onqoy o baile de la desesperación (1565-1571) fue una de las muchas respuestas al colapso del imperio inca. (...) el Taki Onqoy como una forma de resistencia social ante la imposición de un dominio extranjero ante el desmantelamiento del mundo andino por parte de la empresa colonial española. (...) (Castro-Klarén, 1990, p.408)

Lo detectaron los curas, trataron de reprimirlo los extirpadores de idolatrías como Albornoz, a quien Guamán Poma de Ayala acompañó, lo llamaron Taki unquy,

enfermedad del canto. Unos hombres y algunas mujeres llegaron bailando a los ayllus, en trance, como poseídos <<por el demonio>>, decían los curas. (Montoya, 2010, p.222)

En este momento, surgen los primeros escritos por parte de cronistas donde se habla sobre indios que bailan, sudan y cantan durante días sin parar, llevando sus cuerpos a extremos “proclamando que todas las huacas destruidas por los españoles habían resucitado” (Núñez, 1990, p.34). Este movimiento contestatario contiene varias similitudes con las manifestaciones y elementos del ritual de la Danza de Tijeras, motivo por el cual se han generado diversas hipótesis en búsqueda de responder el origen de esta. “Es interesante descubrir en esta descripción algunas semejanzas con la actual Danza de las Tijeras; tanto en su forma externa, los movimientos del danzante, producto de un trance o éxtasis, como su contenido: la interiorización de las divinidades nativas en el “poseído”, las cuales están representadas por éste.” (Núñez, 1990, p.34)

Si bien cada uno de los investigadores mencionados al inicio del capítulo generó su propia hipótesis o análisis, es Montoya en su libro *el Porvenir de la cultura quechua en el Perú* (2010), quien sería el último en generar una “nueva”¹¹ hipótesis aludiendo a una conexión directa entre la danza y el movimiento Taki Unquy mediante siete argumentos. Coincidencia geográfica del Taki Unquy y la danza de tijeras; sin las Huacas (Apus o Wamanis) cuya rebelión se denomina Taki Unquy, los danzantes no existirían. Los danzantes de tijeras son depositarios de la memoria, de la cultura y de la religión quechuas del mismo modo que los Taki Unquy asumieron una defensa organizada de esa cultura y esa religión. No hay danza de tijeras sin la competencia entre dos danzantes (las fuentes sobre el Taki Unquy mencionan claramente esa competencia). La muerte es para los danzantes de tijeras una posibilidad precisa que derivaría del incumplimiento de un pacto o contrato con los dioses andinos, y estaría también estrechamente ligada a la muerte de los Taki Unquy como un extremo casi inevitable de su total entrega. La posesión aparentemente divina de los hombres del Taki Unquy, sus movimientos, su trance, sus convulsiones, descritas en los documentos, coinciden con muchos de los momentos de la danza de tijeras. Algunos de los elementos descritos por Guamán Poma como parte de la hechicería, aparecen como momentos de la «pasta» o las «pruebas». Finalmente, Montoya deja abierta la posibilidad de una octava razón para hallar en el futuro.

¹¹ Nueva en el sentido de regenerar la anterior que él manejaba en base a nuevos argumentos.

Entre otras hipótesis, podemos encontrar en una publicación¹² por Jaime Cabrera Junco de los apuntes de Rodrigo Núñez en el blog *Lee por gusto*. Trata de una conversación que tuvo con el célebre violinista andino Máximo Damián Huamaní¹³. En esta entrevista Huamaní responde la pregunta sobre “¿Qué te decía Arguedas de la danza de tijeras, del atipanacuy?” (Núñez, en entrevista a Máximo Damián), para lo cual el responde:

Tusuq layqa llamaban a los bailarines principales que se comunicaban con los espíritus de la montaña, con los apus y las huacas. Señor Arguedas había investigado. Pero cuando llegaron los españoles dijeron que esa música era propia de diablos, de supaypawawan. (Máximo Damián en entrevista con Rodrigo Núñez y Lucy Núñez)

El danzante, quien mantiene una conexión con los Apus Wamanis, ha sido tildado de diablo o poseído, pensamiento que recae en la visión religiosa de la conquista Española:

“El culto a los *wamanis*, fue considerado por los españoles como una herejía, asimilándolo a la figura del diablo de su panteón cristiano, y el culto de las *wacas* al de un pacto con aquél. De ahí viene la asociación que hicieron los conquistadores entre el diablo de ellos y el *supay* (<<diablo>>) de los conquistados, aunque entre éstos la palabra quechua *supay* denominaba un personaje neutro que podía ser bueno o malo”. (Bigenho en Arce Sotelo, 2006, p.32)¹⁴

Esta creencia se mantuvo por varios años hasta que, José María Arguedas, mediante de sus diversas publicaciones sobre la cultura quechua brindó una postura o punto de vista sobre la Danza de Tijeras. Entre ellas: *Notas elementales del arte popular religioso y la cultura mestiza en Huamanga* (1958) y *La agonía de Rasu Ñiti* (2011). En ambos textos, Arguedas plantea un marco principal del danzaq como un “chamán” que hace pacto no con el diablo si no con los Apus y Wamanis. La Danza de Tijeras toma su nombre como tal, socialmente, gracias a Arguedas, pero también se le denomina con nombres como “la danza de los pies ágiles” (Villegas, 1998, p.17). Además, según Montoya (2010), Lucy Núñez habría encontrado en la Biblioteca de París otra pintura de Pancho Fierro que Leonel Angrad, un diplomático francés en Lima, tituló “La danse des

¹² <http://www.leeporgusto.com/el-violin-de-maximo-damian-y-el-dolor-de-jose-maria-arguedas/>

¹³ Maximo Damian, íntimo amigo de Jose María Arguedas y artista del violín andino de gran reconocimiento.

¹⁴ Cursiva por el autor de la cita.

ciseaux” (danza de tijeras), al regalarla en 1835 a esa biblioteca.¹⁵ Como se menciona al inicio, esta denominación alude también al instrumento que tiene el danzante en la mano. Como menciona Arce Sotelo (2006):

Este idiófono está constituido por dos láminas de acero, una cuyas extremidades está curvada sobre sí misma, formando una especie de anillo de alrededor de 5 centímetros de diámetro y que, superpuestas, parecen efectivamente un gran par de tijeras. Pero, en realidad, las “tijeras” son independientes, puesto que ningún eje ni remache las une y sus láminas tienen los bordes y las puntas cuidadosamente redondeadas.

Cada una de las láminas posee sus propias características:

- La más grande, de timbre más bien grave, es llamada macho, tiene una longitud de 26 cm y pesa alrededor de 400 gramos.
- La otra, de timbre más bien agudo, es la llamada hembra, mide 24 cm de largo con un peso de más o menos 300 gramos.

(p.45)

Los elementos masculino y femenino de estos instrumentos guardan relación con uno de los principios del pensamiento andino: el dualismo, que divide las cosas en pares opuestos, pero al mismo tiempo complementarios. (p.46)

Las tijeras se tocan en la mano dominante del danzante, usualmente la mano derecha, y van a la altura del pecho o del corazón. El tintineo es el sonido generado por el choque de las dos orejas. Es importante el uso del guante para permitir la sonoridad del instrumento. (Sotelo, 2006)

Basándonos en el nombre de “la danza de los pies ágiles” se realiza una de las características o bases técnicas visuales del ritual. La Danza de Tijeras, es una representación cultural altamente compleja, contiene más de trescientos pasos, dependiendo de la zona en la que se represente, y cada uno es más complejo que el otro, incluye diferentes juegos de pies, cambios corporales y acrobacias, que llevan al cuerpo del danzador a un nivel de desequilibrio, contradicciones, y consciencia física y mental. A saber:

La danza de las tijeras es mucho más que un baile quechua de la siembra, de la cosecha o del puqllay, juego inca de solteras y solteros. Tiene un indudable componente religioso

¹⁵ Núñez citada por Montoya, 2010.

y mágico que se expresa en el poder sobrenatural atribuido a los danzantes por su supuesto <<pacto >> con los Apus o Wamanis. Su resistencia física para bailar cinco horas diarias y 35 horas en una semana de lo que se llama la <<fiesta costumbrista>> en los ayllus andinos, su fuerza para hacer <<pastas>> y pruebas: introducirse una espada de cuarenta centímetros por la boca, atravesar el rostro, la boca o la lengua con alambres, echarse sobre vidrios rotos con el dorso desnudo y resistir el peso del arpista y el violinista juntos, comer una culebra o una rana crudas, o un sapo, sin piel o enteras; pararse de cabeza sobre un palo muy alto y dejarse caer por una soga que cuelga de la torre de una iglesia, y hacer números acrobáticos sobre esa misma soga, son elementos extraordinarios, sólo comparables con los movimientos y la fuerza de quienes se sienten poseídos por una divinidad. (Montoya, 2010, p.239-240)

Respecto a la vida del danzante, Núñez aporta con un profundo análisis sobre el proceso de los danzantes y las migraciones a Lima-Perú. Durante su exhaustiva investigación, el país se encontraba en pleno Conflicto Armado Interno 1980-2000, motivo por el cual Núñez no pudo realizar viajes a los departamentos del territorio chanka debido a que justamente eran las zonas más afectadas. Los problemas con Sendero Luminoso habrían vuelto muy riesgosos los viajes y las posibilidades de presentaciones incluso en Lima. Según Núñez (1990); las personas se encontraban en un nivel de alerta y desconfianza extremos. Así, sería poco probable que, en la situación en la que se encontraban, se “abran” ante un extraño. El trabajo de Núñez tuvo que sustentarse en base a entrevistas y presentaciones de danzas a las que consiguió asistir en Lima. La migración de los danzas en la capital en los años del Conflicto Armado Interno y el haber conocido las potencialidades turísticas, alimenta la idea de trasladar la danza en busca de sustento económico, llegando en algunos casos a despojarla de su esencia ritual y/o cultural.

Núñez (1990) ahonda con dibujos y explicaciones concretas sobre los pasos de la danza en diferentes partes del mundo Chanka mediante su exploración con migrantes en Lima. Ella resalta la relación danza-teatro-ritual al hacer el análisis de los movimientos que parecen típicos de la siembra: “Los pasos y movimientos de la Danza de las Tijeras parecen ser el resultado de la teatralización o ritualización de actividades agrícolas, como el volteado de tierra, que simboliza con ciertos movimientos de los pies y del cuerpo.” (Núñez, 1990, p.61). Se genera así una hipótesis sobre el desarrollo y creación de pasos de los danzantes.

Villegas (1998) logra plasmar en un libro la evolución de la danza, brindando la hipótesis de una danza cuyo nacimiento dataría de la época Chanka, incluyendo mitos y pruebas hasta la actualidad de ese entonces. Él también detalla cada etapa de la danza desde los diversos momentos que se presenta (inti raymi, cosecha, coincidencias de la cosmovisión incaica con la católica) complementando lo ya avanzado previamente por Núñez.

Con el paso de los años, los diferentes eventos que forzaron la migración de sus representantes y la globalización, la Danza de Tijeras, se ha convertido hoy en día en un exponente de la cultura peruana en el extranjero, exponiéndose a la desconexión con sus raíces y transformándose en un mero espectáculo. En el extranjero, al igual que en la capital del Perú, se pueden apreciar representaciones de la danza fuera de festividades, resúmenes de uno o dos días a comparación de la típica fiesta de siete días o más. Estos cambios no solo son geográficos, sino también generacionales.

Si bien las hipótesis dicen que durante la época de la colonia se empezó a representar como una danza contestataria con intenciones de reafirmar las creencias Incas, este ritual poco a poco fue transformando en una danza para poder impresionar y llamar la atención, perdiendo así en algunos casos, el valor ritual dentro en un medio espectacular para la subsistencia de su danza. “(...) es todo un tratado del proceso de transformación de la cultura quechua a través de la historia de una danza, que al llegar a Lima cambia de sentido, comienza a dejar de ser sagrada para convertirse en una mercancía del espectáculo.” (Montoya en Núñez, 1990)¹⁶. También ocurre lo contrario, según el maestro Qaqañiti de Puquio, este plus que brinda las representaciones en la capital y en el extranjero, le permite reafirmar la presencia de las huacas ante un espectador ajeno. Este pensamiento, variaría dependiendo del danzante, su conexión con el ritual y el fin que este le dé a sus presentaciones. (Conversaciones con el maestro Qaqañiti de Puquio)

Busch (2013) considera que la Danza de Tijeras es un medio de refuerzo de cultura hispana a nivel internacional. Habla sobre la evolución de esta con el paso de los años desde que Arguedas la resaltó en sus escritos hasta la actualidad, en cómo el conflicto armado interno forzó la migración de los intérpretes y cómo la globalización los llevó a hacer cada vez más presentaciones en el extranjero. “(...) la puesta en escena de la danza de tijeras como un espectáculo mercantilizado como un fenómeno cultural significativo

¹⁶ Prólogo.

que contribuye a cambiar las articulaciones de la subjetividad Andina, no solo “como sugieren los estudios antropológicos” acerca de una degradación de un auténtico ritual (Arce Sotelo, 13, Núñez Rebaza, p.48)”¹⁷ (Bush, 2013, p.120) [TRADUCCIÓN PROPIA]

Por su parte, van Buren (2015), remarca el rol del danzaq como intérprete, un actor frente a la sociedad el cual comparte de su cultura al manifestarse en el extranjero:

A lo largo del Perú, la danza afirma comunidad a través de una práctica participativa de lenguaje complejo no solo de un simbolismo cultural local, pero también del juego dramático entre los actores representando o comentando ante el orden social.¹⁸ (Van Buren, 2015, p.10) [TRADUCCIÓN PROPIA]

Dentro del contexto transnacional de una comunidad como es el caso de Port Chester, NY, la danza también sirve un rol importante en crear el espacio virtual para la afirmación de la identidad regional de los Chankas y evocar sus asociaciones espirituales dentro de comunidades migrantes. Como tal, la práctica de Walter Velille, Luis Aguilar, y los hermanos Velasco sirve para situar migrantes de su región de origen como una sub-comunidad virtual dentro de peruanos que viven en el extranjero, aún cuando estos ganan al menos parte de su sustento fuera de la comunidad como “mercancía” de su parcialmente cultura reimaginada. (van Buren, 2015, p.11) [TRADUCCIÓN PROPIA]¹⁹

Si bien se trata de un ritual primordialmente representado por el género masculino, hoy en día se aprecian presentaciones por parte de warmis dentro del ritual. Estas son más prominentes en el departamento de Huancavelica, sin embargo, en el departamento de Ayacucho ya se han ido manifestando los “nacimientos” de warmi danzaqs. Sobre este aspecto, si bien no se ahondará en la investigación, es necesario tenerlo en cuenta como

¹⁷ “(...) the staging of the scissors dance as commodified spectacle as a significant cultural phenomenon that contributes to changing articulations of Andean subjectivity, not simply “as anthropological studies suggest” as a degradation of an authentic ritual. (Arce Sotelo , 13, Núñez Rebaza , 48)” (Bush, 2013, p.120)

¹⁸ “Across Peru, dance affirms community through participatory practice of a complex language not only of local cultural symbolism, but also of the dramatic interplay of actors representing or commenting upon the social order.” (Van Buren, 2015, p.10)

¹⁹ “Within the transnational context of a community such as in Port Chester, NY, the dance also serves an important role in creating a virtual space for the affirmation of the Chankas regional identity and evoking its spiritual associations within migrant communities. As such, the practice of Walter Velille, Luis Aguilar, and the Velasco brothers serves to situate migrants from their home region as a virtual sub-community among Peruvians living abroad, even as they earn at least part of their livelihoods outside the community as a "commodity" of their partially reimagined culture.” (Van Buren, 2015, 11)

uno los efectos de la globalización y las migraciones en la danza. Al respecto, Montoya señala:

En el último tercio del siglo XX las mujeres aparecen con fuerza creciente en cada uno de los espacios de la vida y la cultura, reclamando sus derechos y plena igualdad con los hombres. ¿Por qué nosotras las mujeres no podríamos ser danzantes de tijeras? se preguntaron varias jóvenes; entre ellas, <<Lullu Killa>> (luna tierna) la primera danzante de Andamarca y Ayacucho. (...) Dentro de 30 años no tendrá sentido preguntar por qué las mujeres bailan si ellas logran imponerse. El desafío es grande. Ellas lo saben. (Montoya, 2010, p.252)

Por su parte, José María Arguedas transporta al lector al mundo del danzante de tijeras, detallando cada movimiento, traslado, salto, grito, acto del danzante en sus diferentes escritos. Uno de los más impresionantes es cuando él pudo observar a un danzante pasar la cuerda floja de una cúpula de una la iglesia a otra y al momento de transcribirla no deja ni un detalle suelto. “Desde adentro de la torre se oía el canto de sus Tijeras; el bailarín iría buscando a tientas las gradas en el lóbrego túnel. Ya no volverá a cantar el mundo en esa forma, todo constreñido, fulgurando en dos hojas de acero.” (Arguedas, 2017, p.55) Arguedas también da ejemplos de la vida, cosmovisión y tradición de los danzantes en *La Agonía de Rasu Ñiti* (2011)

Rasu-Ñiti cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo. La montera le alumbraba con sus espejos.

Atok sayku salió junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos estaban mirando. Lurucha tocó el lucero kanchi (alumbrar de la estrella), del wallpa wakay (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los dansak, a la media noche.

'¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando!' dijo el nuevo dansak.

Nadie se movió.

Era él, el padre Rasu-Ñiti, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando. (Arguedas, 2011, p.4)

Entre investigaciones no netamente enfocadas en el estudio de la danza en sí, pero que la trabajan a raíz de otros enfoques, se encuentran las tesis de Erika Camposano Cuellas (2010) y Gabriela Pino Fernández Baca (2017). Camposano (2010), enfoca su

estudio en cómo la práctica de la danza de tijeras aporta al desarrollo de la identidad cultural de los pobladores del distrito de Virundo, provincia Grau - Apurímac 2010. Mediante una metodología basada en la investigación social, llega a la conclusión que la práctica de la danza de tijeras, a través del ritmo, la expresión corporal, el movimiento, el espacio y el color, fortalece los elementos de la identidad cultural como conocimientos, creencias, valores, símbolos, lenguaje, música, danza, baile y cosmovisión de los danzantes del distrito de Virundo, provincia Grau- Apurímac 2010. Mientras que, Fernández (2017) propone el “rescatar, a través de la pintura, el rito de la danza mediante la cual se reapropia del espacio y tiempo sagrado del origen.” (Fernández, 2017, p. 6). Ella trabaja su investigación no solo con la Danza de Tijeras, sino también con la imagen del Ukuku. Mediante encuestas a su puesta artística de lienzos, llega a las conclusiones cuantitativas de la importancia de su trabajo y el efecto que puede tener en sus espectadores.

Así pues, la Danza de Tijeras representa hoy en día la globalización, la resistencia y parte de un país pluricultural como lo es el Perú. El danzante se encuentra en una lucha de fuerzas en pugna que impiden que este ritual traspase al espacio mercantil. Es cuestión de que su historia no se pierda en el viento de la tradición oral.

1.2. LA DANZA DE TIJERAS AYACUCHANA

Puesto que la investigación se basará en la Danza de Tijeras Ayacuchana, veo pertinente el especificar algunas características de esta que la distinguen de las demás. Como se menciona anteriormente, la Danza de Tijeras proviene de la región Chanka: Apurímac, Huancavelica, Ayacucho y Arequipa. Por ello, se encuentran diferentes variaciones del ritual según el departamento (Montoya, 2010).

Acerca de la historia y la proveniencia de la Danza de Tijeras, entre los danzantes se encuentran diversas hipótesis, aunque ninguno se atreve a realmente afirmar una hipótesis fija. En entrevistas con el maestro Chuspicha de Andamarca y según su “Museo de la Danza de Tijeras” que se encontraba²⁰ en Andamarca, Ayacucho, él atribuía el nacimiento de la danza al Taki Unquy, mientras que el maestro Qaqañiti de Puquio, informa que realmente no se tiene un conocimiento acerca de cuándo exactamente nació

²⁰ Se habla en pasado, debido a que semanas después de la visita al maestro Chuspicha, este lamentablemente falleció después de bailar en su último Yaku Raymi. Su hija, Ana Ramos se hizo cargo de limpiar y guardar las cosas del museo de su papá hasta futuro aviso.

la Danza de Tijeras, lo que sí, él menciona que este ritual nace en Ayacucho y luego este expandió por el resto de la región Chanka.

Según el maestro danzaq Qaqañiti de Puquio, el ritual en cada departamento tiene diferentes características, y el nombre con el que se le denomina al danzante se basa justamente en ello:

- Huancavelica: Galas, el ritual se caracteriza por ser más acrobático.
- Ayacucho: Danzaq, el ritual se caracteriza por ser más lento y dar énfasis a la danza, en vez de a la acrobacia o pasta.
- Apurímac: Saqras, el ritual se caracteriza por dar más énfasis a las pruebas de pasta y faquirismo.
- Arequipa: Villanos, se dice que su música era más sincopada, lenta, pero hoy en día se baila con música y traje ayacuchano.

(Conversaciones con el maestro Qaqañiti de Puquio)

Como pudo detallar Lucy Núñez en su tesis *Los Dansaq* (1990), cada departamento maneja su propio orden para el ritual, con fines de la investigación y sin intención alguna de desvalorizar el trabajo de quienes brindaron esta información anteriormente (Villegas, Núñez, van Buren, Arce Sotelo, Montoya, entre otros) me doy la licencia de brindar redactado, el orden a las secuencias costumbristas en la Danza de Tijeras Ayacuchana manejado por el maestro danzaq Qaqañiti de Puquio (Anexo 5). De igual manera, estaré usando explicaciones por parte de los investigadores mencionados anteriormente que considero pertinentes mantener.

Orden sujeto a cambios según costumbre

- **Alba:** El temple de arpa y violín es en notas menores, la música es melancólica. Primer día de fiesta, es la víspera donde el danzante sale con sus mayordomos. Los pasos del danzante son sencillos, se pasea por las plazas, avanza caminando tocando las tijeras y realizando algunos pasos.
- **Pasacalle:** La presentación del danzante. En este momento la danzante marca “presencia”: Manifiesta su personalidad mediante el movimiento y genera su conexión con el público. Técnicamente, los pasos van al compás del arpa y violín, son marcados, pausado y prácticos. “En los primeros pasos, que progresan de lo

más sencillo a los de mayor dificultad, el danzante se exhibe con gallardía(...)” (Villegas, 1998, 46)

- **Tonada mayor:** La música es más larga y el danzante realiza pasos y movimientos con todo el cuerpo.
- **Tonada menor:** Es más pícaro, el danzante resalta su presencia en contrapunteo.
- **Ziu zao:** Calienta el cuerpo previo a alto ensayo, hay movimientos de pies más elevados, el danzante realiza números en específicos, pero no tan vistosos.
- **Fuego:** Se continúa con la realización de números en el aire, la música es más pausada y, por ende, permite que la marcación de pasos sea más precisa.
- **Alto ensayo:** Números (acrobacias) en el aire. Todo lo que implique saltos, que el cuerpo se eleve sin bajar las caderas o flexionar las rodillas en cuclillas, se considera alto ensayo. Solo los pies pueden tocar el suelo durante un alto ensayo. Son números que, al igual que los pasos, entran al tempo de la música. Un alto ensayo engloba pasos y números. “(...) conocido como el baile en el aire (wairallapi tusuq), el danzante demostrando su agilidad felina, retoza, brinca, estira, y recoge sus extremidades inferiores en el aire (...)”. (Villegas, 1998, 46)
- **Pampa ensayo:** Similar a alto ensayo, pero en este caso los números son el suelo. Se genera un contacto de más de dos puntos de apoyo. El danzante se saca el sombrero, el poncho, el gorro, cola y pañuelo. “Antiguamente se hacía con sombrero, no había volantines, era solo rodillas.” (Qaqañiti en Anexo 6) Vale rescatar, que todos los números se realizan con las tijeras tintineando y por ritual, las tijeras no deberían tocar el suelo.
- **Miskipa:** Descanso.
- **Zapateo:** El danzante vuelve a colocarse toda la vestimenta. Se marca la rapidez del paso, rapidez de las tijeras, más pícaro, poco espacio para pensar, tus pies están más sueltos.
- **Negríto:** Más rápido que zapateo. Se utiliza un paso llamado escobilla, similar a un zapateo afro y puede diferenciarse por el movimiento de pies ya que parecen pisadas de caballos.
- **Cuatro esquinas:** La música es pausada y cuando se marca los términos de los pasos se realiza un número.
- **Wallpa bajai:** Golpeo de pies, se baila a partir de las 3:00 am – 4:00 am cuando canta el gallo.
- **Lorenzacha:** Música tradicional antigua y sentimental, se recuperan los pasos.

- **Tipac tipac:** Golpeo de pies y suela, la música es asincopada.
- **Sacacha:** La música es parecida a Lorenzacha. Requiere de movimientos de pies y variedad de pasos.
- **Tacon de palo:** La música de esta secuencia se ha perdido, pero se menciona porque es parte del ritual. Es parecida al Tipac Tipac.
- **Wichau chuqchungue:** Música costumbrista bailable y pausada. Entra en diálogo con Toqto.
- **Toqto:** Es la respuesta de Chuqchungue.
- **Eraqcha:** La música permite un espacio para realizar números de vistosidad.
- **Lucerito:** Se remarca la rítmica y por ello exige precisión en los pasos.
- **Mala vida:** Secuencia tradicional, muestra al danzante todo el esfuerzo que puede llegar en las secuencias. Termina en una noche de alba entre 6:00 am -7:00 am.
- **Cascavelina:** (Vilcashuaman) Similar al zapateo afro. Hay 10 variedades de Cascavelina.
- **Pampa y caballo:** El golpeo de pies hace alusión a las pisadas de los caballos.
- **Incaico:** (Parinacochas) Adoración al Inti (sol), La música es lenta, el danzante hace quiebres mirando al haciendo reflejando la adoración al Inti. Hay 5 variedades de música para Incaico.
- **Auria:** (Parinacochas) En este pasacalle se hace bailar al pueblo, el danzante hace un paso y el público lo acompaña.
- **Miskipa:** Descanso.
- **Huamanguino:** Previo a payaso, el danzaq empieza a realizar parodias, bromas, hacerse el borrachito, viejito.
- **Payaso:** El danzaq tiene que hacer reír al público.
- **Patara:** Se realizan números con la punta del pie doblada hacia adentro. No solo se realizan pasos de baile, pero también se cargan personas, mesas, morder el arpa, entre otras acciones, todo parado de puntas.
- **Qero qespe:** (Parincacochas) Se sube a un palo largo y alto y se hacen números. Sin arnés ni seguridad.
- **Torre bajai:** Se ata la soga desde la cruz de la torre de la iglesia hacia la pileta de la plaza. En ella, el danzaq debe de subir y bajar con infinidad de números. No hay arnés. Si el danzaq se cae realizando esta acción, tendrá que dejar de bailar porque sería de mal augurio.

- **Guerras pampa:** (Cabana Sur, Chihuirí, Víctor Fajardo, Morcolla, Atiguara, Sondondo) Huaqtanakuy, cada uno tiene chicote y se genera un enfrentamiento a “chicotadas”.
- **Pasta:** Faquirismo y magia. El danzante muestra valor y resistencia corporal.
- **Agonía:** El danzante hace caer las tijeras al suelo y da término al contrapunteo.
- **Raqui Raqui:** Despedida del danzante.
- **Caramusa:** Fin de fiesta, se hace bailar a todo el pueblo y el danzaq canta.

Las características del vestuario también varían según del departamento²¹. En Ayacucho este sería el orden²² de colocación de la vestimenta:

- **Camisa:** Color entero con mangas largas bombachas de color blanco y con diseños de colores en los bordes.
- **Pantalón:** De $\frac{3}{4}$ de largo, de diversos colores, la altura del tiro es aproximadamente hasta la cintura, la caída de las piernas tiene blondas y, al igual que las mangas es de color blanco con blondas y cintas de colores. También tiene flecos en algunas partes, los cuales generan una movilidad incluso donde uno no espera en el vestuario.
- **Chumpi:** Faja que va a la altura de la cintura, con la que se sujeta la camisa y el pantalón. Esta da dos vueltas a la cintura del danzante.
- **Medias:** Medias largas preferiblemente de color entero. Últimamente, en Lima, se están usando el modelo que se usa para fútbol.
- **Zapatillas:** Zapatillas de suela de jebe al estilo “converse” de caña baja, con punta de jebe.
- **Tapabalo:** “Encima del pantalón se coloca una especie de pechera triangular con espejuelos y flecos dorados, similar al ponchillo.” (Núñez, 1990, p.78). El tapabalo tiene su principal ajuste en la parte de arriba, la cual va entrelazada en el chumpi, y dos cintas atrás que permiten, más que nada, que se aprecie el diseño del tapabalo sin que se doble.
- **Chaleco:** Chaleco cocido con flecos en el borde de la cadera.

²¹ En Huancavelica se puede apreciar una distinción entre la vestimenta del danzante gala y de la warmi gala, mientras que, en Ayacucho, la warmi danzaq tiende a mantener la misma vestimenta que la del danzaq.

²² Algunos aspectos de orden sujetos a cambios según la comodidad del danzante.

- **Gorra y cola (Chuku y Chupa):** La gorra sujeta el pañuelo de cabeza y el sombrero al danzaq. La cola, viene adherida a la gorra y cae por la espalda del danzaq, esta dice el nombre abreviado del danzaq. Por ejemplo, si el nombre artístico es Asiri Sonqo de Ayacucho, puede decir solamente “Asiri” o el nombre del danzaq “Dani”.
- **Faja:** Va a la altura del pecho, es menos larga que el chumpi y se encarga de sostener la cola cerca al cuerpo.
- **Ponchío:** Va encima del chaleco, parece un chaleco grande, como flotador de salvavidas, pero plano, no tiene laterales y se apoya en los hombros. Este lleva bordados, flecos, diseños, el nombre del danzaq y el de su pueblo, piedras, cintas, entre otros aditamentos. Al lado de las tijeras, es la parte del vestuario que más pesa.
- **Pañuelo de cabeza:** Pañuelo que se amarra alrededor de la cabeza, cubriendo orejas, pelo y parte del cuello.
- **Montera:** Alusión a la presencia del cóndor, es el sombrero que va encima de la cabeza del danzaq. En algunos casos tiene su nombre escrito y aspectos que lo diferencian de otros. Tiene flecos y cintas, pero también puede tener espejos y juegos extravagantes de colores.
- **Pañuelo de mano:** Va en el dedo chiquito de la mano que no toca tijera.
- **Guante:** Guante de lana que permita la resonancia de la tijera. Va en la mano que toca.
- **Tijeras:** Las orejas de las tijeras son redondas, mientras que las Huancavelicanas son ovaladas.

Se ve pertinente rescatar la característica de “vuelo” y “movimiento” que mantiene el traje de un danzante. El pañuelo, las cintas en la montera, la caída del pantalón y mangas, los flecos y espejos alrededor del vestuario, obliga al danzante crear este movimiento constante en el vestuario. Esta consciencia de un objeto externo que se vuelve parte del danzante, afecta en la calidad del movimiento y en la decisión de segmentaciones corporales a tomar según el paso que dé, una cualidad que se desarrollará más adelante en el análisis para explicar los focos de atención del danzante y su traducción al *training* actoral.

1.3. SOBRE EL *TRAINING* ACTORAL

El campo del *training* actoral, académicamente hablando, ha empezado a tomar un interés de investigadores académicos entre fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI, la mayoría de investigaciones previas son por actores y directores quienes disconformes con la visión que se tenía del actor, el teatro y su rol en la sociedad, se enfocaron en buscar nuevas formas o métodos de trabajo actoral. (Barba, 2010) En la actualidad, con el avance académico y la incorporación de las artes como carreras universitarias, la mayoría de los investigadores académicos sobre las artes escénicas tienen estrechos lazos con estas, siendo directores, actores, entre otros.

Carol Muller (2010), se encargó de hacer un compendio de investigaciones desarrolladas sobre el *training* actoral llamado “El *training* del actor” cuya última edición al castellano fue publicada en el 2010. Estas investigaciones fueron presentadas en el Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático (CNSAD) en el marco de las entrevistas denominadas “Poursuites”, sobre el tema “Cuál cuerpo para cuál(es) teatro(s)” organizadas con el Centro Nacional del Teatro (CNT) durante los años 1998 y 1999, luego desarrolladas a profundidad en este libro. Entre los investigadores académicos presentados en el compendio se encuentran: Josette Féral (2010), Béatrice Picon-Vallin (2010), Jean-Marie Pradier (2010), Laurence Labrousche (2010) y David Le Breton (2010). Por otro lado, los reconocidos investigadores no académicos, quienes forjan sus reflexiones a raíz de la práctica en este libro, son: Eugenio Barba (2010), Yoshi Oida (2010), Andrzej Seweryn (2010), Eric Lacascade (2010), Alexander Del Perugla (2010), Bob Villette (2010), Farid Paya (2010), Odile Duboc (2010), Caroline Marcadé (2010), Yves-Noël Genod (2010) y Camille Grandville (2010).

Dentro de las investigaciones académicas mencionadas, Josette Féral (2010), realiza una investigación sobre el nacimiento de la palabra *training* y su evolución a la implementación en el campo actoral, ahondando en algunos principios de este a raíz de diversos expositores como Copeau, Barba, Oida, Decroux, Grotowski, entre otros. Brindando una conclusión sobre el significado el *training* como un término que “Abarca todas las formas de ejercicio, técnicas y métodos utilizados por el actor en su esfuerzo por llegar a tener las bases profesionales de su oficio.” (Féral, 2010, p.15)

Béatrice Picon-Vallin (2010), sigue la historia de la invención del *training*, ahondando en su significado, terminología de los ejercicios y acerca de diversos

representantes que los trabajaron, como Vselovov Meyerhold. Según Picon-Vallin los ejercicios “(...) no son más que la parte visible de un “proceso unitario indivisible”, profundo, determinado por las especificidades de la vida de un grupo de investigación, por la intensidad y la “temperatura” de su implicación.” (Picon-Vallin, 2010, p.43)²³ Analiza medios de implementación de un *training* como los laboratorios y sus resultados. Además, hace un hilo entre el entrenamiento físico y mental, llegando a la conclusión de “El entrenamiento físico es así inseparable del mental (...)” (Picon-Vallin, 2010, p.40)

Por otro lado, Jean Marie Pradier (2010), realiza un seguimiento a la influencia y trabajo del director e investigador teatral Eugenio Barba. Desde su nacimiento en 1936, pasando por su proceso de aprendiz de Grotowski hasta que funda el Odin Teatret (1964) y de la Escuela Internacional de Antropología del Teatro (1979). Espacios donde logra desarrollar sus investigaciones con relación al teatro, entre ellas los fundamentos del “Arte secreto del actor”.

Desde 1962, primer año de su estancia en Opole junto a Jerzy Grotowski, partiendo de la experiencia concreta del oficio, Barba no ha dejado de calcular y pensar la cuestión del ejercicio, la formación y el aprendizaje del actor-bailarín. Poniendo a prueba sus intuiciones con la práctica, ha elaborado una especie de edificio teórico cuya estructura exterior puede parecerle ilusoria a quien ignora su génesis. (Pradier, 2010, p.52-53)

En función al *training*, esta investigación de Pradier se enfoca en cómo este investigador, director y pedagogo teatral ha desarrollado su propio término del *training* y su propio análisis en una búsqueda del trabajo del actor.

Laurence Labrouche (2010), genera una investigación a raíz del proceso de *training* del grupo de teatro francés Théâtre du Soleil y cómo se implementa según la visión de su directora Arianne Mnouchkine. “Este *training* no consiste, para retomar la definición de Ruffini, en un “proceso artificial de adaptación al ambiente-escena”,²⁴ al contrario, se realiza en condición de actuación.” (Labrouche, 2010, p.80) Mediante esta investigación, Labrouche logra brindarnos un proceso o noción diferente de aplicación del *training* al de los ejercicios o entrenamiento psicofísico. “El *training* se da, en este sentido, como una actividad más “ética” que técnica, porque concierne a una puesta en condición, es decir, la adopción de cierta postura interior. Desde esta perspectiva,

²³ Cita de Picon-Vallin “Véase *supra* , nota 32.”

²⁴ Ruffini en Labrouche 2010

Mamaud Said insiste en la importancia de lo que en el Soleil se llama “las labores”.²⁵ (Labouche, 2010, p.85) Estas “labores” mencionadas por Labrouche y Mamaud Said, serían las labores de limpieza, orden, el rol a cumplir por cada integrante a favor del bienestar del teatro. (Labrouche, 2010)

Por otro lado, la investigación de David Le Bretón (2010) se enfoca en brindar una conclusión abarcando diversas investigaciones y definiciones del *training*, desde su aplicación hasta su finalidad en la actualidad. Le Bretón llega a la conclusión de “El *training* es una apertura al mundo, un descubrimiento de la plasticidad propia en el trabajo de creación dramática; aspira a enseñar a despojarse de sí para acoger al otro bajo las mil figuras que puede asumir, al capricho de las creaciones.” (Le Bretón, 2010, p.158) Llegando así, a un cierre donde el *training* engloba y abarca cada una de las cualidades y trabajos del actor.

Dentro de las investigaciones desde la práctica, Eugenio Barba (2010) brinda un análisis del proceso histórico del *training* actoral, partiendo desde su nacimiento en inicios del siglo XX y el desarrollo de esta ante la inestabilidad sociopolítica y económica. Barba genera una crítica hacia el actor de inicios del siglo XX y lo compara con la sensación de “ausencia”, siendo este, la influencia a que otros actores y directores se movilizan e investiguen con miras a salir de este estado de “ausencia”. Con estos actores nace el “*training*” con un fin específico, pero con diversos métodos de investigación y aplicación. Barba cierra su investigación reafirmando la presencia de estos “revolucionarios” quienes dieron su vida²⁵ irrumpiendo los parámetros del teatro tradicional brindando un teatro de “resistencia” el cual, traducido a la actualidad, aún vive y se mantiene como tal ante una sociedad capitalista en búsqueda de teatro que solo la autosatisfaga. “(...) existe una condición común: el destino del iceberg.” (Barba, 2010, p.77) Analogía que va referida a la importancia que se le da al teatro “visible”, mientras que el que se encuentra sumergido, es justamente el que investiga y cuestiona, el de resistencia.

También Yoshi Oida (2010), genera una reflexión desde su experiencia con las prácticas orientales y diversas disciplinas, por ejemplo, de joven hizo teatro Noh y ballet,

²⁵ “El ímpetu del teatro concluyó con el fascismo y el estalinismo. Brecht y Piscator terminaron exiliados; Meyerhold fue torturado y fusilado; Tretjakov y Babel, masacrados en el gulag; Stanislavski, aislado y sometido a no trabajar nunca más en su teatro.” (Barba, 2010, p.75)

en función a su trabajo como actor. Según Oída el *training* es un trabajo que toma tiempo y que poco a poco se integra alimentando desde el trabajo corporal “un pensamiento y una emoción libres” (Oída, 2010, p.96). El *training* trabaja, de esta manera, la consciencia desde el movimiento corporal.

Por otro lado, Andrzej Seweryn (2010), reflexiona desde su experiencia con diversos métodos y ejercicios, también desde su cambio de visión de un actor que no necesitaba trabajar su persona para poder hacer teatro “realista” a un actor que valora y tiene un discernimiento sobre el *training* que a él le funciona. “En cuanto al *training*, quisiera agregar lo siguiente: no hay trabajo corporal universal. Para todos los teatros, para todos los textos, me parece que es necesario tomar de donde se pueda.” (Seweryn, 2010, p.100) Cerrando su reflexión abriendo una ventana a la búsqueda de un *training* personal según las necesidades del actor, pero reafirmando la necesidad del *training* como tal.

En un similar sentido, Eric Lacascade (2010), fundador del Ballatum Theatre, genera un espacio de reflexión entre las partes que engloba el *training* y las situaciones en las que se manifiesta. Para Lacascade, el *training* engloba al entrenamiento y al calentamiento, además también puede desarrollarse en el transcurso de los ensayos y se integra en la vida del actor. “(...) el *training* toma la forma de un dispositivo permanente de aprendizaje” (Lacascade, 2010, p.104) De este modo, resalta su importancia en una permanencia y proceso que conlleva un *training* enfocado y desarrollado.

Alexander Del Perugla (2010), abre un espacio de encuentro entre el trabajo del acróbata y el actor. Tanto para el actor como para el acróbata existe una necesidad del “estar con” (Del Perugla, 2010, p.108) Para él, el trabajo se basa en círculos imaginarios que forman una espiral de consciencia, esto enfocado al *training*, muestra una apertura “que es un escape hacia el infinito a partir del conocimiento de lo real”. (Del Perugla, 2010, p.110)

Además, Bob Villette (2010), formador de actores mediante un trabajo personal cuya investigación lleva más de 20 años, enfoca su investigación alrededor del *training* mediante un enfoque dirigido al “teatro que se desea hacer” (Villette, 2010, p.113) Según Villette (2010), el *training* se basa en formar un actor capaz de “habitar” el espacio más allá de las tablas, adaptando un estado de escucha y enfocando un calentamiento según el espacio donde éste se encuentre.

Por otro lado, Farid Paya (2010) directora del Theatre du Lierre, critica una modernidad y sociedad occidental donde el actor ha perdido su conexión integral con su cuerpo y lo ha separado de su mente. A raíz de ésta crítica, Paya genera su reflexión sobre la importancia del trabajo de la consciencia y su relación con el entrenamiento. “El entrenamiento es una seguridad.” (Paya, 2010, p.123) la cual mediante el enfrentamiento humano del actor con su ser, trabaja su persona para poder recorrer los diferentes estilos de teatro.

La bailarina, coreógrafa y cabeza del Centro Coreográfico de Belfort, Odile Duboc (2010), reflexiona a raíz de su experiencia con la danza y el teatro. Encuentra elementos que se retroalimentan como la necesidad de una escucha respiratoria (Duboc, 2010, p.127) constante. Este trabajo nace a raíz de su exploración con dos exalumnos de la escuela de Jacques Lecoq, quienes le brindaron una nueva perspectiva y elementos para su proceso investigativo.

Caroline Marcadé (2010), maneja una investigación del *training* a raíz de la lectura del cuerpo como un elemento de lenguaje. Para Marcadé, el cuerpo genera una relación con el mundo, así mismo considera el trabajo de una técnica física que conduce a la apertura del espíritu y la revelación de otro cuerpo en sí.

El actor y bailarín, Yves-Noë Genond (2010), brinda una reflexión sobre su pasar por diferentes formas de abordar el movimiento, llegando al enfoque en la necesidad de una consciencia que permita abrir las vías de la comunicación a raíz del movimiento.

Finalmente, la actriz Camille Grandville (2010), debido a sus acercamientos desde la danza, encuentra una integración entre diferentes instrumentos de expresión y a darle la prioridad y atención a su cuerpo. (Grandville, 2010, p.144).

Por otro camino de la investigación, los autores mencionados anteriormente no serían los únicos en investigar sobre el *training*, como mencioné en un inicio, hay un grupo quienes formaron escuelas y metodologías, en la línea histórica por la cual irá dirigida esta investigación es pertinente mencionar a Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowsky, Bertolt Brecht y Guillermo “Wili” Pinto. Sus respectivos aportes y posturas sobre el *training* se desarrollarán más adelante en el marco teórico.

Además, se encuentran investigaciones universitarias de tesis en las cuales se ha implementado el *training* actoral, entre ellas se encuentra la investigación sustentada de:

Milsa Maúrtua (2018) *El actor - danzante en búsqueda del diablo puneño*. Maúrtua (2018) trabaja la creación del personaje del Saqra de la diablada puneña como inspiración para la creación actoral, motivo por el cual hace un uso de un *training* actoral enfocado en generar un cuerpo dilatado con miras a su investigación.

Por otro lado, existen investigaciones que se están realizando en este momento, como la de Illaqui Cortez. Su investigación se basa en la incorporación del Dance Hall Jamaiquino al *training* actoral con miras a tratar los momentos de “bloqueo” en el actor.

Este marco general de diversas investigaciones, aplicaciones y resultados, nos da la visión de un *training* con un fin específico, pero con diversas aristas de trabajo y enfoques.

1.3.1. Qué es el *training* y qué engloba

En la última etapa del siglo XX e inicios del siglo XXI, la globalización y la interculturalidad de las investigaciones dan resultado a un término que podría englobar todos los métodos con los cuales el actor trabajaría su ser de manera integral (cuerpo y mente), no solo para el teatro, sino como ser humano. Este término sería: *training* actoral.

Josette Féral (2010), propone que este término tendría su evolución desde el francés antiguo “trainer” cuyo enfoque al significado que hoy conocemos de entrenamiento, no estaría hasta 1542. Aun así, este proceso de incorporación al léxico actoral no sería dado hasta 1985 por Eugenio Barba y Nicola Savarese.²⁶ Previos a esta fecha, se usaba el término *entrenamiento*, el cual muta a *training* debido a sus diversas malinterpretaciones por la referencia y connotación hacia una visión deportiva y militar que ésta cargaba. (Féral, 2010, p.16)

El entrenamiento actoral en sí, data desde inicios del siglo XX en Europa, con Stanislavski, Eleonora Duse, Edward Gordon Craig y otros actores y directores cuya disconformidad con la situación política, económica y social del teatro, los llevó a buscar nuevos métodos de trabajo. Según Barba (2010) el actor se habría convertido en un protagonista ausente²⁷, un ser que mediante su oficio solo se encargaba de complacer al

²⁶ Barba, E ; Savarese, N. (1985) *L'Anatomie de l'acteur*, Buffonneries.

²⁷ pp. 69

público con tal de sobrevivir a los grandes cambios socio-económicos manteniéndose al margen de la situación política en la que se encontraba su país.

Esta aristocracia profesional y económica, corresponde a un ambiente teatral gangrenado por la decadencia, la mediocridad, la vulgaridad de actores sin ambición, por verdaderos mercenarios cuyo único objetivo es divertir al público y vivir de un oficio que no recibe subvenciones y que aún no se define a sí mismo como “arte.” (...) la división del trabajo y de la especialización de los papeles; se apoyaban en clichés y estereotipos que bastaban para satisfacer los gustos de cierto público. (Barba, 2010, p.70)

Fue ante esta coyuntura que surge el *big bang*, como lo denomina Barba (2010), de la cultura teatral.

De Stanislavski a Grotowski, pasando por Meyerhold, Vakhtangov y Tairov por una parte, pero también por Jaques-Dalcroze, Appia, Craig, Reinhardt, Copeau, Dullin, Jouvet, Decroux y Lecoq, se implanta una nueva pedagogía cuyo propósito no es sólo una preparación física de los actores (...) sino “una educación completa que desarrolle armoniosamente su cuerpo, su espíritu y su carácter humano”²⁸. (Féral, 2010, p.18-19)

Diferentes metodologías con sus diferentes espacios y tiempos de desarrollo, todas en una búsqueda de esta formación “completa”²⁹ del actor con miras a romper la estructura de un teatro estandarizado y enfocadas a un trabajo individual y personal según las propias necesidades del actor. Según Béatrice Picon-Vallin (2010):

Aprender a aprender es sin duda la finalidad de un *training* bien pensado, donde se combine el principio colectivo con el individual, que emerge en una interacción lúdica, con sus ritmos propios, mecánicos, químicos, espirituales. Y no es la simple ejecución, aun perfecta, de un buen ejercicio considerado como una receta, sino una comprensión concreta de sus principios profundos, una adaptación personal de lo que contiene de universal, es decir, su reinención, lo que se traduce en un cuerpo vivo, presente, en un escenario. (Picon-Vallin, 2010, p.48-49)

El dejar de ser un actor “ausente” guiado por las masas y la formación de un ser con una consciencia más allá de la común, un actor capaz de resolver y estar entregado a la creación, brinda diversos enfoques de trabajo, entre ellos el de las acciones físicas de Stanislavski (1979). Stanislavski, en su última etapa de investigaciones, desplazó su

²⁸ Copeau, Registres I:Appels, op. cit., p. 134 citado por Féral

²⁹ Integral.

propia idea de un trabajo actoral enfocado en los impulsos psicológicos y se enfocó en el trabajo del cuerpo en resonancia con la mente. Para lograr esto, creó la teoría de las acciones físicas. A tomar en consideración sobre esta teoría:

Considera que la base de la plasticidad del movimiento es la sensación del flujo ininterrumpido de la energía muscular (“la sensación del movimiento”), que se “trasvasa” sucesivamente de un grupo de músculos a otro, impulsándolos hacia la acción. (...) Lo que exige el movimiento escénico no es el preciosismo convencional, sino la belleza natural, que se crea sólo cuando el gesto, justificado interiormente o surgido de una necesidad interior, “deja de ser un gesto y se transforma en acción fértil, auténtica, pues responde a un sentido.” (G. Kristi en Stanislavski, 1979, p.14)

Para trabajar este aspecto, Stanislavski planteó ejercicios enfocados en desestabilizar y abrir un espacio de reconocimiento en el actor, los cuales sirvieron de inspiración a diversos investigadores de la acción como Grotowsky, Meyerhold, entre otros. Según Seweryn (2010), hacer ejercicio, actoralmente hablando, significa “trabajar su cuerpo, su voz y su intelecto” (Seweryn, 2010, p.97). Así, se desarrollan capacidades no solo físicas, sino que resuenan y engloban el marco de un ser humano en su totalidad.

Según Barba (2010) los ejercicios abordan “la sucesión de acontecimientos dinámicos - impulsos, ritmo, aceleración, inmovilidad activa, cualidades de tensión- que, en el teatro, constituyen el factor fundamental de la comunicación sensorial entre actores y espectadores.” (Barba, 2010, p.72). Los ejercicios y la teoría de las acciones físicas que propuso Stanislavski, son solo el primer eslabón de una larga cadena o telaraña de elementos que incorporan el trabajo de *training* actoral con las miras del trabajo integral del actor.

A raíz de esta línea de investigaciones, el término *training* utilizado en esta investigación, es similar al de Féral³⁰ (2010). En este caso el *training* engloba todas las metodologías y ejercicios enfocados al trabajo de la consciencia psicofísica del actor. Además, cabe rescatar que el *training* es personal y si bien se puede realizar en grupo, no significa que todos deban basarse en la forma del ejercicio, sino en sus principios.

La técnica que menciona Féral (2010) en su explicación de *training*, serían los principios a trabajar, pero no una regla ni un parámetro absoluto, un actor debe de aplicar

³⁰ “Abarca todas las formas de ejercicio, técnicas y métodos utilizados por el actor en su esfuerzo por llegar a tener las bases profesionales de su oficio.” (Féral, 2010, p.15)

el *training* mediante una metodología que trabaje sus capacidades, no recaer en el trabajo actoral estandarizado pues estaríamos regresando a los parámetros de inicios del siglo XX. En los siguientes puntos, se desarrollarán los respectivos aportes a esta investigación de tres investigadores, actores, directores y pedagogos teatrales que forman parte de la cadena anteriormente mencionada: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y “Wili” Pinto.

1.4. JERZY GROTOWSKI, LA CONTINUACIÓN DEL TRABAJO DE STANISLAVSKI Y LOS EJERCICIOS

Jerzy Grotowski, fundador del Laboratorio Teatral en Opole-Polonia en 1959 y creador del “Teatro Pobre”, fue discípulo de Konstantin Stanislavski, y pudo presenciar y experimentar el momento en el cual Stanislavski hizo el cambio enfoque investigativo hacia el del trabajo de las “acciones físicas”. Según Thomas Richard (2005), Grotowski consideró que la riqueza de toda la investigación de Stanislavski se encontraba justo en esos últimos diez años de trabajo.

Richard (2005) desarrolla que Grotowski no copió el trabajo de su maestro, lo que él hizo fue seguir la indicación de Stanislavski de “¡Crea tu propio método. No dependas servilmente del mío. Invéntate algo que a ti te funcione!” (Logan en Richard, 2005, p.19) y bajo esta premisa, enfocó su trabajo hacia un entrenamiento personal del actor. Grotowski, reconoce esta similitud en pensamientos y derivación desde el trabajo de su maestro, motivo por el cual en su libro *Hacia un teatro pobre (1992)*, menciona que las “soluciones” hacia el trabajo difieren e incluso, a veces llegan a “conclusiones contrarias”. (Grotowski, 1992, p.12) Concluyendo que la inspiración hacia su proceso investigativo si deriva de su maestro, pero ahí queda, en una inspiración.

De este trabajo con Stanislavski, Grotowski llega a su propia definición de *training*, la cual años más adelante serviría de inspiración para otros dos eslabones de la cadena histórica del *training*, Eugenio Barba y Wili Pinto. El primero fue discípulo directo de Grotowski, mientras que el segundo fue fuertemente influenciado por su trabajo al inicio de su proceso investigativo. De esto se hablará en los siguientes capítulos. Continuando con la definición de *training* de Grotowski, para él:

(...)el training del actor es una labor diaria durante la cual se entrenan los signos, se perfecciona la agilidad natural del cuerpo para poder reproducir dichos signos sin que él oponga resistencia, y se buscan las maneras de eliminar los bloqueos físicos del actor en el sentido de la pesadez, de la entropía energética, se ejecutan una serie de ejercicios

llamados acrobáticos, para liberarse de las limitaciones naturales creadas por el espacio, por la gravedad, (...) (Grotowski, 1993, p.80)

Basándose en éste pensamiento, Grotowski creó los ejercicios con los cuales guiaba su entrenamiento. Los ejercicios se construyeron a raíz de investigaciones y propuestas por parte de sus discípulos, estas se alteraban y enfocaban según la investigación personal de cada actor.

Grotowski, consideraba que un entrenamiento debía llevar el trabajo psicofísico del actor a extremos en los cuales su mente se liberara de toda tensión vía un enfrentamiento con los bloqueos personales del actor durante el trabajo de los ejercicios. Esto motivó la generación de una línea de trabajo desde la práctica, según Grotowski el enfoque del *training* en el Laboratorio:

El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la "madurez" del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del "trance" y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de "transiluminación". (Grotowski, 1992, p.12)

El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de superar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto? ~ sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. Esto es lo que significa la expresión vía negativa: un proceso de eliminación. (Grotowski, 1992, p.94)

El trabajo de entrenamiento de Grotowski es práctico. Él no le veía un fin exacto a la teoría si es que no se ponía en práctica, información que Peter Brook (1992) y Thomas Richard (2005) lograron reforzar en sus escritos sobre sus experiencias de trabajo con Grotowski, Ambos llegaron a la conclusión que, el verbalizar eliminaba todo mensaje y capacidad transmisiva que tuviera el ejercicio mismo. "Verbalizar significa complicar y hasta destruir los ejercicios que son simples y claros cuando se indican mediante un gesto y cuando son ejecutados por la mente y por el cuerpo como un todo." (Brook, 1992, p.5-6)

Esta forma de ver el teatro y el trabajo del actor fue la que guió a Grotowski en la construcción de un “teatro pobre”, donde lo único que se necesita es lo esencial y se trata de realzar la “riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística.” (Grotowski, 1992, p.18). Ello pretende brindar un realce en el interés sobre el actor-creador y su función en el proceso de la creación, brindando así un trabajo desarrollado a raíz de diferentes influencias como las artes orientales y su trabajo con Stanislavski.

Para esta investigación, Grotowski aporta brindando una semilla de *training*, el enfoque individual-personal de este y un ejemplo de creación de ejercicios. Estos conceptos en conjunto con los que se mencionarán a continuación, irán moldeando la visión y el enfoque del *training* que se trabajará para la investigación.

1.5. EUGENIO BARBA Y LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL

Eugenio Barba, pedagogo y director italiano, trabajó con Jerzy Grotowski y fundó el Odin Teatret en 1964 y el ISTA, Escuela Internacional de Antropología del Teatro, en 1979. En la actualidad es reconocido por sus diversos aportes al arte y a la cultura, en especial por su trabajo sobre la Antropología Teatral.

Según Barba (1992) la antropología teatral es “el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada”. (Barba, 1992, p. 26) Este estudio, comenta Barba, surge como semilla de un encuentro entre diversas danzas y manifestaciones culturales como el Kathakali y el tango, y los actores del Odin Teatret, quienes en búsqueda de motivaciones e impulsos emprendieron viajes de conocimiento. Según Barba al verlos trabajar de nuevo en el Odin

Comencé a notar que cuando uno de mis actores ejecutaba una danza balinesa, entraba en otro esqueleto/piel que condicionaba su modo de erguirse, desplazarse, resultar “expresivo” a mis ojos. (...) La aplicación de estos principios conducía a direcciones muy diversas. Veía resultados que no tenían nada en común entre ellos excepto la “vida” que los impregnaba. (Barba, 1992, p.20)

Barba, basándose en los resultados de este encuentro y con miras a una investigación con más profundidad, funda el ISTA donde en conjunto con diversos maestros de danzas y teatros orientales generan encuentros para compartir y expandir el análisis previamente desarrollado con sus alumnos. A raíz de este trabajo, sus viajes y

trabajo con Grotowski, es que Barba ahonda en las bases de la pre-expresividad. (Pradier, 2010)

Según Barba (1992), el ser humano común se encuentra en una constante cotidianeidad, pero esta se puede ver alterada si se enfoca la consciencia y atención a las diversas actividades que nos envuelven en el día a día. Barba, analizó las posturas e intenciones de las personas al expresarse o pre-expresarse en diversos contextos. Esta pre-expresión, como la misma palabra lo dice, él la reconocía como un impulso previo a la expresión total, es algo que no llega a concretarse o manifestarse mediante una acción simbólica física visible.

Según Pradier (2010), Barba trabaja un nivel de organización invisible del actor mediante el trabajo de la pre-expresividad en el *training*. Ella explica que “La noción de la *preexpresividad*, propuesta no sin ocasionar incompreensión, se basa precisamente en la consideración de las estructuras *invisibles* del actor, a imagen de los niveles construidos artificialmente por los biólogos para el estudio de los seres vivos.” (Pradier, 2010, p. 55) Este principio se subdivide en conceptos, los cuales se explicarán en el siguiente subcapítulo *La pre-expresividad*.

Barba incorpora este enfoque de trabajo del actor mediante el *training*, generando un espacio que le permite al actor una formación consciente de su cuerpo y mente, para así lograr en escena un estado de alerta y presencia. El recurso de la pre-expresividad aplicado al trabajo del actor genera posiciones del cuerpo que sobresalen del marco del día a día y lo colocan en un nivel de riesgo o desequilibrio que obligan al actor a adaptarse. “(...) es entonces un nivel operativo; no un nivel que puede ser separado de la expresión (...) una praxis que durante el proceso pretende potenciar el bios escénico del actor.” (Barba, 2010, p. 278) Durante el *training* se generan partituras de movimientos/secuencias físicas creadas a partir de la exploración en base a la extra cotidianeidad de la danza, entran en un cuadro de repetición hasta ser asimiladas y luego, se genera una ruptura con la partitura, para finalmente continuar con la exploración, colocando al actor en una búsqueda continua de formas de trabajar y conocer el cuerpo. Estas capacidades trabajadas mediante la búsqueda, se impregnan en el actor generándole una paleta implícita de trabajado inconsciente que se manifiesta durante su quehacer teatral.

Hoy en día las bases pre expresivas de la Antropología Teatral se consideran fuentes fundamentales del actor contemporáneo a nivel internacional. Diferentes escuelas la utilizan, por ejemplo, la especialidad de Teatro de la facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú hace uso de ellas en primeras etapas de su formación actoral-académica. Además, en esta investigación, su aporte al análisis de diferentes danzas y manifestaciones culturales, las convierten en un buen hilo conductor para traducir información de la técnica base de la Danza de Tijeras Ayacuchana.

1.5.1. La pre-expresividad

Los principios de la Antropología Teatral que estaremos adoptando para esta investigación, serán los principios de la “pre-expresividad”. Eugenio Barba indica que su estudio no va solamente dirigido al actor de teatro, sino también al danzante pues considera que la fluidez y la riqueza que se encuentra en ambas disciplinas ayuda a retroalimentar a la otra. (Barba, 1992).

Según Barba, los conceptos que abordan la pre-expresividad son las técnicas extra-cotidianas. *“Ellas la caracterizan aún antes que esta vida comience a querer representar algo”* (Barba, 1992, p. 34). En este espacio “invisible” de la creación y del trabajo se propone ahondar en el “equilibrio” y “desequilibrio” del cuerpo, “las oposiciones físicas” y la “energía” buscando generar un estado de alerta y presencia en el trabajo actoral (1992, p. 31 - 62). Estas, albergan trabajos corporales como el manejo del peso, centro, disociaciones y puntos fijos. Además, estos conceptos no pueden ir desligados uno del otro, para poder trabajar un estado extra-cotidiano, todos los conceptos entran en diálogo y se retroalimentan. Es por ello que, es pertinente identificar y desarrollar las características principales de cada una.

Los conceptos del equilibrio y desequilibrio se basan en que el actor debe de estar todo el tiempo en constante riesgo y cambio para así poder estar presente y activo. Esto le da al actor otra forma de ver al cuerpo, al espectador y al actor mismo. Las oposiciones físicas y de acción se refieren a los contraimpulsos que da el cuerpo al igual que la toma de decisiones en escena, es una dualidad que acompaña al mundo, si quieres dar un salto hacia la izquierda debes dar un contra impulso en la derecha. También se mezcla con las líneas de energía que emana el actor, al llevar una acción o movimiento con las líneas de energía contrarias a donde uno se dirige da un mensaje diferente, además que se vuelve visiblemente más interesante y pone al actor en otro estado de presencia pues debe ser

consiente del manejo de su cuerpo. Finalmente, el *koshi*, termino japonés para trabajo de caderas o energía, se acerca al trabajo del centro el cual es indispensable para el actor. De este emana la presencia, las decisiones, el control y descontrol del cuerpo. Además de la sutileza o extravagancia del trabajo del actor. El manejo de las energías, permite brindar un diálogo al espectador en diferentes calidades y cantidades, además de generar una recepción y capacidad de resolver del actor.

Todas estas características exigen una presencia mental y calma por parte del actor, una consciencia ligada a su trabajo como un ser total, cuerpo y mente capaz de recibir y dar, responder y resolver, estar. Grotowski, genera el concepto de “bios escénico” como el momento en el cual el actor logra fundir la subjetividad con la objetividad; es el momento en el cual el actor entra en un estado presente y vivo en escena. (Grotowski, 2010, p.341) Este estado complementa y sirve de base para Barba en su análisis de las bases pre expresivas de la Antropología Teatral y engloba el trabajo de consciencia psicofísica al cual va dirigida esta investigación.

1.6. WILI PINTO, MAGUEY GRUPO DE TEATRO - CENTRO CULTURAL

Guillermo “Wili” Pinto, director, actor, pedagogo y dramaturgo peruano, además es el director y cofundador Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural desde 1982. Maneja una visión holística integral del teatro que denomina “ecología actoral”. Ella es el resultado de años de investigación y prácticas teatrales manejadas por el grupo, además, no solo se ve reflejada en su actividad artística, sino también en su pedagogía y convivencia.

A saber sobre la visión holística de Maguey:

Para Maguey el teatro es ante todo un arte y su fuerza está en su capacidad poética, en su capacidad de sugerencia. Nunca planteamos ideas cerradas. Preferimos compartir preguntas, interrogantes. Maguey trabaja temáticas diversas. Lo que las une es la mirada interdisciplinaria y transcultural, la valoración de la diversidad, la memoria y el interés por llevar a escena, en términos amplios, la historia no oficial. Consideramos a las actrices y actores no solo como intérpretes sino también como co-creadores. (Wili Pinto en una entrevista no publicada, 2019)

Esta visión nace debido a diversos acercamientos de Pinto desde su infancia con la naturaleza en la sierra peruana, diversas vertientes de las cosmovisiones presentes en

la zona Andina del Perú y, además, ya en la universidad con sus estudios sobre ecología e ingeniería. Por el lado artístico tuvo influencias desde el trabajo del distanciamiento de Brecht, la visión del teatro de Peter Brook, el trabajo sobre el ritmo de Victoria Santa Cruz, el *training* trabajado por Jerzy Grotowski y Konstantin Stanislavski, la Ópera de Pekín, Decroux, Roy Hart, danzantes de Tijeras como Qorisisicha, entre otros. Ya una vez iniciado el proceso de investigación del grupo, conocimientos sobre la neurociencia, investigaciones de Carl Jung y acercamientos al Zen, apoyaron a moldear el enfoque del trabajo en Maguey.

Pinto logra reunir las diversas vertientes de sus investigaciones y aprendizajes en un concepto que denomina como “ecología actoral”³¹. En conversaciones con Pinto:

La ecología actoral, plantea un abordaje holístico del trabajo del actor y del hecho escénico; donde diferentes niveles de organización se definen a través de sus interrelaciones e interinfluencias. El proceso teatral en este caso no está supeditado a la lógica del código lingüístico, sino a una dinámica de interinfluencias impulsadas y vertebradas por los textos performáticos.

Más adelante se desarrollará este punto. Estas comunicaciones que permiten la visión de un todo se manifiestan mediante resonancias que convierten al actor en un emisor, medio y receptor. Según Pinto:

Es la respuesta a un estímulo o conjunto de estímulos que amplifican la respuesta de ese estímulo y a la vez, activa otros patrones de energía a partir de ese detonante. Por un lado, se puede decir que ese proceso hace que se amplifique (como la ramificación de un árbol o un rizoma) las variables de ese estímulo. La resonancia no siempre es algo voluntario (...) Es el punto de vista desde la producción de un efecto. (Conversaciones con Pinto)

A grandes rasgos, se podría decir que es una visión que permite una visión global e integral del actor (Pinto, 2013) Ella, integra las influencias mencionadas anteriormente, aunque para esta investigación, solo se tomarán en principal atención el Zen, el distanciamiento de Brecht, y el ritmo de Victoria Santa Cruz.

Las investigaciones previamente realizadas a Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural, serían las de Maria Elena De Zela (1998), Virginia Rey (sin fecha), Stefi Heartman (sin fecha); además, diversas entrevistas como la realizada por Espinoza (2013)

³¹ Página 39.

hacia Wili Pinto y trabajos antropológicos como el de Santiago Montoya (2018- por sustentar licenciatura). Además, de múltiples trabajos universitarios realizados por alumnos de diversas carreras y universidades.

La investigación de María Elena De Zela (1998), enfoca el proceso de la evolución del teatro peruano en las últimas 3 décadas desde los 70's hasta los 90's del siglo XX, para luego encontrar en Maguey un acercamiento de trabajo actoral diferente al tradicional.

Finalmente, investigaciones que se encuentran realizándose actualmente sobre Maguey, se puede mencionar el trabajo por sustentar de tesis de licenciatura del antropólogo Santiago Montoya (2018) cuya tesis va enfocada a una caracterización parcial de la escena teatral contemporánea limeña a partir de la noción -y la polémica en torno a ella- de “boom teatral” que, según algunos comentaristas culturales, artistas del teatro y observadores informales, vendría experimentando esta escena durante los últimos 10 años. Su trabajo problematiza ésta noción a partir de conceptos como “posmodernismo”, “neoliberalismo” y, en especial, “realismo capitalista”. También lo hace desde la experiencia, etnográficamente aprehendida, del grupo de teatro Maguey y su propuesta teatral -y por ello también estética y política- con especial énfasis en cómo su ontología teatral contrasta, disiente, negocia con esta escena del “boom” teatral y su incorporación a lo que Mark Fisher denomina como “ontología empresarial” en el capitalismo tardío.

Esta visión holística, integradora, que maneja Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural, es la que genera la influencia a un entrenamiento de similares características que permite integrar de manera fluida la traducción realizada anteriormente a un lenguaje teatral sobre las técnicas bases de la Danza de Tijeras ayacuchana, al *training* actoral.

1.6.1 Ecología actoral

Según lo mencionado anteriormente, la ecología actoral se podría ver incluso como un “estilo de vida” según el cual el actor empieza a regir sus nociones globales de trabajo. Todo se encuentra interconectado; por ello, en su concepción de creación, el actor debe de tomar en cuenta que es parte de un hacer mayor, de un hecho escénico. Por lo tanto, lo que haga, no solo influye en ese momento, sino que es parte de un ecosistema, todo pasa a todo.

(...)esa visión holística, sistemática es otra característica del trabajo que hacemos; viene de esa visión que llamamos la ecología de la escena, del actor. El actor como un hecho ecológico que tiene aspectos visibles. Tú ves a una montaña y ves su ecología y ves aves, árboles, lluvia, clima, pero aparte de eso que se manifiesta externamente, hay también un mundo de relaciones, de interrelaciones, todo está conectado y hay una cadena de vida. Todo depende de todo, los animales que tienen simbiosis, toda la característica, necesita una mirada sutil, hay una plaga de sapos y matan a todos y luego hay una plaga de bichos. Un sistema ecológico con ritmos y tiempos que son diversos y hay simultaneidades. Varias cosas funcionan como diversos sistemas con sus leyes y a la vez están en engranaje con otros sistemas y, a veces, son hasta opuestos, pero en esa oposición son complementarios. (...) (Pinto en Anexo 1)

Según Pinto, la ecología del actor engloba la toma de consciencia de las acciones simultáneas, complementarias, la multiplicidad y aplicada al *training*, una visión de la danza-acción. Una sola acción es la visión macro de diversas micro acciones que suceden y dialogan entre sí simultáneamente, ellas a su vez naturalmente son complementarias y por ello, generan un espacio de múltiples posibilidades. Dando así, espacio a la variación de acción u objetivo. Finalmente, la danza-acción trabaja a raíz diálogos corporales, cuyas acciones se encuentran entretejidas, hiladas, pero mantienen su proceso y su cualidad de unidad. En ellas, se ven reflejadas un cuerpo abierto y presente que puede estar en un desequilibrio constante, cambios de energía, contradicción, etc. Con esta visión sobre que todo se encuentra interconectado, todas las partes del cuerpo del actor dialogan.

1.6.1.1. Distanciamiento – Brecht

El distanciamiento de Brecht en la ecología actoral, se puede presenciar como una apertura al estado lúdico. Puede servir como un campo donde el desapego abre una libertad para las oportunidades creativas, y también activa la capacidad de resolver o solucionar. Según Brecht (2015) “No hay que ver el efecto distanciador como algo frío, extraño, como cosa de figuras de cera. Distanciar a un personaje no significa alejarle de la esfera de lo amable. Un acontecimiento no se vuelve antipático por la distanciaci3n” (p. 162).

El distanciamiento de Brecht, brinda una perspectiva diferente al trabajo del teatro en general, desde su dramaturgia hasta su arquitectura. Por ejemplo, Brecht busca un espectador crítico que no solo se involucre en la obra y se pierda, busca que entre a la ficci3n sin perder la consciencia de que est3 en el teatro y que est3 jugando. “La postura

pasiva del espectador, que correspondía a la pasividad de la mayoría del pueblo en la vida real, dio paso a una postura activa, es decir, al nuevo espectador había que mostrarle el mundo como un mundo que estaba a su disposición y a la disposición de su intervención” (Brecht, 2015, p.154). Esta postura viene a raíz de un levantamiento crítico hacia en contexto político-económico-social en el cual se encontraba, vio la pasividad general como un efecto contradictorio a un avance, por ello consideró que si había algún medio por el cuál la pasividad podría ser atacada, era el teatro. Según Brecht (2015), “El mundo, ahora, podía y debía ser representado como un mundo en desarrollo o por desarrollar, sin que se le pusieran límites a ese desarrollo por ninguna clase que los creyera necesarios en su propio interés” (p.154).

En relación al artista chino y en semejanza a los estudios de Grotowski y Pinto, Brecht rescata la práctica de la composición escénica y de personaje. Considera que hay un distanciamiento que permite que el actor enfatice un aspecto de su trabajo y vuelva el foco de atención. El actor chino “[distancia] el acto de montar, pero para todo menos para hacerlo comprensible” (Brecht, 2015, p.160), él genera un ideograma mediante el cual construye y juega, mostrando un rol del actor donde no tiene que ver con la identificación, sino con el trabajo. El actor chino en este ejemplo representa la composición, esto es un aspecto que coincide como influencia en el trabajo de Maguey, el actor tanto pueda encarnar el personaje como puede salir y comentarlo.

Otro aspecto que el distanciamiento influyó en el trabajo de Maguey, es su dramaturgia no aristotélica. Pinto menciona que “el teatro de Brecht no es lineal, tiene unidades autónomas con sus propios mapas de intención. Estas se pueden mover de la línea, y jugar como se le dé al actor o director” (Conversación con Pinto). Pinto, además, menciona una visión transmutada que libera de la atadura de la psicología y genera una conexión entre otras culturas escénicas, “una bisagra entre occidente y oriente” (Pinto, Anexo 2). Esto, abre puertas a otras concepciones del trabajo del actor, de su dramaturgia, composición, entre otros; por ello, se puede decir que no se quedó netamente en el ingrediente Brechtiano de la distancia emocional. Deja abierta la posibilidad de la partitura del actor como la de la danza, un cuerpo no condicionado por la palabra, sino por la gramática del cuerpo, entendiendo esta parte física como una canalización de elementos y condensación de un proceso orgánico que abarca todo.

1.6.1.2. Zen

Cuando Pinto menciona las artes Zen, propone una noción de que brinda balance y asimetría a su trabajo (Anexo 2), menciona su especial acercamiento hacia el teatro Noh debido a una experiencia con el maestro Fumiyoshi Asai. En este caso, el Noh es un arte cuya construcción y práctica manifiesta el Zen. (Thomas, 1986) Para ahondar en el Zen, se hará uso de las investigaciones de Raymond Thomas (1986) y el de Eugen Herrigel (1989).

Según Thomas (1986), el Zen no tiene relación exacta con la práctica de las artes, pero si se manifiesta visualmente a través de ellas. Esta visibilidad de puede dar a través de:

Esta forma lenta, hierática, calma y solemne de efectuar todos los movimientos, por insignificantes que estos sean, mover el té, abrir y cerrar el abanico, colocar la flecha en su cuerda, la reencontramos aquí en la forma de sentarse, levantarse, saludar, andar; mismos gestos, mismo tiempo de actuación, lenta, concentrada, la mirada dirigida hacia adentro. (reflexión sobre el Zazen – Thomas, 1986, p.16)

Este tiempo, que se toma al realizar cada acción, no es por un deseo de realizar las cosas a un tempo lento, es porque el ejecutante trabaja su consciencia expuesta a plenitud. Una persona que practica el Zen mediante el arte, le toma mayor énfasis y consciencia a todo lo que se encuentra a su alrededor, pues se acepta como un ser que no está solo, pierde la visión de verse como un solo ser en el mundo y empieza a verse como uno con el mundo. En función de la visión holística de Maguey, se ve como el trabajo de relación integral y global, donde todo se retroalimenta y complementa. Según Herrigel, lo importante es el “camino hacia una meta, no la meta misma” (Herrigel, 1989, p.19) este aspecto es fundamental para el análisis de la investigación y en relación con el trabajo de Maguey. En el trabajo de las acrobacias, por ejemplo, no se busca el virtuosismo o la imagen final de ella, sino su proceso, lo que implica en el actor, lo que le exige, lo que le fuerza trabajar, aceptar y modular. Esa sola frase, podría englobar el Zen.

A saber, sobre características generales de las artes Zen:

La simplicidad: es decir, nada elaborado, de complicado, de “intelectual”, de “cargado”, sino por el contrario una ejecución despojada. No elaborada, suelta, ligera. Una belleza ingenua y natural.

Lo natural: que sale de esta simplicidad y es su complemento; ejecución espontánea, sin artificio, normal, nada del “otro mundo”, las cosas tal como son, ni más ni menos. Nada “artificial”, todo debe ser natural. En el Zen se preconiza: sin pensamiento, “sin consciencia”. Es decir, haciéndose “UNO” con el tema, suprimiendo la distinción entre objeto y observador.

Asimetría: la regularidad no existe en la naturaleza, sólo existe en la industria, por lo tanto, no encontraremos la belleza en la perfección, en la exactitud (el círculo perfecto del compás). De allí el uso de la línea quebrada, de la deformación, de la irregularidad. El monje Zen, como maestro, no pretende ser “perfecto”, sino ser un “ser humano” consciente.

La austeridad: es la dignidad majestuosa, además. Esta característica se traduce en el idioma japonés con varias palabras que contienen esta idea de austeridad y de serenidad: sabiru, adquirir pátina (Sabi); kakekru, desecarse; fukeru, envejecer. El viejo roble, torcido, que ha perdido su juventud. Pero que permanece enfrentando los vientos y las tormentas. El ciprés en el patio.

La sutileza: las cosas no se dicen o no se enseñan crudamente, sino que se sugieren con tacto y discreción: no se grita, se murmura. Se puede decir que, en gran parte, la enseñanza del Zen está hecha de sutileza. De agudeza.

La libertad absoluta: el principio es el desapego budista para toda cosa. Desapego a lo “real” (¿Qué es lo real?). pero también desapego a lo “sagrado” (¿qué es buda?). El Satori es eso. La Liberación absoluta. No hay nada para atarnos o impedir que hagamos lo que queremos.

La serenidad: la calma en medio del ruido. La tranquilidad en medio del mundo agitado. El “quietismo” del Zen; SHIKANTAZA. Sencillamente estar sentado. (Thomas, 1986,147-148)

Con respecto al teatro Noh en las artes Zen, Thomas (1986) sostiene que una fuerte característica del teatro Noh es “Este hecho de sugerir las cosas más que describirlas o decirlas” “poco es dicho y mucho sugerido” (p.77) . El arte dramático japonés se divide en tres: Kabuki o teatro popular, Bunraku o aristocrático y con títeres, Noh o clásico. El teatro Noh data desde los siglos XIV y XV. Toca temas de samuráis en vida o en fantasmas. Un espectáculo Noh tiene una duración aproximada de seis horas y, usualmente, se presentan cinco obras en total. Este orden va desde el siglo XVI.

La primera es una historia de Kamis, de dioses, la segunda la de un guerrero, la tercera la de una mujer, la cuarta la de un loco, y la última es la de demonios, o acaso una fiesta o un banquete. (...) La finalidad de este programa fijo es constituir un conjunto artístico completo, con una introducción, un desarrollo y un final. (Thomas, 1986, p.78)

El trabajo del Noh, al igual que otras artes que permiten la visibilidad del zen, es muy riguroso y sigiloso. Este trabajo tan detallado conlleva también, al nombre de la danza congelada: “Se debe olvidar el espectáculo y mirar el Noh; olvidar el Noh y mirar al actor; olvidar al actor y mirar la idea; olvidar la idea y comprender el Noh.” (Zeami en Thomas, 78, 1986) El espectáculo depende más de lo que interpretan los actores que de la historia misma. El actor del Noh actúa con actitudes discretas, como si fuera una danza con más inmovilidad que pasos. “El movimiento del pie del actor, calzado de tabi blanco, la manera de golpear el entarimado que retumba, eso basta ya para expresar más de lo que sabrían hacer las palabras” (Thomas, 1986, p.80)

Pinto plasma esta información, mediante una traducción a las necesidades de su trabajo y las interconecta con otros conceptos de investigación que ha ido trabajando con el paso de los años. Por este motivo, no necesariamente se verían plasmados estos términos como tales. Un ejemplo es el concepto del aquí y ahora que maneja:

El pasado está en nuestra memoria, el futuro en nuestra imaginación, pero el presente, el ahora, es lo único que verdaderamente vivimos, instante tras instante. No basta solo actuar ahora, sino también aquí. El aquí es donde nos encontramos y este se desplaza con uso, el aquí es personal y engloba a nuestro ser y mera existencia como tal: el aquí es nuestro cuerpo presente. (Conversaciones personales con Wili Pinto)

Por otro lado, los conceptos se pueden apreciar a lo largo del *training* mediante indicaciones como las capacidades de poder modificar una estructura, el estar para generar un diálogo con otro ser presente en el espacio, la naturaleza del cuerpo y de la acción. No se busca una perfección exacta, pero sí una precisión intencional, el vacío como un espacio de creación, la quietud como una acción en movimiento, un diálogo no específico en significado, pero sí en lectura simbólica, entre otros ejemplos. Esta es una manera de englobar el trabajo que se ha ido realizando por años en Maguey. Son resultados de la práctica y no solo de la capacidad racional de la mente.

1.6.1.3. Ritmo - Victoria Santa Cruz

El concepto de ritmo de Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural, viene influenciado por el trabajo de la directora Victoria Santa Cruz. Ella trae la visión de un ritmo personal, activo, modificable. A saber: “El Ritmo, el eterno organizador, consecuencia y causa del Orden Superior, tiene la capacidad de establecer una relación entre fuerzas opuestas y, por lo tanto, componentes indispensables de toda unidad.” (Santa Cruz, 2004, p. 31) Desde este punto, Pinto adopta el trabajo del ritmo como una capacidad de auto reconocimiento, juego y sorpresa dentro de una partitura de acciones, las cuales en su totalidad son unidades de movimiento formadas por sub unidades. (Conversaciones con Pinto)

Según Santa Cruz (2004), la unidad presente en el ritmo tiene dos polos, uno pasivo y otro activo. Ellos se comunican y generan la “tensión rítmica justa” (p. 31) que permite la construcción de la unidad. La unidad, entonces, tiene la capacidad de poder juntarse con otras unidades, creando otros niveles de lo que Santa Cruz denomina “jerarquías” (Santa Cruz, 2004). Este nivel creativo es un contante diálogo que si no se cumple en su “rítmico momento” (p. 31) entra en conflicto y por ende deja de fluir.

Este ritmo interno, individual, es lo que, según Santa Cruz, nos identifica con la naturaleza y el mundo, él nos interconecta con lo que sucede a nuestro alrededor así generando nuevas unidades. La persona, se permite sentir y reconocer su propio ritmo, en relación al otro. Pero para lograr esto, Santa Cruz considera que primero el ser humano debe aprender a “ser” o existir y para ello debe aprender haciendo.

Comprender implica incluir, y en el código de la vida interior, sólo lo sano posee el ritmo y la capacidad de inteligencia integradora.

Es en la práctica del hacer que se va adquiriendo la sensibilidad de conectarse consigo mismo, empezando a ser consciente del placer que conlleva la química del *Bien-estar*. Este *bienestar* que, por la misma conexión, es armonioso y no exuberante. (Santa Cruz, 2004, p. 45)

La visión integradora de Santa Cruz (2004) dialoga con el Zen y el trabajo general de la ecología actoral propuesto por Pinto, alimentando la potencialidad sobre la consciencia psicofísica dentro del *training* al plantear la necesidad conectiva con uno mismo y el entorno. “Cada uno de nosotros representa una parte del TODO. Trabajemos pues la parte

que nos compete y descubramos EL TODO, al tiempo que realizamos LA PARTE.” (Santa Cruz, 2004, p. 33)

1.7. LA CONSCIENCIA PSICOFÍSICA

El concepto de consciencia psicofísica, como un espacio integrador de cuerpo y mente, ha sido estudiada principalmente por la filosofía en las últimas décadas. Las investigaciones a tomar en consideración serían las de Alva Noë (2010), Guy Claxton (2015) y Franco Berardi (2017).

Noë (2010) considera que, para entender la consciencia en los seres humanos y animales, tenemos que vernos como seres integrales que no se entienden desde la percepción cognitiva interna e individual, sino desde un proceso práctico en relación con el exterior. Habría que analizar nuestra “manera de vivir en, con y en respuesta al mundo que nos rodea.” (Noë, 2010, p.24). Con ello, busca un proceso de la vivencia y experiencia no solo neuronal, sino como relación dinámica con los objetos. Entonces, se genera una relación entre nuestro desarrollo neuronal y nuestra percepción con lo que nos rodea y viceversa.

La percepción, según Noë, sería una visión que optamos según el punto de vista que manejemos. Este, de manera física, se manifiesta mediante la distancia o cercanía que tengamos de un objeto, cómo nuestro ser, nuestros sentidos, reaccionan diferente según nuestra ubicación. “Las maneras sensoriales son maneras de explorar el mundo, y difieren las unas de las otras (...)” (Noë, 2010, p. 87). Y, vale resaltar que este resultado de la experiencia no es la simple percepción, sino que es la manera en la que el estímulo varía en función al movimiento y al entorno. Entonces, dejamos de vernos como uno solo y que el mundo aparece porque nosotros lo pensamos, sino que este se nos manifiesta gracias a nuestras actividades dinámicas en relación a él.

El cuerpo se encuentra presente en toda acción que realicemos. La problemática sería que no le tomamos la consciencia o importancia necesaria.³² Si empezamos a verlo como un espacio integral, podemos observar que “el cuerpo está presente de modo

³² Este pensamiento, puede entrar en similitud con la extra cotidianidad de Barba (1992). Barba, considera que para llegar a un estado extra cotidiano necesitamos tener un cuerpo dilatado, consiente y activo. Noë (2010) desarrolla la ausencia de consciencia de nuestro cuerpo en nuestro día a día, en un estado cotidiano.

esquemático como un abanico de posibilidades de movimiento o de acción. Éste es el esquema corporal” (Noë, 2010, p. 104).

En conclusión, Noë hila estos conceptos llegando a un efecto dominó en nuestra consciencia psicofísica, “[al] ir cambiando nuestro esquema corporal, cambia nuestra relación con el mundo, de modo que cambia nuestra percepción con el entorno.” (Noë, 2010, p. 106)

Por otro lado, Claxton (2015) genera una búsqueda en la relación somática del cuerpo-mente y en qué momento la consciencia empieza a tomar partido en nuestro existir y en nuestras acciones. Él menciona que su investigación no va en relación de brindar un absoluto, que prefiere pensar que solo sucede y existe, pero igual le genera intriga su acercamiento.

Según su investigación, se menciona que posiblemente la consciencia emerja debido a la combinación de cinco (5) factores: intensidad, persistencia, reverberación, significancia y chequeo. La intensidad, sería la reacción a eventos externos. La persistencia, viene en relación a la duración o continuidad de un evento y su reacción hacia él. La reverberación, no viene exactamente en relación a la continuación de un evento, pero si en relación a las condiciones en las cuales el cerebro permite la reverberación. La significancia, va en relación a la proximidad y relación personal que tenga el evento con uno. Finalmente, el chequeo, se refiere a la acción de permitir o inhibir el evento. Esta última engloba un trabajo constante de apertura y práctica, pues las reacciones y la consciencia serían resultado un hecho práctico más que meramente activo (Claxton, 2015).

La investigación de Claxton alude a una necesidad práctica de la consciencia para su manifestación y concertación como tal. Sin embargo, él afirma que este proceso es oscuro e invisible “Nosotros nunca vemos nuestro propio proceso. Nunca. Los trabajos del cuerpo-cerebro son completamente oscuros y eternamente silenciosos” [TRADUCCIÓN PROPIA] (Claxton, 2015, p. 190)³³.

Finalmente, Berardi (2017) genera una reflexión acerca de la consciencia desde su conexión con la “autopercepción”. Según el autor, esta autopercepción no solo implica

³³ “We never see our own process. Never. The workings of the body-brain are entirely dark and eternally silent.” (Claxton, 2015, p. 190)

la capacidad de enfatizar el verse a uno mismo físicamente habitando un espacio sino, incluye el acto de sentir a los que también perciben el cuerpo de uno y su existencia. “La autopercepción de una persona solo puede emerger con tal que se ve como “el producto de un laberinto de relaciones e implicaciones” (Berardi, 2017, p. 72).

La autoconsciencia y la proxémica se interrelacionan, dialogan y se interfieren mutuamente generando este espacio de autopercepción. Berardi (2017) se basa en el concepto de proxémica del antropólogo Edwards Hall, “es una disciplina que estudia la comunicación no-verbal y la disposición de los cuerpos en el espacio” (Berardi, 2017, p. 71) para generar un análisis desde el espacio interno del individuo y su relación con el exterior, demostrando el efecto e interrelación que mantienen.

Con estos conceptos y visión, Berardi concluye que un individuo debería ser repensado como el resultado de las relaciones sociales y, además, como el resultado de un proceso de “diferenciación de la realidad pre individual de la materia orgánica” (Berardi, 2017, p. 71-72). Se llega así a un pensamiento donde la noción o consciencia acerca de la existencia de un ser se puede observar en la interrelación del ser y su entorno. Berardi ve al individuo no solo como un ser con una capacidad neuronal del reconocimiento personal individual, sino con una capacidad integral se verse según una globalidad generada como efecto de una simbiosis orgánica.

Por otro lado, en el campo del *training* actoral, la consciencia psicofísica no ha sido estudiada a fondo como tal. Entre las investigaciones realizadas por diversos directores, actores, pedagogos y dramaturgos del teatro, ella es mencionada como una necesidad y como un fin, pero no profundizada su significado lingüísticamente. Incluso, llega a tener diversas formas de manifestarse según el enfoque trabajado. Por mencionar algunos:

Stanislavski, en su última etapa de investigaciones, investigaba sobre las relaciones entre la psiquis y lo físico “En el periodo siguiente de la actividad de Stanislavski, el desarrollo de su sistema marcha ya por dos causas paralelas: simultáneamente, y en la más estrecha relación entre sí, estudia los procesos de la vivencia y la encarnación, los elementos del estado creador interior (psíquico) y el exterior (físico) del actor” (KS, 1979, p. 11). Buscaba un *training* en el cual la consciencia del actor en relación con su entorno se encontrara activa, pues Stanislavski había percibido una reacción de la mente a los estímulos externos.

Picon-Vallin (2010), en relación sobre el trabajo de Meyerhold, rescata la necesidad de un entrenamiento mental a la par de un *training* físico. Además, rescata el proceso de la consciencia en el *training*. Esta, permitiría un proceso de unión y exigencia del actor en relación con sus profesos corporales.

Por su parte, Pradier (2010) rescata de una entrevista realizada a Eugenio Barba en 1999 un fragmento donde este realiza un comentario acerca de una incapacidad de imaginarse al actor “construyendo un cuerpo” (p. 62). Este comentario iría en relación a la incapacidad de poder desligar el cuerpo como un mero objeto que es ajeno al actor como tal. Además, toma del concepto del yoga, una característica integral que Grotowski y Barba recibieron de influencia, la búsqueda de “un nivel superior de consciencia” que “no se realiza excluyendo la dimensión somática, sino integrándola”. (Pradier, 2010, p. 63) Barba, en resonancia a Grotowski y a sus diversas investigaciones, encamina su investigación a un trabajo cuerpo-mente como uno con el fin de generar un actor presente, activo y en estado de escucha, un cuerpo (mente-cuerpo) dilatado.

El maestro Oida (2010) genera una reflexión sobre cómo la consciencia física afecta a la consciencia del estar pues afecta a nuestra atención mental. Ella, permite una participación completa del actor como tal en el proceso creativo, escenario, en otros.

Paya (2010) brinda una comparación entre el tener consciencia y el saber caminar. Reflexiona sobre la relación orgánica en el hacer y la consciencia del hacer. Según Paya “No hay acto artístico sin consciencia artística” (Paya, 2010, p. 119). Uno hace porque debería ser consiente que hace, resaltando el proceso de acción en una puesta artística. Las acciones no suceden porque simplemente nacen, son reacción a estímulos y se manifiestan en base a un ser preparado que aprende a resonar con su entorno y exterioriza visualmente lo que en un cotidiano no se ve.

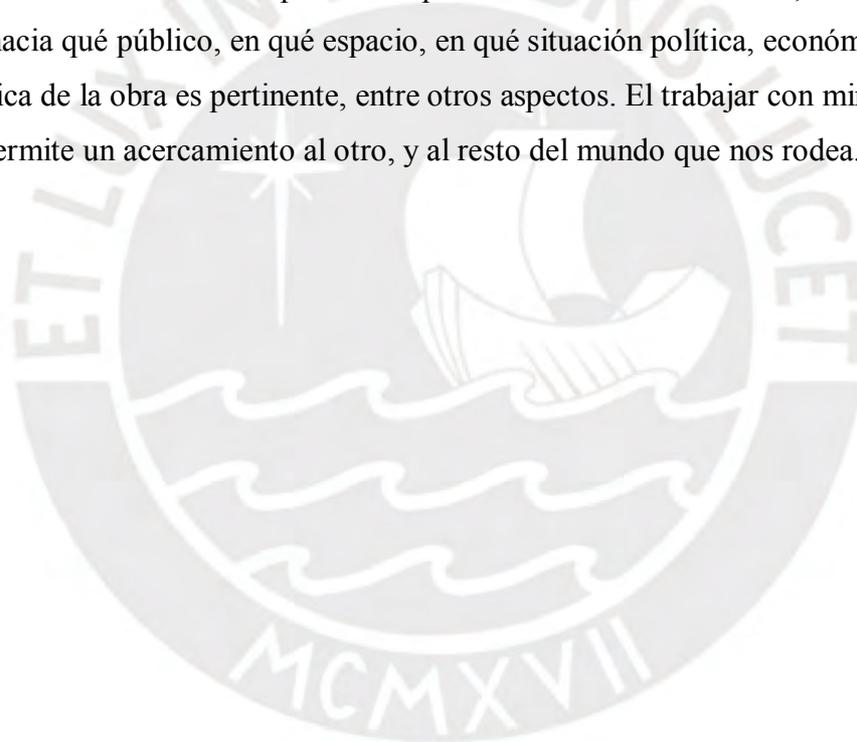
Genod (2010), habla sobre la posibilidad de la relación entre las “artes vivas” y la necesidad de mantener una consciencia activa. Ella, permitiría una organización sensible en el hacer la cual se manifestaría mediante una comunicación.

A lo largo de esta investigación se hace uso del término “consciencia” como un elemento hilador de presencia no solo física, sino integral (cuerpo-mente). La consciencia psicofísica, en este caso, se convierte en un término que representa al actor como ser

humano e integral, donde es imposible separar la mente del cuerpo debido a las resonancias mediante las cuales dialoga entre sí y con el mundo.

Los fines que tiene el *training* con este concepto son explícitos. El mismo principio de la extracotidianidad de Barba (1992), brinda un ejemplo de una falta de consciencia o atención a nuestras acciones y sus repercusiones en nuestro día a día. En un espacio de representación, el actor no se encuentra en un estado común, ni en un espacio común; su trabajo es preciso, claro, simbólico e intencionado.

Trabajar su consciencia psicofísica le permite al actor resolver, crear, abarcar, comunicar, dialogar, generar, interconectar, modificar, jugar con libertad a lo largo de toda una partitura de acciones, sin el miedo a que no pueda solucionar el cambio que haya realizado. Esta consciencia se expande al espacio físico externo del actor, desde dónde se presenta, hacia qué público, en qué espacio, en qué situación política, económica, social, si la temática de la obra es pertinente, entre otros aspectos. El trabajar con miras a un ser integral, permite un acercamiento al otro, y al resto del mundo que nos rodea.



CAPÍTULO II. METODOLOGÍA

2.1. ESQUEMA

1. Tipo de investigación
 - 1.1. Investigación desde la práctica
2. Fases de la investigación
 - 2.1. Contextualización
 - 2.1.1. Bibliografía
 - 2.1.1.1. Fichaje
 - 2.1.2. Documentales
 - 2.1.2.1. Kachkaniraqmi
 - 2.1.2.2. Black & Woman (1977)
 - 2.1.3. Entrevistas
 - 2.1.3.1. Registro audiovisual e iconografía
 - 2.2. Auto análisis en una “técnica” del Danzaq
 - 2.2.1. Objetos de estudio
 - 2.2.1.1. Daniela Hudtwalcker
 - 2.2.1.2. Roberto Saire Llana
 - 2.2.1.3. Otros danzaqs
 - 2.2.1.3.1. Ensayos
 - 2.2.1.3.2. Eventos
 - 2.3. Traducción desde la “técnica” del danzaq al lenguaje teatral
 - 2.3.1. Bases
 - 2.3.1.1. Los conceptos pre expresivos de Eugenio Barba
 - 2.4. Creación de un esquema guía de *training*
 - 2.4.1. Bases
 - 2.4.1.1. Aspectos significativos de la metodología de Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural
 - 2.4.2. Medio
 - 2.4.2.1. Laboratorio
 - 2.4.2.1.1. Dirección del Laboratorio
 - 2.4.2.1.1.1. Daniela Hudtwalcker
 - 2.4.2.1.2. Integrantes

- 2.4.2.1.2.1. Ricardo Melchor
 - 2.4.2.1.2.1.1. Alumno estudiando de manera autónoma la Danza de Tijeras Ayacuchana
 - 2.4.2.1.2.1.2. Buen manejo corporal
- 2.4.2.1.2.2. Lucky Benetello
 - 2.4.2.1.2.2.1. Alumno con acercamiento hacia el trabajo de Maguey (Técnico de luces, asistente en el taller para niños y participante del laboratorio de “Dramaturgia del Actor”)
 - 2.4.2.1.2.2.2. Buen manejo corporal
 - 2.4.2.1.2.2.3. Interés hacia la investigación
- 2.4.2.1.3. Apoyo en terminología y conceptos del laboratorio
 - 2.4.2.1.3.1. Wili Pinto
 - 2.4.2.1.3.2. Maria Luisa de Zela
- 2.4.2.1.4. Registro
 - 2.4.2.1.4.1. Bitácoras
 - 2.4.2.1.4.1.1. Daniela Hudtwalcker
 - 2.4.2.1.4.1.2. Ricardo Melchor
 - 2.4.2.1.4.1.3. Lucky Benetello
 - 2.4.2.1.4.2. Fotos
 - 2.4.2.1.4.2.1. Daniela Hudtwalcker
 - 2.4.2.1.4.2.2. Lucky Benetello
 - 2.4.2.1.4.2.3. Elemento
 - 2.4.2.1.4.2.3.1. Cámara y Celular
 - 2.4.2.1.4.3. Video
 - 2.4.2.1.4.3.1. Laptop
- 2.4.2.1.5. Espacio
 - 2.4.2.1.5.1. Salones PUCP
- 2.4.2.2. Seminario
 - 2.4.2.2.1. Dirección del seminario
 - 2.4.2.2.1.1. Daniela Hudtwalcker
 - 2.4.2.2.2. Asistente
 - 2.4.2.2.2.1. Lucky Benetello
 - 2.4.2.2.3. Participantes

- 2.4.2.2.3.1. Alumnos de la especialidad de Teatro de la facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú
 - 2.4.2.2.4. Registro
 - 2.4.2.2.4.1. Cuestionarios
 - 2.4.2.2.4.2. Cámara
 - 2.4.2.2.4.2.1. Daniela Hudtwalcker
 - 2.4.2.2.4.2.2. Lucky Benetello
 - 2.4.2.2.4.3. Video
 - 2.4.2.2.4.3.1. Laptop
 - 2.4.2.2.5. Espacio
 - 2.4.2.2.5.1. Salones PUCP
3. Aportes a la investigación
- 3.1. Entrevistas
 - 3.1.1. Información sobre la Danza de Tijeras Ayacuchana
 - 3.1.1.1. Danzantes de Tijeras Ayacuchanos
 - 3.1.1.1.1. Qaqañiti de Puquio
 - 3.1.1.1.2. Chuspicha de Andamarca
 - 3.1.1.2. Asistencia a eventos de Danza de Tijeras
 - 3.1.2. Confirmación sobre información acerca del *training* actoral y el concepto pre-expresivo
 - 3.1.2.1. Maria Luisa De Zela
 - 3.1.2.2. Wili Pinto
 - 3.1.3. Información sobre Maguey y su metodología
 - 3.1.3.1. Wili Pinto

2.2. METODOLOGÍA DESCRITA

Al ser la presente investigación desarrollada desde la práctica artística, se han manejado cuatro etapas metodológicas en función del orden y objetividad.

2.2.1. Primera etapa, recopilación de material previo y contextualización general

❖ Sobre el objeto de estudio:

A nivel bibliográfico, para darme el contexto teórico en el que se encuentran las investigaciones sobre la Danza de Tijeras, se buscó información desde la antropología, historia, musicología, área artística, entre otros espacios donde investigaciones allegadas

a ella se pudieron encontrar. Además, se procuró mantener una rutina de fichaje, para así garantizar el uso de citas congruentes.

A nivel documental, se realizó la observación del documental *Kachkaniraqmi* (2013) en el cual se detalla y transmite información sobre de la Danza de Tijeras Ayacuchana y sobre algunos de sus máximos representantes como el violinista andino “Chimango” Lares, Máximo Damián y la warmi Danzaq Palomita. De este documental, se procuró rescatar la información sobre el ritual como una guía de trabajo e influencia para la investigación. También, se estuvo al tanto otros documentales, noticieros y presentaciones de Danza de Tijeras para poder trabajar una visión objetiva sobre el danzaq, sus presentaciones y las acciones que debe de tomar en consideración cuando se presenta. Esta etapa fue eje para trabajar un punto visual sobre la danza y poder mantener su esencia e importancia ritual a lo largo del proyecto.

A nivel de entrevistas, una vez teniendo la información bibliográfica y documental clara y, tomando en consideración información que consideraba pertinente manejar y que no se logró encontrar en las investigaciones previas, se procedió a realizar entrevistas a danzaqs y personajes a fines a la Danza de Tijeras Ayacuchana para conseguir información sobre una técnica no estandarizada y poder corroborar las reflexiones personales que salieron desde la práctica y las investigaciones. Para esto último se planteó un viaje a Ayacucho, a Puquio y Andamarca específicamente.

En este viaje se pudo acompañar desde su primer día a los danzaqs que se presentaron durante la fiesta *Sequia Tusuy*, en Puquio. Se observó cada detalle del ritual del danzaq, además de presenciar su performance ante el público en diferentes espacios. Después, se partió a Andamarca para poder entrevistar al maestro Chuspicha de Andamarca, quien tenía su museo sobre la Danza de Tijeras. Lamentablemente, el maestro Chuspicha falleció a los pocos días después de la entrevista.

Debido al poco material explícito desde la práctica artística que existe sobre esta danza, las entrevistas se basaron más en su ejecución y en la búsqueda de definición de técnica o parámetros, a nivel corporal, que un danzaq debe de considerar cuando baila. Entre los danzaqs entrevistados, se encuentran “Chuspicha de Andamarca” y “Qaqa Ñiti de Puquio”. Por otro lado, se tomaron como fuentes de inspiración y guía, las conversaciones, críticas y comentarios de otros danzaqs y maestros músicos. En todas las entrevistas se procuró mantener record de audio y video para luego poder ser transcritas.

El proceso de las entrevistas, si bien tenían una línea temática específica, fue influenciado por el diálogo y enfoque que brindaban los entrevistados. Fragmentos de las

entrevistas se pueden encontrar en los Anexos 5 y 6, son fragmentos pues en algunas ocasiones, los maestros pidieron que algunas partes de la entrevista no sean publicadas pues ahondaban en la ritualidad de la danza.

❖ Sobre los mecanismos o conceptos a desarrollar:

Se realizó una lectura sobre investigaciones que hayan desarrollado previamente los conceptos que se tomarían en cuenta para esta tesis, interrelacionando así, su manejo desde un punto de vista académico y artístico. Los conceptos claves fueron: *training*, consciencia psicofísica y técnica.

❖ Sobre las metodologías de análisis y trabajo:

A continuación, se presentarán las formas en las que se abarcaron los métodos de análisis y trabajo para la investigación.

- Sobre los conceptos de la pre-expresividad de Eugenio Barba en búsqueda de un esquema de análisis para una manifestación cultural y poder traducirla a un lenguaje teatral:

A nivel bibliográfico, se revisó información sobre la Antropología Teatral de Eugenio Barba y sub correspondientes, se especificaron los conceptos de la pre-expresividad mencionados en el libro de *La canoa de papel* (Barba, 1992) y en *El Arte Secreto del Actor* (Barba & Savarese, 2010), brindando las bases con las cuales se realizó la traducción del acercamiento a la técnica base del danzaq a un lenguaje teatral. Se mantuvo la rutina de fichaje para garantizar el uso de citas congruentes y se discutieron los resultados de la investigación con el director de Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural, Wili Pinto, para garantizar un entendimiento de los conceptos.

A nivel de conversatorios, se asistió al Encuentro Internacional de Teatros de Grupo -Ayacucho 2018, en el cual, Eugenio Barba brindó talleres y conversatorios sobre su análisis de la Antropología Teatral. A este evento se asistió como aprendiz del laboratorio de calle de Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural, ello brindó la posibilidad de una vista del manejo de ambas metodologías de trabajo. A lo largo del evento, se realizaron apuntes de bitácora, los cuales influenciaron en el entendimiento y relectura de las bases pre-expresivas de la Antropología Teatral.

- Sobre la metodología de Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural en búsqueda de inspiraciones para un trabajo de *training*:

A nivel bibliográfico, se leyeron entrevistas previas y trabajos realizados sobre el grupo y el director “Wili” Pinto. Se realizó fichaje para poder mantener un orden con las citas e información a utilizar en la tesis.

A nivel de entrevistas, se realizaron estas mismas al director, Wili Pinto, quien compartió sus conceptos y fuentes de investigación principales para el desarrollo de la visión holística que se maneja en Maguey. Se buscó ahondar en su concepto principal de “ecología actoral” y de él, partir a tres vertientes de información que lo retroalimentan: el distanciamiento de Bertolt Brecht, el Zen y el ritmo de Victoria Santa Cruz.

De estos conceptos se hizo una investigación bibliográfica sobre su desarrollo como tal y después se hiló su enfoque en relación a la visión de Maguey.

2.2.2. Segunda etapa, estudio del arte para el arte:

Basándome en la explicación que brinda Eugenio Barba en la *Canoa de Papel* (1992) sobre la Antropología Teatral, el uso de un arte para el teatro, el proyecto tuvo dos momentos de laboratorio, los cuales se basaron principalmente, en un acercamiento/análisis de una manifestación cultural peruana, en este caso una danza ritual, y aplicarla en el *training* actoral en función al trabajo de la consciencia psicofísica.

El primer momento, inició en esta segunda etapa de la investigación y es netamente personal; mientras que el segundo, inició en la tercera etapa y fue trabajo de investigación en relación a la práctica del acercamiento generado en la segunda etapa. Para este segundo momento, se abrió un laboratorio donde se enseñó el acercamiento de la técnica del danzaq enfocado al trabajo de la consciencia psicofísica en el *training* del actor. Este espacio, se realizó con dos compañeros de tercer año de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En esta primera etapa, se enfocó la investigación en la reflexión y reconocimiento de los parámetros o conceptos claves bajo los cuales se podría visualizar una imagen de técnica en el trabajo del danzante de Tijeras Ayacuchano. Para llegar a ello, se realizaron visualizaciones a presentaciones costumbristas y no costumbristas de la danza, al igual que entrevistas con los maestros danzaqs mencionados en la primera parte, “contextualización”. Además, se generó un espacio de identificación y reflexión personal sobre mi trabajo como warmi danzaq, los conceptos que mi maestro me exigía al momento de ensayar y sobre sus críticas al momento de presentación. Este reconocimiento y análisis, generó un concepto de “puntos focales” que maneja un danzaq cuando danza; estos puntos, serían la base para continuar la investigación hacia una traducción a términos actorales.

Una vez teniendo un acercamiento al concepto de técnica desde el trabajo del danzaq, se hizo un análisis en base a los conceptos de la pre-expresividad de la Antropología Teatral. Se sistematizó sus aportes al trabajo corporal, resaltando el trabajo de manejo del peso, disociaciones corporales y cambios energéticos.

Finalmente, se buscó generar una incorporación al *training* actoral. Para este punto, se generó un esquema de *training* cuyo orden y contenido fue influenciado por los años de trabajo y aprendizaje en Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural, además de los conceptos de la ecología actoral investigados a inicios de la tesis. Los enfoques de este *training* fueron en relación al trabajo del danzaq, los puntos focales que generaban resonancias en el cuerpo, su relación con el espacio y quienes lo componían.

Para ello, fue necesario el análisis previo desde la Antropología Teatral, como un medio para desempolvar y guiar la investigación desde el punto de vista del trabajo del actor. Esta parte del análisis e incorporación reforzó el punto de la hipótesis sobre la capacidad de resolver del danzaq, enfocado desde su consciencia psicofísica trabajada a lo largo del *training*. Este esquema, se realizó con el apoyo de mi asesora Maria Luisa De Zela y el director del grupo, Wili Pinto. Ambos, brindaron sus críticas y opiniones a lo largo del desarrollo de la tesis con el fin de poder hilar los conceptos de manera integral.

2.2.3. Tercera etapa, trabajo en conjunto:

Una vez teniendo los conceptos y enfoques claros, se buscó realizar el segundo momento del laboratorio. Para ello, se creó un syllabus o guía de trabajo sobre las etapas en las cuales la información iba a ir siendo trabajada e integrada por los participantes. Este momento de laboratorio, surgió con el fin de poder generar un aporte desde el trabajo de diferentes seres, asimilando, direccionando y resolviendo según el *training*. Entonces, los resultados finales de esta investigación no solo pasaron por la tesista, sino por otras personas quienes incluso, ayudaron en la objetivación de los resultados.

La guía del laboratorio se realizó en un principio con un integrante, Ricardo Melchor, alumno de tercer año de la especialidad de Teatro de la FARES-PUCP. A las dos semanas, se incorporó Lucky Benetello, alumno de tercer año de la especialidad de Teatro de la FARES-PUCP. Con ellos, se trabajó, dos veces a la semana, durante 2 hrs o 2hrs 30 mins cada sesión, durante cuatro meses (desde mitad de enero hasta la tercera semana de mayo), probando, leyendo, incorporando, traduciendo e implementando la

investigación previamente hecha para esta tesis. El trabajo de consciencia psicofísica, fue realizado según las necesidades de los participantes, como individuos y como grupo.

Las fases del laboratorio procuraron mantener, en esencia, no solo las características físicas de la Danza de Tijeras Ayacuchana, si no también, su forma de aprendizaje, la cual genera otro tipo de exigencia en el estudiante pues genera espacios de imitación y lectura corporal, más que explicaciones lógicas en el momento. Se buscó que la persona aprenda a no solo resolver dentro de su propio entendimiento y comprensión, sino también leyendo las acciones con su cuerpo.

A lo largo del laboratorio los participantes mantuvieron una bitácora de trabajo. Por otro lado, se les pidió a los participantes que generen un breve texto como partitura de su trabajo, en el cual explicaron qué aprendieron y cómo ellos mismos consideran que este trabajo les ha servido y servirá como parte de su crecimiento y trabajo actoral. Además, se procuró generar un registro continuo por parte de video y fotografía. Estos fueron realizados según las circunstancias del espacio donde se trabajó.

Finalmente, se abrió el espacio de laboratorio en un seminario de tres sesiones de dos horas cada una. Este seminario fue generado con el fin de compartir de manera objetiva y ordenada lo trabajado en los últimos cuatro meses. El esquema de las sesiones fue diseñado en conjunto con los integrantes del laboratorio inicial, Melchor y Benetello, quien brindaron como aporte los ejercicios que consideraron que calaron en ellos en función a la investigación. El registro será mediante grabación, fotografía y cuestionarios en línea post sesiones.

Este seminario se realizó con una guía, Daniela Hudtwalcker; un asistente, Lucky Benetello; tres participantes, Yaremís Rebaza, Mario La Riva y Uliánov San Bartolomé y una invitada, Iris Quispe o warmi danzaq “Killari de Andamarca”. Lamentablemente los participantes no pudieron ser regulares en todas las sesiones, motivo por el cual, para el desarrollo final de la investigación, se tomó en cuenta sus impresiones y reflexiones. Además, de comentarios realizados entre la guía y el asistente sobre el proceso a lo largo de cada sesión de los participantes.

2.2.4. Cuarta etapa, confirmación de hipótesis y cierre del proyecto:

Finalmente, se generó una reflexión brindada sobre los aprendizajes y el proceso de elaboración de la tesis. Las conclusiones sobre la hipótesis se verán reflejadas desde el

proceso de acercamiento de un análisis a la técnica del danzaq hasta, el proceso manejado por los alumnos y la guía a lo largo del laboratorio y seminario.



LABORATORIO I / PERSONAL

CAPÍTULO III. ACERCAMIENTO A UNA TÉCNICA EN LA DANZA DE TIJERAS AYACUCHANA

La Danza de Tijeras Ayacuchana, ha sido analizada e investigada por antropólogos, historiadores, pedagogos, artistas de diferentes ramas, entre otros interesados, pero académicamente hasta la fecha no se ha podido encontrar publicaciones sobre ella que vengan desde un practicante del ritual. Este capítulo, se basará en generar un acercamiento a lo que se podría considerar un manejo de “técnica” en la Danza de Tijeras Ayacuchana.

3.1. Definamos técnica

Para poder definir una “técnica”, primero es pertinente desarrollar el significado de “técnica” y, para ello, se trae el análisis sobre el concepto de técnica desarrollado por el filósofo Martin Heidegger. Heidegger discrepa, principalmente, con la visión de la técnica como un absoluto o espacio de sumas que llegan a un fin exacto. Considera que, si se ve la técnica como un parámetro exacto, uno quedaría encasillado en una idea de verdad inexistente. “Mientras nos representemos la técnica como instrumento, vamos a permanecer apegados a querer dominarla y omitiremos la esencia de la técnica” (Heidegger, 1958, p. 76). Entonces, Heidegger desarrolla un análisis desde el uso cotidiano de ella y su esencia como tal para su existencia.

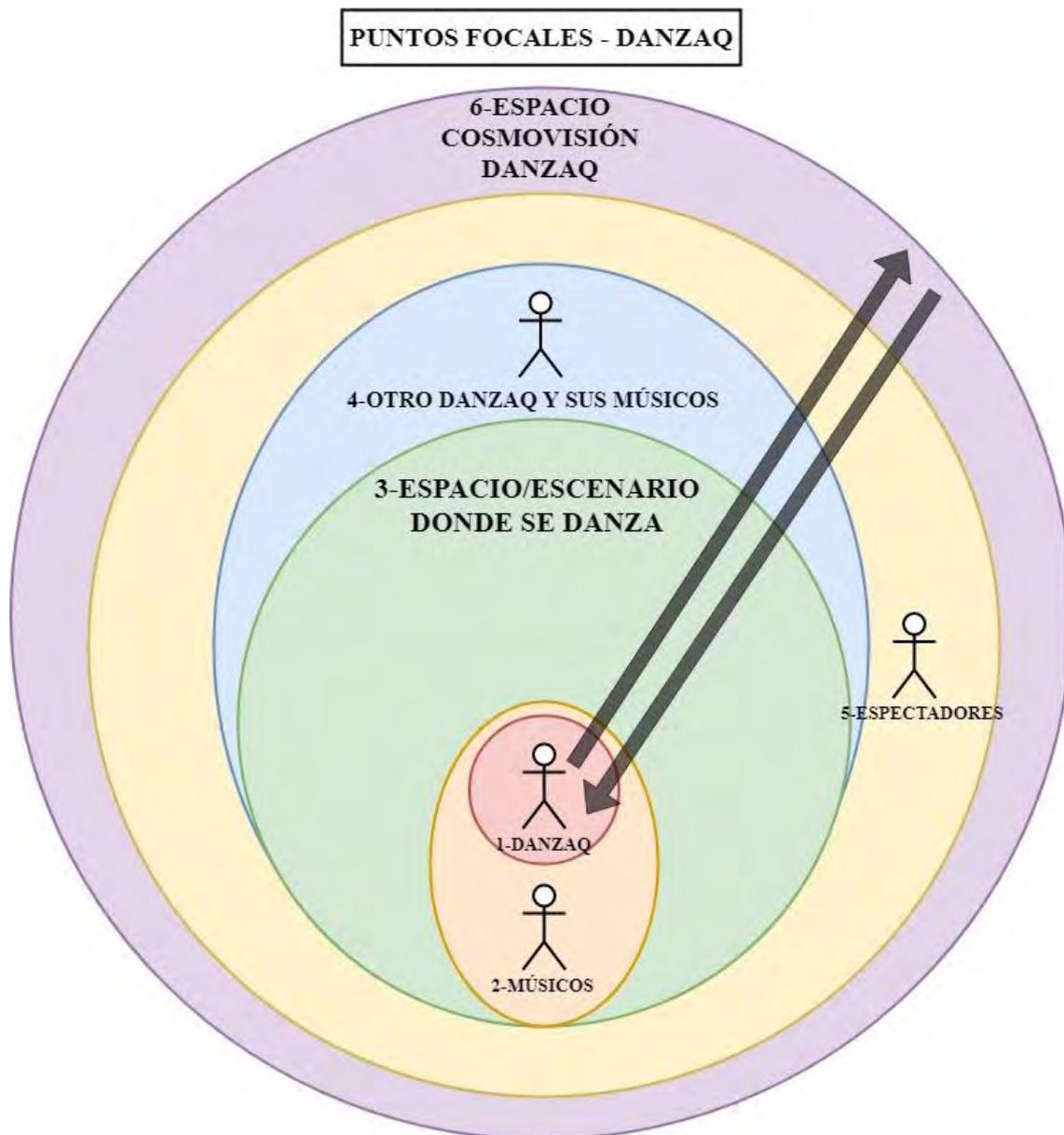
Heidegger considera que la técnica es mucho más que el mero concepto cotidiano con la que el ser humano se escuda; él critica la necesidad del ser humano de dominarla. “Se quiere, como se dice, "tener espiritualmente en el puño" a la técnica. Se la quiere dominar. El querer dominarla se hace tanto más urgente, cuanto más amenaza la técnica con escapar al señorío del hombre” (Heidegger, 1958, p. 56). Entonces, ahondando en sus estudios, genera una idea de posible significancia para este término. Se vería entonces, a la técnica, como un proceso para “des-ocultar”, pero él considera que verlo como tal mantiene un espacio de rigidez si es que no se mantiene hilado su aspecto esencial: la verdad. Ésta verdad tampoco es absoluta, más bien, considera que si el ser humano se empeña en encontrarla se estaría mintiendo y recaería en la idea inicial y cotidiana de técnica. Entonces, el término “técnica” para esta investigación sería una ilación de

elementos o acciones que guían al des-ocultamiento de “algo”, sin ser rígida ni parametrada y sin la esperanza de realmente encontrar una verdad absoluta.

3.2. La técnica en la Danza de Tijeras Ayacuchana : ¿Existe una técnica?

A través de diversas entrevistas y conversaciones con danzaqs, se ha llegado a la conclusión acerca de la “ausencia” de la terminología “técnica” en el aprendizaje y enseñanza de la Danza de Tijeras Ayacuchana. Según el maestro danzaq Qaqañiti de Puquio, cada danzante maneja su propio estilo, pero de lo único que nunca puede olvidarse son sus tijeras (Conversaciones con el maestro Qaqañiti). Por otro lado, para el maestro Chuspicha de Andamarca, (Anexo 5), primero es la conexión con la naturaleza que guía al danzante cuando se presenta, luego sus tijeras y sus pies. En ambos, el ritual y el entrar a tiempo en la música es importante, en ambos el enfoque mencionado como primordial se manifiesta en la idea del otro en diferente momento. Esto último no quiere decir que uno tenga la razón o la verdad absoluta y que el otro esté equivocado, sino que reafirma el concepto de técnicas múltiples con diversos enfoques y resultados. Estas respuestas, en conjunto con diversas indicaciones que brinda el maestro Qaqañiti de Puquio durante la práctica, guiaron esta etapa de la investigación hacia una reflexión acerca de los puntos que un danzaq debe de tomar en consideración cuando danza o ve a otros danzaqs presentarse.

A estos puntos se les ha denominado “puntos focales”, debido a que reflejan los focos de atención que maneja un danzaq cuando se presenta. Entre estos puntos, se encuentra la conexión con la naturaleza y el manejo de las tijeras, pero también la conexión con los músicos que acompañan al danzaq, el otro danzaq con quien se realiza el atipanakuy y sus músicos, el suelo como espacio físico donde habita el cuerpo del danzaq que está bailando, y finalmente el espectador y su posición geográfica-social. Ningún punto es más importante que el otro, ellos se retroalimentan y generan un espacio de circularidad donde la información viaja, se relaciona y renueva. Los puntos focales en este caso, viajarían como resonancias desde el primer punto más cercano al danzaq: el mismo, sus acciones y su vestuario; hasta el más lejano: la cosmovisión del danzaq o la ritualidad dentro de la Danza de Tijeras ayacuchana. Esta intercomunicación permite reconocer el trabajo de consciencia psicofísica manejada por el danzaq a lo largo de una presentación.



Esquema 1. Puntos focales que maneja el danzante de tijeras ayacuchano y su relación circular.

3.2.1. El primer punto, el danzaq

Este primer punto engloba, las acciones físicas del danzaq y, lo que se relaciona de manera directa, tangible y física con él durante una presentación. Estos aspectos, se relacionan y dialogan entre sí; esto se puede apreciar reconociendo cómo dentro de las consignas de movimiento que maneja un danzaq, algunas se encuentran en resonancia con los elementos que este lleva encima. Durante presentación y ensayo, el danzaq puede tomar en consideración las siguientes consignas para su acción corporal: la precisión en el juego de pies (pasos), movimiento del brazo que tiene el pañuelo, disociación de cabeza, espalda erguida y ligeramente inclinada, piernas ligeramente flexionadas y el

tintineo de la tijera en relación a la música. Esta última consigna, el tintineo de la tijera, es un entrenamiento dentro y fuera del hecho dancístico. Requiere de su propio espacio de práctica y un proceso de incorporación para poder bailar y realizar acrobacias, en simultáneo con el tintineo de la tijera. Esto significa que, el danzaq, dejaría de poder hacer uso de una mano para el apoyo en las acrobacias, porque incluso en ese momento, la tijera debe de tintinear y por costumbre, tampoco puede tocar el suelo. Estas consignas entran en juego y movimiento cuando un danzaq empieza a bailar, y su precisión va en relación de la música y secuencia en la que se encuentra.

El vestuario de un danzante tiene blondas, flecos y cintas³⁴, estas acompañan el movimiento del danzaq, permitiendo realzar sus acciones. Si el traje que cubre casi en un 90% al danzaq no se encuentra en movimiento, este parecería estático y, por ende, no sería bien recibido por el público. Un vestuario descolocado también puede afectar la claridad de ejecución de los movimientos del danzaq, motivo por el cual este debe ser colocado meticulosamente. La mayoría de flecos, cintas y blondas en movimiento, son resonancia a alguna acción realizada por el danzaq. A continuación, se puede apreciar un dibujo donde lo resaltado en ochre, son partes del vestuario que representa blondas, flecos, cintas y otras partes en movimiento.



Imagen 1. Vestuario de danzaq en resonancia con el movimiento. (Ochre)

³⁴ Revisar punto 1.2. del capítulo I.

Estos aspectos en consideración a nivel personal, son los que entrena y maneja un danzaq al momento de presentación. Como se puede observar, dialogan dentro de un hecho ritual que resuena y se retroalimenta con todas las acciones que suceden en simultaneo en su ritualidad.

3.2.2. El segundo punto, los músicos

Una presentación costumbrista de danza de tijeras se rige según algunos parámetros del ritual, entre ellos, la llegada. El danzante que llegue primero al lugar de presentación definirá la cantidad de veces que se bailará cada secuencia del atipanakuy. Por ejemplo, el primer danzaq en llegar a la plaza puede decidir si se realizan siete o veinte secuencias de pampa ensayo. Los músicos y el danzaq, sabrán la cantidad de tonadas de pampa que se tocarán, pero el danzante, no sabrá qué composiciones musicales estarían los músicos tocando exactamente. El ruedo para presenciar el atipanakuy, inicia a penas se llega al lugar de presentación y este sucede simultáneamente con otras acciones rituales significativas de la festividad.

Similar a la enseñanza que lleva un danzaq, la cual es práctica y vía tradición oral, la música para Danza de Tijeras se enseña mediante la imitación y oído, incluso varios maestros se consideran autodidactas. Este aspecto genera que el danzante, al no estar seguro qué versión de tonada será tocada con el arpa y violín, esté siempre conectado con sus músicos, para poder acompañar con el tintineo de las tijeras y calzar sus acciones físicas (juegos corporales, pasos, acrobacias) al tempo. Por otro lado, el danzaq tiene licencia de poder parar una presentación y reclamar al músico si este no se encuentra tocando la secuencia que debería. El danzaq también, puede cortar la longitud de una pieza una vez que considere ya haber cumplido con la secuencia. Por ejemplo, una secuencia de pampa ensayo es repetitiva, el “número”³⁵, se realizaría dos veces antes de ir a pasos para terminar la secuencia. El danzaq, al finalizar el primer número en el piso, realiza un repique final y corta la música levantando las tijeras y haciendo un sonido seco con ellas. Esta acción le señala al músico el fin de una presentación de una secuencia. Esta acción es preferible que se realice inmediatamente antes que empiece la música para una segunda pasada del número.

³⁵ En este caso, una secuencia de acrobacias en el piso.

Estas acciones y diálogos entre el danzaq y los músicos, manifiesta la resonancia de sus acciones y decisiones en el otro. En otras palabras, aun cuando están realizando una acción concreta, necesitan del otro para poder continuar.



Imagen 2. Danzaq Supay Mayu cortando la música con sus tijeras. 10/08/2018

3.2.3. El tercer punto, el escenario

Según el contexto en el que se encuentre danzando, el danzaq puede o no darse el tiempo para reconocer el espacio donde se estará presentando. Por ejemplo, en una fiesta costumbrista, el danzante llega al espacio y empieza a bailar inmediatamente; mientras que, en una presentación en un evento privado puede que haber reconocimiento del espacio antes de empezar una presentación. Este punto, define las condiciones del suelo donde el danzante realizará su presentación. Estas condiciones permiten un espacio de reflexión en la toma de decisiones sobre los números que realizará el danzaq o, qué tanto peso puede dar a sus pasos de baile, entre otros factores. Es diferente presentarse en pasto que, en mayólica; es diferente presentarse al lado del puquial en plena fiesta costumbrista con los niños corriendo y pasando por el espacio de presentación que, en el congreso; es diferente presentarse en un local de eventos donde el suelo es de cemento, hay cerveza regada y botellas rotas, que en barro en plena lluvia en algún pueblo en Ayacucho. El suelo, define el riesgo que toma o no el danzaq durante su presentación. Una estrategia

que maneja el danzaq, es aprovechar los inicios de las tonadas para realizar una barrida espacial. En cada inicio de tonada, el danzaq se moviliza por el espacio en una trayectoria circular realizando algunos pasos de baile y repiques, pasa cerca del público y llega a un punto exacto del espacio en donde este empezaría a danzar. Durante esa movilización, chequea y tatea el espacio de manera rápida y objetiva para decidir dónde sería más apropiado realizar un número o secuencia.



Imagen 3. Gala-Danzaq Rey Orofil realizando la intro circular de una secuencia. 8/10/2018

En conclusión, el escenario condiciona la toma de decisiones concretas sobre las acciones del danzaq durante una presentación. Además, activa su mirada panorámica, capacidad de resolver y consciencia espacial.

3.2.4. El cuarto punto, el otro danzaq y sus músicos

Una presentación de Danza de Tijeras Ayacuchana. puede realizarse con solo un danzaq y sus músicos (o música grabada). Pero, para realizar un atipanakuy es necesario que se encuentren dos o más danzaqs en el espacio de presentación. Durante un atipanakuy, los danzaqs se encuentran en un constante diálogo paralingüístico donde se rigen en “demostrar quien tiene el apu con mayor fuerza, quien es el mejor” (Conversaciones con el maestro Qaqañiti de Puquio). El orden para bailar se intercala,

entonces los danzaqs usualmente no están bailando en simultaneidad³⁶. Este intercalar, genera que el danzaq se encuentre consciente respecto a las capacidades, cualidades y presencia del contrincante. Si la competencia adelanta un número o un paso, el otro danzaq debe considerar si mantiene el paso y lo realiza mejor o lo cambia y hace otro de mayor nivel. Esto último, es porque la sucesión de números o pasos van aumentando en intensidad y complejidad debido al estado de competencia que mantiene la danza.



Imagen 4. Gala-Danzaq, Rey Orofil (atrás) observa a su contrincante, danzaq Supay Mayu (adelante). 08/10/2018

Entonces, un danzaq realiza una acrobacia, pero el otro debe de poder superarla en complejidad, magnitud, carisma, debe de poder ser creativo desde cómo inicia y entra a la acrobacia hasta como la termina y cierra la secuencia, manteniendo siempre un contacto con el otro danzaq y el público.

3.2.5. El quinto punto, los espectadores

La presencia y resonancia de los espectadores en relación al danzaq, se manifiesta y rige bajo dos características espaciales: su presencia espacial física como espectador de la presentación y, su presencia espacial social (geográfica, económica y política). Desde el punto espacial físico, se plantea que el danzaq debe de mantener contacto visual con el público mientras que danza. Al generar este diálogo entre sus acciones y mirada con el

³⁶ En caso de ser un grupo presentándose en un evento, puede que manejen una coreografía durante la primera parte de la danza, luego cuando lleguen a alto ensayo y pampa ensayo, cada danzaq sale por su cuenta a realizar su número.

espectador, le da más chances a ganar un atipanakuy. Esto sucede, debido a que en un atipanakuy tradicional o costumbrista, el espectador es quien decide el ganador mediante aplausos a lo largo de la competencia. Por otro lado, desde el punto sobre presencia espacial social, el lugar donde se encuentre presentando un danzaq, define la secuencia de pasos a realizar. Cada pueblo tiene sus propias costumbres, pasos y música. Entonces, dentro de una secuencia tradicional de Danza de Tijeras, existen variantes para agregar, eliminar o especificar. El danzaq al llegar al pueblo, debe de haber ya investigado sobre sus costumbres, para poder continuar con el ritual de manera ordenada y ganar su atipanakuy. Si no sabe los pasos de la danza costumbrista del pueblo, va a ser abucheado por los espectadores y fuertemente criticado.



Imagen 5. Gala-Danzaq Rey Orifil realizando sus pasos hacia el público. 08/10/2019

Este aspecto a tomar en consideración, genera que el danzaq tenga “ojos” por todas las partes de su cuerpo, mediante los cuales genera lazos con los espectadores. Ellos, usualmente se encuentran en un escenario circular, en otras palabras, el danzaq maneja un escenario de visión de 360 grados. Además, si no fuera suficiente el preocuparse por el espectador presente, debe de tomar en consideración la historia y la costumbre del

pueblo para la realización del ritual, sea solo desde la danza o momentos adyacentes a la celebración.

3.2.6. El sexto punto, la conexión con la naturaleza, la cosmovisión del Danzaq

Este último punto, es la resonancia que podría englobar el trabajo del danzaq: su conexión con los Apus y Wamanis. Cuando un danzaq presenta, no solamente baila, sino que va manifestando al Apu que lo acoge. Esta presencia del Apu, es la que permitiría que el danzaq baile y se exija durante un ritual. Su presencia a nivel de la comunidad es importante porque no se llama al danzaq solo para que baile, sino para que mediante su baile se realice una acción en específico como pedido a la naturaleza, se realice ritual. Por este motivo el danzaq, antes, durante y después de bailar, debe tener presente su conexión con la naturaleza y como ella le da energía para seguir moviéndose. Este punto de resonancia que emerge del danzaq, viaja por todos los otros puntos mencionados hasta llegar a la naturaleza y de ahí regresa a él, pasando por todos los puntos de nuevo. Esta resonancia, es parte de una visión de continuidad y diálogo. Manifiesta que, el ser existe en relación a los otros y los otros en relación al este. Esta, es una similitud con el concepto de consciencia psicofísica que se maneja en esta investigación. Resultando, en un espacio posible de análisis para su incorporación en un lenguaje similar, como en el *training* actoral.

CAPÍTULO IV. TRADUCCIÓN: LA PRE EXPRESIVIDAD EN LA TÉCNICA DE LA DANZA DE TIJERAS AYACUCHANA

A raíz del capítulo anterior, se puede concluir que el danzador direcciona su energía, disocia su cuerpo de manera clara y específica, controla su peso y maneja su capacidad de resolver de manera adaptiva y lúdica basándose no solo en su estado personal, sino en el contexto y la resonancia que genera su visión en relación con la naturaleza. Adoptando todas estas características en mención y tomando en consideración los puntos focales del capítulo anterior, en este capítulo se generará una traducción a un lenguaje y análisis más objetivo del manejo de consciencia psicofísica desde los conceptos pre expresivos de la antropología teatral. Antes de iniciar el análisis, es pertinente recordar que todos los puntos se interconectan y dependen del otro. Si bien, uno puede darle más énfasis a uno en específico durante su trabajo, no significa que los demás no estén en resonancia o activados.

4.1. Primero, se detallan los manejos corporales visibles del danzador cuando se encuentra en movimiento.

- ❖ Pies
- ❖ Piernas
- ❖ Caderas/Control de peso
- ❖ Columna
- ❖ Brazos
- ❖ Manos
- ❖ Cervical
- ❖ Cabeza
- ❖ Ojos/Mirada



Imagen 6. Danzaq Supay Mayu 08/10/2019

4.2. Segundo, se interconectarán según los conceptos pre expresivos de la Antropología Actoral: (Des)equilibrio, oposiciones físicas, líneas de energía, energía/caderas/centro.

- ❖ Pies: Los pies del danzaq se encuentran en constante cambio de posición, hace uso de toda su planta, bordes, empeine, dedos en flexión interna y externa. Este juego constante no necesariamente va en la misma dirección de sus piernas, generando una constante inestabilidad al danzaq. Además, genera sus propias líneas de energía según a donde apunten, sus oposiciones van en resonancia a lo largo del cuerpo para poder mantener una imagen visual de individualidad.

- ❖ Piernas: Las piernas del danzaq se encuentran en constante flexión y tensión, direccionando sus líneas hacia diferentes puntos. Además, no siempre mandan sus líneas hacia el mismo frente, es como si cada pierna tomara su propio camino. Algo que no varía, es que casi siempre se encuentran ligeramente flexionadas. Esto resuena en el manejo de las caderas y peso del danzaq, afectándolo en su equilibrio y desequilibrio. Este constante cambio, genera, una interdependencia con otras partes del cuerpo que permitan su reaccionar y movilidad, además debido al factor de una mirada constante del espectador, su juego de piernas debe ser limpio y directo, no puede ser “hondulante” pues entre el vestuario se

perderían las líneas trabajadas, debe de usar el vestuario como una lupa que agranda su trabajo.

- ❖ Caderas/Control de peso: En resonancia a todo el movimiento que sostiene en la parte baja, las caderas se encuentran aún en cambios de posición, posiblemente disonantes al resto del cuerpo. En ella se almacena la tensión y energía para realizar las demás acciones corporales. Para generar un juego continuo de pies, el centro debe de estar activado y consciente, pues en este caso, el danzante no se preocupa solo por sus pies y piernas, las demás partes del cuerpo se encuentran en resonancia, al igual que su propia mente y conexión con los otros puntos focales. Este es el punto donde se conectan las acciones corporales, permitiendo que el danzaq contenga su equilibrio o lo suelte, resuenan todas las oposiciones y líneas energéticas para poder suspender o no el peso del cuerpo.
- ❖ Columna: La columna se encuentra en constante resonancia, pero a menos que se encuentre en pampa ensayo, alto ensayo, pruebas de fuerza o faquirismo, no entra en torsiones extremas a lo largo de una presentación. Ella, permite equilibrar el cuerpo del danzaq al mandarlo ligeramente hacia adelante y abriéndolo hacia el espectador, generando una oposición física y líneas tangenciales que dan una sensación de apertura y juego.
- ❖ Brazos: Los brazos en el danzaq tienen dos posturas: uno que se queda activo pero flexionado tocando las tijeras y otro encargado de reaccionar según sea la secuencia de la danza. El primero canaliza una postura que se debe mantener mientras el danzaq tenga las tijeras en las manos y las esté tocando, es el codo flexionado con la mano cerca del corazón, ahí es donde se mantiene la tijera cuando se hacen acrobacias aéreas o pasos. Cuando se realiza pampa ensayo, el danzante deberá modificar los números para poder continuar con una postura similar sin hacer que la tijera toque el suelo. Sobre el otro brazo, este viaja con el pañuelo, genera oposiciones a lo largo de la danza en relación a la mirada y el trabajo de cadera y pies. Mientras se hacen pasos este debe viajar en diagonal hacia abajo y aproximadamente tiene un espacio de movilidad de 180 grados. En pampa ensayo pierde el pañuelo y se convierte en el receptor de la mayoría de acrobacias. La necesidad de modificar las acrobacias genera un estado de solución

inmediata y desequilibrio para el danzaq, le obliga a realizar buscando otros puntos de apoyo.

- ❖ Manos: Una lleva el pañuelo y debe estar activa y resonante a solucionar pues la otra es la encargada de tintinear las tijeras durante toda la presentación. Esto genera diferentes focos de atención en el danzaq, lo cual afecta a su equilibrio, precisión y líneas energéticas. ¿Dónde concentrar la atención? La respuesta sería: en todo, en relación a todo.
- ❖ Cervical/Cabeza/Mirada: En este caso, el trabajo de rotación de cabeza del danzaq entra en relación a su mirada. Mientras que el resto del cuerpo se encuentra en descomposición general, la necesidad de mantener un punto fijo donde apoyarse, se enfoca en su trabajo con la mirada y de paso se expande a su resonancia con sus focos de atención. Estas aseguran, o pueden generar, desequilibrios, contradicciones, líneas visuales y focos energéticos donde se concentra la atención.

Por otro lado, me gustaría rescatar el manejo de la energía del danzaq como un elemento de capacidad de asombro hacia el espectador, el danzaq puede suspender su centro, aligerar su peso y ser sutil y ligero en sus pasos, al igual que puede ser pesado y de pasos retumbantes y toscos. Por otro lado, el danzaq canaliza su energía no sólo física visual, sino su resonancia mental. Realizar una presentación de cuatro a cinco horas donde el cuerpo se lleva a extremos desde el agotamiento y fatiga mental, trasciende el umbral del dolor mediante pasta o faquirismo, y terminar agotado, pero no destruido, es una prueba acerca de las resonancias implicadas en un trabajo de consciencia psicofísica que maneja del danzaq. Control y cuidado de su energía para no desfallecer, entrenar y preparar su cuerpo para que dé y recicle las acciones, poder resolver según sea necesario y finalmente, conecta no solo con lo que pasa con él y dentro de él, sino en relación a otros. Una vez habiendo reconocido estas características de trabajo del danzaq desde los conceptos pre-expresivos de la Antropología Teatral, se procura brindar, en el siguiente capítulo, una propuesta de *training*. Esta propuesta toma como eje la influencia por parte de los conceptos metodológicos de Maguey Grupo de Teatro – Centro Cultural mencionados y explicados en el marco teórico. El análisis previamente hecho desde los

conceptos pre-expresivos de la Antropología Teatral abre un abanico de posibilidades a los enfoques que se puede otorgar para el juego de atenciones a los ejercicios.



Imagen 7. Líneas, suspensión, manejo de quiebres, pies, manos, mirada. Warmi Danzaq Asiri
Sonqo de Ayacucho 18/04/2019

CAPÍTULO V. UNA PROPUESTA DE *TRAINING*

Con el fin de poder aplicar la traducción realizada a los puntos focales que maneja el danzaq bajo los principios de pre-expresividad y presencia escénica propuestos en la Antropología Teatral desarrollada por Eugenio Barba, se construye la siguiente propuesta de *training* en base a la influencia de las herramientas teóricas y metodológicas desarrolladas por Maguey, así como también en base a los elementos fundamentales de la visión del danzaq, específicamente, la idea de circularidad. Esta construcción se complementa con la implementación de la traducción de la técnica propuesta del danzaq a los conceptos de la pre-expresividad de la Antropología Teatral como bases para la elección y ejecución de ejercicios.

5.1. Metodología de Maguey en la construcción de la propuesta

5.1.1. Estructura de *training*

Desde la ecología actoral como unidad, en semejanza con la consciencia psicofísica, el zen y la resonancia de puntos focales que maneja el danzaq, se plantea una propuesta de esquema de *training* que englobe una idea de puntos de resonancia secuenciales, constantes y retroalimentables. Con esta mirada, y en adición a la circularidad ritual presentada en la cosmovisión de la Danza de Tijeras ayacuchana, se propone un esquema circular.³⁷

El esquema circular representa el inicio de una investigación continua de siete (7) etapas, donde en la etapa cero (0) se inicia con una escucha³⁸ y en la etapa seis (6) se termina con otra. Visualmente, se busca el entendimiento hacia un *training* continuo y progresivo, donde es imposible terminar como se comenzó, al igual que es imposible que la siguiente sesión se inicie igual (en relación al proceso) porque este avanza y es diferente. El actor, deja de ser el mismo que inició la primera sesión, por ello cada sesión es diferente en relación a los aspectos personales que se trabajan. Con respecto a la retroalimentación se busca que, entre cada etapa al igual que entre cada sesión, la imagen circular permita una línea de flujo continuo donde se genere un entretejido de acciones que permitan la progresión del *training*.

³⁷ Revisar página 77.

³⁸ En este caso, la escucha puede verse como una cualidad de la consciencia psicofísica.

5.1.2. Contenido en la estructura del *training*

Desde las vertientes de la ecología actoral de Pinto (distanciamiento, Zen y ritmo) se genera una propuesta de contenido progresivo a desarrollar a lo largo de las diversas etapas de la estructura de *training*.

Desde el distanciamiento de Brecht, se propone un espacio creativo y lúdico, donde, a lo largo del *training*, el actor sea consciente sobre las múltiples posibilidades de su trabajo, manteniendo una conexión consigo mismo y con su entorno. De tal manera, se pueden transformar e integrar acciones, generar partituras con miras a un trabajo en específico y mutarlas. Se plantea desarrollar la capacidad de poder resolver, soltar ideas y enfocarse en otras. En esta línea, desde la dirección y ejecución de un *training*, se presenta la capacidad de resolver en caso que las propuestas sean complicadas, rescatar las bases y modificar la propuesta. También se propone como detonador para trabajar opuestos, por ejemplo, mantener el hilo activo de la energía, aun cuando el cuerpo aparenta estar “quieto”.

Desde las nociones del Zen, en similitud con el distanciamiento, se trabaja una consciencia global entre las resonancias del cuerpo con el espacio, cómo estos dialogan y permiten un trabajo más específico. Se propone trabajar la consciencia de la persona, como un ser físico-emocional, evitando que la consciencia de la propia existencia se vuelva un conflicto para avanzar con el *training*.

Desde la simplicidad y naturalidad, se pretende manejar la mayor economía energética posible, buscar que las acciones sean precisas y fluidas, el cuerpo reacciona no la mente. Es por esto último que surge la naturalidad de la acción y del hecho artístico, no se pretende demostrar algo, sino uno se emerge con acciones claras y precisas.

Por el lado de la asimetría, la sutileza y el aquí y ahora, se acepta el cuerpo tal y como es, se hila con la capacidad de ser consciente del proceso natural y no de la forma. Según Pinto en conversaciones, la imagen más llamativa en una acción no es lo importante, lo importante es todo el proceso que conlleva, cómo se responde ante la circunstancia y cómo se resuelve al terminar para no generar una ruptura sino una continuidad. Por ejemplo, la incorporación de un aspa de molino en una secuencia no se debe solo a su vistosidad o la capacidad de hacer la parada de manos, sino todo el proceso que se realiza para llegar a ella y terminarla con la misma importancia y así, abrir camino

al nacimiento de otra acción. Entonces, esta acción puede llevarse desde una manera más minúscula visualmente, rescatando las exigencias del proceso y permitiendo que la lectura simbólica trascienda de la lectura explícita de la comunicación.

La austeridad, la serenidad y la libertad absoluta permiten un espacio de calma aun cuando todo el cuerpo está en movimiento. En semejanza al distanciamiento, esta característica refuerza la posibilidad de trabajar diversos niveles de consciencia y manejo energético, permitiendo que el actor se encuentre en constante juego pues no se aferra a una sola capa de la acción y creación.

Por el lado del ritmo, se enfoca en el proceso y reconocimiento de las capacidades personales del actor. Se incita a una escucha y reconexión con el ritmo interno de la persona y que en base a ello se trabaje y potencie. El actor debe poder entender su proceso personal y no compararse con el compañero, aun cuando realizan las mismas secuencias físicas. Esto permite que el actor mantenga una consciencia sobre su trabajo personal, sus capacidades y sus carencias, al igual que la capacidad de reconocer estas mismas cualidades en su entorno (compañeros, espacio, etc).

5.2. Bases para la aplicación desde la traducción de la Danza de Tijeras Ayacuchana

A continuación, se propone una serie de consideraciones a tomar en la elección y ejecución de ejercicios-acciones para el *training* desde los aportes generales que trabaja el danzaq durante ensayo y/o presentación. Estas pueden verse desarrolladas en cualquiera de las etapas, sobre todo en las que requieren de acciones más específicas.

- ❖ Brindar las indicaciones de manera concisa y clara, y así permitir que cada uno resuelva según como individualmente procese la acción. Entonces se busca un trabajo casi en espejo que luego se individualiza según la complejidad de las acciones y la capacidad del ejecutor.
- ❖ Disociaciones corporales continuas, torsiones y cambio de mirada. La consciencia de que cada extremidad tenga una acción específica diferente.
- ❖ Suspensión del peso, por ejemplo, generar acciones visiblemente fuertes pero ligeras en su realización. ¿Cómo el cuerpo puede suspenderse desde diferentes posturas, acciones y énfasis corporales?
- ❖ Trabajo continuo de pies: diferentes formas de apoyo, pisada y juego. Ver los pies como un detonador y guía de acciones.

- ❖ Mudras físicos: ¿Qué sucede cuando se trabaja sin una mano? ¿Cómo resuelve el cuerpo? Esto se puede probar con diversas partes del cuerpo.
- ❖ Consciencia espacial 360: El actor ve y se es visto desde diferentes puntos del espacio, barridas espaciales para desarrollar acciones en diferentes lugares y a consciencia elegir o resolver según la capacidad del espacio. No quedarse en el mismo punto toda la sesión.
- ❖ Cambios energéticos: pasar a un estado de sorpresa donde las acciones se pueden contradecir, pero viajan en dinamismo.
- ❖ Líneas de contradicciones limpias y exactas: los pasos, cambios de acciones, desarrollos, mirada, entre otras ejecuciones corporales.

5.3. Propuesta de esquema de *training*



Esquema 2. Propuesta de *training*.

A continuación, se detallarán las etapas de la propuesta de *training* según el esquema presentado.

0- Autoevaluación

De la escucha cotidiana a la escucha metacotidiana

En esta etapa se propone un espacio de reconexión con uno mismo, donde la persona ocupando el espacio (de manera relajada y cómoda), recepciona y asimila su estado actual (físico – mental).

Posibles características a considerar para la ejecución de ejercicios:

- Activar consciencia de la respiración mediante una aceptación de haber ingresado a un espacio diferente al cotidiano.
- Bostezar
- Tensar y estirar
- Soltar
- Puntos de presión (lectura del cuerpo desde los puntos que se encuentran en contacto con el suelo, una reconexión tangible con partes que no se encuentran en constante contacto activo, por ejemplo: las axilas)



Imagen 8. Proceso de Autoevaluación. Seminario. De izquierda a derecha: Mario La Riva, Yaremís Rebaza (atrás), Lucky Benetello, Uliánov San Bartolomé 05/06/2019

1- Activar / Conectar

Esta etapa surge en función a trabajar los resultados de la autoevaluación previa: ¿Dónde me duele? ¿Dónde se necesita estirar más? ¿Qué necesita mi cuerpo para poder estar entregado y activo en la sesión?. Además, se empieza a generar una aceptación y consciencia del espacio físico donde uno se encuentra y quiénes lo comparten.³⁹

Posibles características a considerar para la ejecución de ejercicios:

- Liberar y estirar mediante la articulación y desarticulación constante
- Mantener una respiración constante y activa
- Soltar voz natural y resonadores
- Activar a consciencia la columna vertebral
- Enfatizar una parte en específico a trabajar



Imagen 9. Activar / Conectar. Seminario. Mediante mecánicas que permiten el desplazamiento.

Centro de la foto: Lucky Benetello. 05/06/2019

³⁹ Este punto se puede realizar de dos maneras según la prontitud y necesidad de la persona/grupo: In situ y en mecánicas que se desplazan por el espacio. La primera activa progresivamente el trabajo de cardio, elasticidad y tonicidad muscular, mientras que la segunda busca una activación inmediata.

2- Canalización de energía / Quietud activa

Movimientos, posturas, acción, equilibrio, desequilibrio

En esta etapa se empiezan a direccionar las energías activadas en los dos primeros puntos hacia acciones o secuencias concretas donde el equilibrio y desequilibrio detonen movimiento. Se trabaja la capacidad de permitirse soltar y recuperar mediante un manejo de consciencia de las diversas acciones del cuerpo.

Posibles características a considerar para la ejecución de ejercicios:

- Respiración sostenida
- Voz natural y resonadores
- Acciones en potencia
- Trabajo de la columna vertebral enfocado según ejercicio



Imagen 10. Canalización de energía / Quietud activa. Seminario. De izquierda a derecha:

Ulianov San Batolomé, Yaremís Rebaza, Mario La Riva. 04/06/2019

3- Intensificación / Dilatación

Cuerpo – Mente

En esta etapa se intensifica lo trabajado en el punto dos. La energía es más álgida y, al igual que la complejidad de las acciones a realizar, se aumenta con miras a potenciar las capacidades del actor.

Posibles características a considerar para la ejecución de ejercicios:

- Especificidad
- Inter relacionable
- Tensiones dinámicas (yin yang⁴⁰ y estado de alerta)
- Calidades de energía
- Peso / Contrapeso



Imagen 11. Intensificación / Dilatación. De izquierda a derecha: Mario La Riva, Uliánov San Bartolomé, Yaremís Rebaza, Lucky Benetello. 04/06/2019

4- Trabajo sobre estructuras

Esta etapa direcciona el enfoque del trabajo hacia partituras de “acciones maestras”. Pinto, en conversaciones, considera que las acciones maestras son semillas de posibilidades que buscan trabajar casi todas las cualidades de la acción bajo consignas específicas. Además, son concatenables con otras debido a su cualidad y trabajo de “circularidad” en su composición: se empieza en un vacío y se termina en otro. Los vacíos son espacios de creación, entonces el cuerpo no se

⁴⁰ Que contengan oposiciones, torsiones, contradicciones que, al mismo tiempo, vuelve estas características en complementarias.

encuentra suelto, laxo, este se encuentra presente, dispuesto a resolver y trabajar lo que sea necesario.

Finalmente, esta circularidad genera una continuidad en la acción, lo cual permite al actor comprender cómo toda acción puede tener un fin específico, pero se desenvuelve en otros, abriendo siempre diversas posibilidades.

Posibles características a considerar para la ejecución de ejercicios:

- Katas (No exactamente los del yoga, aunque son una posibilidad. Por katas, Pinto⁴¹ se refiere, a la secuencia de acciones maestras, pues al igual que un kata de yoga, están compuestas en base a funciones específicas.)



Imagen 12. Trabajo sobre estructuras. De atrás hacia adelante: Yaremís Rebaza, Mario La Riva, Ulianov San Bartolomé 04/06/2019

La siguiente etapa, no siempre se encuentra presente en un *training* como tal. Es la etapa cinco (5) donde se desarrolla el espacio dramático y creativo. Por este motivo, va a depender de la búsqueda y necesidad del actor si realiza esta etapa o, si de la etapa cuatro (4) pasa a la seis (6).

⁴¹ Conversaciones con Pinto

5- Secuencia y partitura / Dramaturgia del actor

Ilación y tejido de acciones, potencial creativo y asociativo.

Esta es la etapa “creativa” de la investigación, en ella se puede guiar y romper las estructuras y katas desarrollados con el fin de crear partituras escénicas que a futuro se puedan desembocar en hechos escénicos. El espacio de trabajo, se convierte en un lienzo en blanco donde nuestros materiales (partituras, katas, acciones) se encuentran como parte de un abanico de posibilidades.⁴²

Posibles características a considerar para la decisión de ejercicios:

- Ilación, tejido y continuidad de acciones
- Rupturas
- Desapego o libertad absoluta
- Distancia objetiva
- Tempo
- Kimba⁴³

6- Resonancias y escucha orgánica

En esta etapa, se cierra el *training*. Se genera un espacio donde se canalizan las energías trabajadas, se permite la escucha de las resonancias del trabajo. No es un momento muerto, ni se termina en el mismo nivel energético y de consciencia con el que se empezó. Se manifiesta la escucha orgánica de manera más calmada, sin necesidad de forzar su presencia.

Posibles características a considerar para la ejecución de ejercicios:

- Respiración activa y pausada
- Acciones sostenidas

Esta es una propuesta para un esquema de *training*, no es absoluta ni definitiva. Se propone que los ejercicios a trabajar en cada etapa del *training*, puedan ser direccionados según las posibles características brindadas. Un ejercicio, por su naturaleza, ya trabaja ciertos aspectos específicos del actor, pero también pueden ser enfocados según las necesidades. Esa capacidad desarrollada para poder enfocar un ejercicio, es uno de los engranajes de la máquina lúdica y mutable del trabajo.

⁴² En esta investigación no se ahonda en el trabajo de la dramaturgia del actor, pero se considera pertinente mencionar este punto al ser una etapa y posibilidad de la progresividad del *training*.

⁴³ Lo que solo tú puedes darle a la secuencia, el juego y gusto personal para volverla fluida en un espacio lúdico.

Finalmente, enfocado en el desarrollo último de la investigación, este esquema presentado guía la siguiente etapa del trabajo de laboratorio. El laboratorio II, en relación al análisis desde la pre expresividad en el acercamiento a la técnica del danzaq, se enfoca a un *training* con miras al reforzamiento de la consciencia psicofísica del actor. En este *training* se desarrollan ejercicios enfocados según las características de cada etapa del *training propuesto*, además, se procura que, en su composición estructural, se trabajen los conceptos pre expresivos.



LABORATORIO II / INCORPORACIÓN DE COMPAÑEROS DE ESTUDIO

CAPÍTULO VI. UN LABORATORIO

6.1. Laboratorio

6.1.1. Objetivos

Abrir un espacio de investigación donde aceptando su mutabilidad, libertad y escucha, se experimenta mediante la práctica, el proceso realizado de traducción y construcción de un *training* actoral enfocado en el aporte a la consciencia psicofísica desde la técnica del danzaq.

6.1.2. Fechas

6.1.2.1. Fecha original de inicio: Enero 14 del 2019

6.1.2.2. Fecha verdadera de inicio: Lunes y miércoles, desde el lunes 11 de febrero del 2019, hasta el miércoles 23 de mayo

6.1.2.3. Asistencia general: Se mantuvo una asistencia del 95% de las sesiones

6.1.3. Horario

6.1.5.1. Horario Propuesto: Desde las 20 hrs hasta las 22hrs

6.1.5.2. Variante: Durante febrero y marzo se trató de empezar a las 19hrs con 30 mins para poder hacer uso de un salón por algunos minutos.

6.1.4. Espacio

6.1.4.1. Lugar de desarrollo: Pontificia Universidad Católica del Perú – salones FARES

6.1.4.2. Variante: Durante el periodo de verano no se podían hacer uso de salones desde las 19 hrs, se ensayó en la loza escénica, pasto y de vez en cuando un salón hasta que se pedía la retirada. Esto se realizó hasta inicios del calendario académico del 2019-1.

6.1.5. Medios de registro

6.1.5.1. Fotografía

6.1.5.1.1. Objeto: Cámara y celulares.

6.1.5.1.2. Idea inicial: En un inicio se planteó conseguir a una persona para que se encargue del registro fotográfico.

6.1.5.1.3. Variante: No se consiguió el presupuesto para poder pagarle a una persona por el tiempo brindado, entonces de vez en cuando Daniela Hudtwalcker y Lucky Benetello se encargaron de realizar este registro. Generando que, al ser ellos participantes directos del laboratorio, este registro sea escaso.

6.1.5.2. Video

6.1.5.2.1. Objeto: Laptop y celulares

6.1.5.2.2. Idea Inicial: En un inicio se planteó que la misma persona que iba a realizar el registro fotográfico se encargue de cuidar el registro de video.

6.1.5.2.3. Variante: No se consiguió el presupuesto para poder pagarle a una persona por el tiempo brindado, igual se procuró realizar el registro con la laptop pero a veces las circunstancias no permitían que eso sea posible, al menos en la primera etapa.

6.1.5.3. Bitácoras personales: Cada participante mantuvo una bitácora personal a lo largo del proceso del laboratorio.

6.1.6. Participantes:

6.1.6.1. Guía: Daniela Alexandra Hudtwalcker Zavala (tesista)

6.1.6.2. Acompañantes:

6.1.6.2.1. Ricardo Melchor: Alumno de tercer año de la especialidad de Teatro – FARES PUCP. Actualmente, lleva una formación autodidacta como danzaq, Inició el proceso de laboratorio dos semanas antes de Benetello.

6.1.6.2.2. Lucky Benetello: Alumno de tercer año de la especialidad de Teatro – FARES PUCP. Mantiene una formación como asistente pedagógico en los talleres para niños de Maguey, al igual como luminotécnico y ha llevado el laboratorio Dramaturgia del Actor, bajo la dirección de Wili Pinto y Graziapaz “Grapa” Enciso en Maguey. Empezó el proceso dos semanas después que Melchor.

6.1.7. Proceso

El proceso de las sesiones del laboratorio, se basó en una constante escucha y negociación de propuestas de trabajo. La traducción desde la técnica del danzaq fue implementada haciendo uso de las características metodológicas planteadas en base a la ecología actoral (zen, distanciamiento y ritmo), mientras que la traducción brindaba el contenido específico de la acción ellas sirvieron como guías para el abordaje dentro del *training*. Finalmente, el esquema de *training* construido para la investigación englobó el trabajo dentro de una visión de totalidad con miras hacia un trabajo enfocado en la consciencia psicofísica del actor.

Para poder avanzar con el proceso de cada participante, se trabajó un proceso de observación, donde el foco era el participante mismo, su conexión mente-cuerpo. Observar desde cómo llegaban al espacio de trabajo, hasta cómo resolvían y desarrollaban las acciones durante el *training*. En base a estas lecturas, surgían las propuestas de acciones, ejercicios y sus variantes, las cuales permitieron un trabajo constante y directo hacia las necesidades de cada participante. Esto permitía desarrollar en la guía, las siguientes capacidades desde los conceptos desarrollados a lo largo de la investigación (ecología actoral-distanciamiento, zen, ritmo y la técnica del Danzaq):

- Poder ver el trabajo personal y asimismo, estar consciente del de los demás
- Capacidad de resolver
- Guiar según las necesidades de la persona
- Transmitir de manera clara, concisa y precisa sin perder el espacio lúdico
- Manejo de espacio

Entonces, si bien la investigadora no se encontraba como participante del laboratorio, el trabajo de aprendizaje como guía reforzaba su *training* de consciencia psicofísica. “Hoy me permití dejar de ver mi investigación según cómo ella resonaba en mis ideas y cuerpo, y empecé a percibir cómo resonaba en otros y, por consecuencia, de nuevo en mí. De esta manera abrí espacio a las diversas posibilidades de juego y dirección.” (Hudtwalcker en bitácora personal)

Las acciones y ejercicios planteados surgieron como influencias desde la experiencia en *training* de Maguey, los años de carrera de Teatro en FARES y su proceso como Warmi Danzaq. Esto, generó un espacio de prueba y conexión entre los conceptos

y metodologías planteadas a lo largo de la investigación. El fin de traer ejercicios de otros espacios y no crear o generar “nuevos” para todo el proceso del laboratorio⁴⁴, fue porque la base de un ejercicio no solo se encuentra en su estructura, sino también en su abordaje. Según Grotowski y en semejanza de Pinto, dependiendo de cuál sea su enfoque, una acción física puede concentrarse en una parte específica del cuerpo o en otra completamente diferente, esto convierte a la acción en un esquema de múltiples posibilidades de desarrollo.

Desde Maguey, en relación a los ejercicios y partituras de acciones planteadas a lo largo del laboratorio, se mantuvieron diversas acciones y métodos de aplicación explícitamente abstraídas desde el *training* de Maguey, debido a que trabajan los puntos que se desean desarrollar con miras a la traducción de la técnica del danzaq. También se generaron variaciones de estos mismos según los requerimientos de los participantes.

Desde la diversidad de puntos focales y especificaciones corporales que maneja el danzaq se aportó el rigor y especificidad de la dirección hacia donde se dirigía cada propuesta de ejercicio, acción y trabajo. El trabajar de manera objetiva y puntual, permitió reconocer cuando había carencia en alguna habilidad, permitiendo el espacio al desarrollo y enfoque desde diferentes estrategias del *training*. Desde el Zen y la ecología actoral se propuso la especificidad del proceso y no del resultado, brindando un espacio de consciencia de inicio a fin.

La creación de acciones con fines específicos del trabajo del peso, líneas, entre otras cualidades, desde la técnica y pasos de la Danza de Tijeras Ayacuchana, surgieron como espacios plus para incrementar la complejidad de las secuencias y del trabajo desde algunas partituras de acciones provenientes diversos Katas de Maguey. Se recogieron algunos pasos y se segmentaron desde el trabajo de los pies en relación al centro y peso, luego las posiciones y movimientos del brazo izquierdo y derecho, para finalmente incorporar la disociación de la mirada y cabeza, reconstruyendo un paso de la Danza de Tijeras Ayacuchana, pero cogiéndolo desde todas sus características y líneas de enfoque.

Los puntos focales externos al cuerpo del danzaq, sirvieron para generar oposiciones físicas de líneas energéticas a lo largo del espacio de trabajo, además, brindando indicaciones globales desde el distanciamiento a los participantes, se buscó

⁴⁴ Esto igual sucedió y se explica más adelante.

trabajar la consciencia psicofísica más allá de las complejidades por las cuales pasa el cuerpo en ese exacto momento. El saber hacia dónde iba dirigida espacialmente la acción, generó una presencia de columna activa que permitía la generación de un estado consiente más allá del círculo personal del participante, permitiéndoles dejar de concentrarse en sí mismos, sino en el entorno y cómo éste resonaba en ellos manifestando como resultado la visión de ecología actoral.

La visión personal del *training* se mantuvo presente a lo largo de todo el laboratorio. Si bien este se presenta como un trabajo en grupo, se reafirma la idea acerca de que cada cuerpo es diferente. Desde la visión del ritmo personal que debe estudiarse y encontrarse para luego potenciarse y compartirse, se buscó que cada participante reconozca las torsiones, dificultades, desequilibrios, respiraciones, a lo largo de la acción y con la mínima cantidad de indicaciones, procese y resuelva según sus capacidades. Esto abría un campo de reconocimiento personal en el actor y generaba espacios de solución y la capacidad de trabajar las dosificaciones de energía. El actor debía poder mandar y recibir la energía, regenerándola mediante una comunicación basada en acciones exactas con su entorno.

Las indicaciones se dieron a lo largo del hacer, entonces se buscó que los participantes entiendan y comprendan haciendo, no solo oyendo. Por este motivo, la cantidad de indicaciones verbales que se dieron fueron escasas y más bien, se buscaba que, por medio de la imitación, los participantes logren descifrar las acciones. Esto generaba un espacio de mirada activa, ni ellos ni quien guiaba debía encontrarse mentalmente en otro lado, pues ello hubiera dificultado su capacidad de absorción y asimilación del ejercicio. Esta manera de compartir, se maneja en la pedagogía del danzaq, Maguey y en las artes que derivan del Zen.

Se lograron generar diversas secuencias de acciones que permitieron incorporar el trabajo lúdico y creativo, el juego y la multiplicidad de acciones y direcciones. En base a ellas, una sesión se les dio la libertad de jugar con las calidades de energías, direcciones, pesos, contradicciones, en base a tres acciones realizadas por los tres involucrados en el laboratorio. Aquí salió a luz el trabajo de la investigación, su escucha, su consciencia psicofísica ante el resolver y hacer mientras accionaban por el espacio al mismo tiempo.

En las últimas etapas del laboratorio, se planteó que los participantes realizaran sus visiones personales de cómo consideraban que debería ser un *training* basándose en el laboratorio trabajado.

6.1.7.1. Proceso personal de los participantes

6.1.7.1.1. Ricardo Melchor

Melchor, aceptó participar en el proyecto principalmente por un interés que él tenía hacia la danza de tijeras. (Conversaciones con Melchor) Por otro lado, él no tenía un interés exacto hacia el *training* actoral. Hace un año había dejado de trabajar su *training* y se pudo percibir por su columna y tensiones en los hombros, que su ilación mente/cuerpo se encontraba fragmentada.

Al inicio, se trabajaron ejercicios de reactivación y segmentación para dar una lectura general a su cuerpo y capacidad de atención. Mediante ellos se pudo observar:

- Columna encorvada
- Hombros con tensión innecesaria
- No hay control de las extremidades de su cuerpo en relación al movimiento
- Energía efusiva
- Líneas ondulantes – no hay precisión en las acciones
- Mantiene una escucha externa pero internamente pareciera que carece de controlarse a sí mismo.
- Capacidad lúdica activa
- Resistencia a la repetición y al estrés
- Disponibilidad al trabajo intermitente
- Ímpetu en las acciones

Ricardo Melchor, también pudo tomar consciencia sobre sus capacidades físicas y de concentración. Las bases del danzaq, generaron partituras de acciones mediante las cuales esta precisión se veía complejizada obligando al participante a resolver y responder según la mecánica de la sesión.

(Comentario personal del participante Ricardo Melchor) Acabado el día, y en el proceso, pude sentir claramente cómo mis líneas físicas se reforzaban porque las maniobras ya no

iban a cualquier parte, sino que tenían una dirección definida; eso y sumado al aumento de la percepción consiente del trabajo de mi texto aportaban a mi desarrollo físico actoral.

Debido a estas características iniciales, el inicio del proceso del laboratorio fue más desafiante para el participante. Se procuró manejar y direccionar la especificidad para poder brindarle un soporte a su *training*.

(Comentario personal del participante Ricardo Melchor) Terminando la secuencia, comenzamos con ejercicios de entrenamiento corporal teatral: este tipo de ejercicios yo los conocí y practiqué en mi primer año de Universidad, a partir de ahí, los había dejado. Fue una tortura retomarlos, pues los ejercicios me mataban (hasta el punto de casi no poder levantarme y estuve a punto de desmayarme como dos veces) y me exigían continuar. A mi punto de vista eso fue grandioso porque hace mucho tiempo no sentía esa presión y disciplina necesaria en la carrera y porque sentí que mis líneas y mi centro habían sido trabajadas después de mucho tiempo.

Terminando el laboratorio, se pudo observar una clara mejora en su columna, en sus líneas en su toma de decisiones, en su capacidad de resolver según sus circunstancias personales, su manejo de energía, una consciencia psicofísica activa no solo dentro de él o afuera, pero global. Se consiguió observar el trabajo de Melchor en relación a si mismo y su entorno, no ensimismado. Finalmente, Melchor generó un cuadro de *training* personal con las siguientes progresiones de intensidad:

Sube⁴⁵

- 1- Suelo
- 2- Respiración
- 3- Columna
- 4- Articulaciones
- 5- Cardio (cuerpo)
- 6- Voz (resonadores – canto)
- 7- Cuerpo y voz (objetivo: jugar)

Baja⁴⁶

- 8- Relajación

⁴⁵ La intensidad incrementa punto por punto

⁴⁶ La intensidad baja

6.1.7.1.2. Lucky Benetello

Según Benetello, el ingresó al proyecto debido a un interés personal hacia el trabajo del actor y diferentes medios de abordarlo, sobre todo si se tratan de llevarlo por la conexión psicofísica. Por este motivo, al mencionarle la propuesta de este laboratorio no dudó en aceptar e incorporarse. (Conversaciones con Benetello) Él ingresó después que Melchor porque primero se intentó crear una base de trabajo con Melchor, para después poder incluir a otro participante de ser necesario. Tener a dos personas con visiones e intereses diferentes respecto al proyecto, generó una conclusión más rica respecto a su multiplicidad y relevancia en el ámbito actoral.

El proceso de Benetello es diferente al de Melchor, el ya traía un bagaje personal sobre su propio *training* constante e incluso una investigación que sigue en curso. Las lecturas corporales respecto a la llegada de Benetello al laboratorio fueron las siguientes:

- Final de las líneas de las manos difuminadas
- Falta de precisión en las acciones
- Energía muy líquida
- Escucha personal y grupal activa
- Al concentrarse en una parte de su cuerpo tiende a olvidarse de la otra
- Centro activo
- Concatenación de acciones fluida
- Columna ligeramente encorvada
- Lumbar sobre rotada hacia atrás
- Reactividad ante el estrés

Al igual que en Melchor, este acercamiento y propuesta trabajó su capacidad de segmentar su cuerpo en diferentes líneas y precisión, controlar su peso en suspensión y retar su capacidad de asimilación y entrega. Se buscó que pueda concentrar su energía y reconozca su columna como un eje de acciones y reacciones.

(...) pude percibir el trabajo de humanos que estamos realizando. Todo dentro y decodificado en uno mismo. Me gustó la dinámica, buscar líneas, siempre cambiando de dirección. Fue muy divertido entenderme por distancia. (Benetello respecto al video de su secuencia)

Benetello cerró el proyecto pudiendo reconocer en sí mismo sus desequilibrios e intensidades, con líneas más específicas y una columna más activa y dispuesta. Su capacidad de segmentación y control del peso mejoró, ya no le dolía realizar un paso de Danza de Tijeras ayacuchana que se había aplicado al trabajo. (Observaciones Hudtwalcker) También, reconoció la importancia de la mirada y sus líneas para el desarrollo del trabajo en desequilibrio.

Encontré una manera de establecerme: la mirada era fundamental. Ya no le da mucho trabajo en estabilizarte desde todos lados, sino que ahora la mirada, desde un punto fijo, contribuye al cuerpo hacia una calma y control de líneas. (Reflexiones de Benetello)



Imagen 14. Lucky Benetello realizando un paso en versión acción de la Danza de Tijeras Ayacuchana, antes le dolía apoyar la punta del pie. 09/06/2019

En base al trabajo del *training* y mas manifestaciones culturales como la Danza de Tijeras, desde un entendimiento personal y humano, Benetello cerró la investigación generando la siguiente reflexión:

(Reflexiones de Benetello) Termine pensando que cualquier arte en el cual nos enraizamos, parte por principios humanos. No importa de dónde vengas y qué arte hagas. El valor y lo humano tiene mucho por resonar dentro de nosotros.

Somos reflejo, lo demás varía. Humanos haciendo arte constantemente.

Me llevo más que pasos y ejercicios, reflexiones de un día a día.

Esta reflexión mantiene en esencia la característica ética dentro del *training* que se puede apreciar dentro de la ecología actoral propuesta por Maguey y dentro del rito en la Danza de Tijeras ayacuchana. Trabajar un *training* con miras a un potenciamiento personal mediante el diálogo con el mundo.

Finalmente, brindo el esquema de *training* personal realizado por Benetello y sus respectivas progresiones:

Sube⁴⁷

- 1- Desperezar
- 2- Reconocimiento corporal
- 3- Relajación – Respiración
- 4- Articulación

Baja⁴⁸

- 5- Estiramiento

Sube

- 6- Potencia – Cuerpo

Baja

- 7- Relajación

Sostiene

- 8- Concientizar – reflexión

6.1.8. Conclusiones rescatadas sobre el laboratorio

El realizar esta parte práctica de la investigación, abrió camino a un abanico de posibilidades en la cual se encuentra la investigación. Aprender mediante la enseñanza, permite que uno aprenda más de sí mismo y genera un espacio de retroalimentación rico en críticas y observaciones personales.

Este laboratorio permitió las siguientes conclusiones:

- Las bases técnicas de la Danza de Tijeras Ayacuchana, aportaron como guías para el desarrollo de acciones del laboratorio.

⁴⁷ Nota a pie de página 93

⁴⁸ Nota a pie de página 93

- La lectura del otro es tan importante como la personal, permitiendo una capacidad de empatía para la propuesta de acciones.
- Las líneas de energía, son universales y nos traspasan de manera íntegra y global, ellas permiten esta consciencia receptiva en el *training* y en la creación.
- El control del centro trabajado desde la Danza de Tijeras se manifiesta más cuando uno se quita los zapatos. El danzaq usa zapatillas, pero al realizar las acciones sin ellas, nos percatamos que debíamos cuidar el peso para no hacernos daño en los pies.
- La incrementación de energía paulatina manifestada en la Danza de Tijeras Ayacuchana, aportó en el desarrollo del esquema energético de las sesiones.
- La retroalimentación desde la energía emanada del otro, es clave para la continuidad en un entrenamiento en grupo.
- La capacidad de concatenar acciones, permite que las secuencias viajen de manera fluida y casi sin tensión. Permitiendo que el fin de una acción sea el inicio de otra. Este mismo punto, se puede reconocer en las secuencias del danzaq.



REFLEXIONES

R.1. Aprender haciendo

Uno de los aspectos que más voy a recordar de este proceso, va a ser la importancia de la sección práctica de una investigación de esta índole. Poder brindarnos el espacio para leer, comprender, dialogar con nosotros mismos, con nuestro cuerpo y permitirnos, de igual manera, a leer, comprender y dialogar con otros cuerpos, con otros seres.

Una de las características principales que rescato del *training* actoral y el trabajo de la consciencia psicofísica, es la capacidad de enseñarme a trabajar mi relación con el mundo en función a mi resonancia en él. Entonces, dejo de entenderme como un ser en el mundo, sino como un ser con el que comparte este espacio, que dialogan y se retroalimentan para existir.

A raíz de este aporte al *training* desde el acercamiento a la técnica del danzaq, me he permitido verme desde una visión objetiva, crítica y por momento dinámica. La capacidad de cuestionarme, revisarme, concientizarme, me ha parecido enriquecedora desde mi quehacer teatral y humano.

Por otro lado, la apertura de un laboratorio donde se pusieron en juego las bases de esta investigación, ha generado en mi persona una satisfacción inmensurable. No por los resultados, que en el siguiente capítulo de “conclusiones” se podrán observar, sino porque me brindó la posibilidad de trabajar mi capacidad de lectura, empatía, especificidad, entre otras cualidades.

R.2. Un proceso sin absolutos

Ver la investigación como un proceso sin absolutos, me abrió la mirada a una posibilidad de variantes, comprensiones y reflexiones. Ello, generó la posibilidad de brindar no solo una, pero múltiples opciones para un proceso de *training* personal o laboratorio grupal.

El no cerrarme en la visión de brindar un absoluto, es un reflejo de la humanidad misma y de nuestra existencia. Lo que me sirve a mí no significa que le sirva al otro, lo cual generó espacios de escucha, atención y discernimiento según se iban realizando las propuestas.

CONCLUSIONES

C1.

Podemos concluir que la investigación nos hace entender el *training* del actor como un espacio de enfoque personal; espacio donde el actor desarrolla su consciencia psicofísica y otras capacidades para su oficio teatral, haciendo uso de diversas mecánicas y enfoques de trabajo. Por este motivo, se puede decir que el *training* es mutable, no es absoluto. Es una constante investigación que se puede desarrollar espacialmente en grupo, pero se trata de un proceso personal.

C2.

La consciencia psicofísica, abarca nuestra capacidad perceptiva de manera integral. Es una resonancia humana en relación con la existencia en sí, permitiéndonos vernos como el resultado de vibraciones y diálogos con/y en relación con el mundo. Entonces, ella puede trabajarse para volverse más activa, más no significa que no esté presente. Si nos vemos como resultado de resonancias, significa que nuestra consciencia psicofísica se encuentra activa aún en nuestro estado cotidiano. Lo que genera, en todo caso, el *training* es que su presencia se vuelva activa y pueda trabajarse de tal modo que, en el momento de ejecución y creatividad, ella resuene, solucione y dialogue con libertad para sostener el trabajo del actor de una manera orgánica.

C3.

En base a la práctica, el análisis y la observación de la danza, se llegó a una propuesta que determina parámetros que se consideran sustanciales para la transposición de principios de la danza, al *training*. Y estos son los puntos focales: El danzaq, los músicos, el escenario, el otro danzaq y sus músicos, el espectador y la cosmovisión andina.

C4.

El trabajo del equilibrio y desequilibrio, el manejo de líneas de oposición, líneas de energía y centro se vieron reflejados como resonancias a los puntos focales que maneja el danzaq. Ello le permitía ser específico y mutable según la circunstancia y contexto que se encontraba.

C5.

Se pudo definir los cuatro puntos mencionados en las diversas partes del cuerpo del danzaq: pies, piernas, caderas, columna, brazos, manos, cervical, cabeza y mirada. En cada punto, se brindó un desarrollo de reacción y acción según una resonancia global corporal, además de resaltar los espacios de disociación y marcación. Estos mismos principios están presentes en el *training* del actor.

C6.

A través de la investigación sobre la Danza de las Tijeras Ayacuchana, se ha podido estructurar una propuesta de *training* circular donde la energía viaja de manera continua.

C7.

La relación entre los principios del danzaq, la antropología teatral y la metodología de Maguey, me han permitido encontrar una continuidad y coherencia para el *training* específico del actor.

C8.

Se comprueba la hipótesis, al poder rescatar en la Danza de Tijeras ayacuchana una capacidad de puntos focales manejados por el danzaq. Dichos puntos son muestra de una consciencia psicofísica. Al ser incorporados al *training*, permitieron una entrada al juego y al espacio creativo desde otra mirada, generando espacios de trabajo estimulantes en relación a la atención corporal y mental de manera integral.

BIBLIOGRAFÍA

Arguedas, J. M., (2011). “La agonía de Rasu-Niti.” *Libros & Artes : Revista De Cultura De La Biblioteca Nacional Del Peru*, pp.46-47.

Arguedas, J., (1958). “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga”. *Revista del Museo Nacional*. Tomo 27.

Arguedas, J., (2007). “Danzak”. *Puente : ingeniería, sociedad, cultura*. Lima, Año 2, no. 7 pp.54-55.

Barba, E. (2010). “El protagonista ausente”. En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 69-78) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Barba, E., & Savarese, N., (2010). *El arte secreto del actor*. Lima, Peru: Grupo Cultural Yuyachkani

Barba, E., (1992). *La canoa de papel: Tratado de antropología teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta.

Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva*. Caja negra.

Bush, J., (2013). “The Urbanization and Transnational Circulation of the Peruvian Scissors Dance” *Performance and the Global City*. Editado por D.J Hopkins y Kim Solga, pp. 120-139. New York : MacMillan

Camposano, E. (2010). *Danza de Tijeras y su relación con la identidad cultural del distrito de Virundo, provincia Grau - Apurímac 2010* (Tesis de licenciatura en Educación con mención en Educación Física y Danzas, Universidad Nacional Micaela Bastidas de Apurímac, Facultad de Educación y Ciencias Sociales, Abancay, Perú)

Castro-Klarén, S., (1990). “Discurso y transformación de los dioses en los Andes: del Taki Onqoy a “Rasu Ñiti”. En Castro, K. S., Castro, K. S., In Millones, L., *Instituto de*

Estudios Peruanos., Sociedad Peruana de Psicoanálisis., & Sociedad Peruana de Psicoanálisis. (1990). El retorno de las Huacas: estudios y documentos del siglo XVI. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. pp. 407-423.

Cavero, C. R., (Enero 01, 2012). “Las danzas contestatarias: Una manifestación de cultura popular tradicional andina.” *Revista Wamani*, 12. pp. 45-48.

Claxton, G. (2015). *Intelligence in the flesh: Why your mind needs your body much more than it thinks*. Yale University Press.

Del Perugia, A. (2010). “Las reglas del juego” En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 107-112) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Duboc, O. (2010). “El cuerpo se inventa en un instante” En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 125-130) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Espinosa, C. (2016)., “Wili Pinto: Construir sueños con hallazgos, interrogantes y contradicciones”. *El escenario y la memoria: Testimonios de teatristas peruanos II*. pp 83-119.

Féral, J. (2010). “¿Dijo usted “training”?” En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 13-28) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Genod, Y. (2010). “¿Qué somos además de felicidad?” En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 137-140) México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Grandville, C. (2010). “Un compañero de juegos: el cuerpo” En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 141-146) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Grotowski, J. (1968). *Towards a poor theatre*. Simon & Schuster

Grotowski, J., (1993). “Grotowsky, el arte como vehículo.” *Mascara: Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología: número especial de homenaje a Grotowsky*, México: Escenología, año 3, número (11-12), pp 80-81

Grotowski, J., (2010). “Leyes pragmáticas” en Barba y Savarese (2010) *El arte secreto del actor* Lima, Perú: Grupo Cultural Yuyachkani. pp 339 – 341

Heidegger, M. (1958). “La pregunta por la técnica”. *Revista de Filosofía*, 5(1), pp. 55-79.

Herrigel, E., (1989). *Zen en el arte de tiro con arco*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Kier S.A.

Labrouche, L. (2010). “Ariane Mnouchkine: el cuerpo disponible”. En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 79-90) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Lacascade, E. (2010). “La experiencia existencial de un grupo”. En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 101-106) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Le Breton, D. (2010). “Antropología del cuerpo en escena”. En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 149-160) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Marcadé, C. (2010). “Cultivar el cuerpo en un conocimiento en sí”. En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 131-136) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Maúrtua, M. (2018) *El actor – danzante en búsqueda del diablo puneño*. (Tesis de licenciatura en Artes Escénicas con mención en Teatro, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Artes Escénicas, Lima, Perú)

Montoya, R., (2010). “Cuando Cristo muere los Dioses Andinos salen a pasear” *Porvenir de la cultura quechua en Peru: Desde Lima, Villa El Salvador y Puquio*. pp. 211-254. Lima: Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas.

Noë, A. (2010). *Fuera de la cabeza: por qué no somos el cerebro y otras lecciones de la biología de la consciencia*. Editorial Kairós.

Núñez, R. L., (1990). *Los dansaq*. Lima: Biblioteca Nacional de Cultura Peruana.

Oída, Y. (2010). “La estrategia del ninja”. En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 93-96) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Paya, F. (2010). “El entrenamiento, un pretil”. En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 117-124) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Picon-Vallin, B. (2010). “El actor en ejercicio: algunas experiencias sobresalientes”. En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 31-50) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Pino, G. (2017). *Danzando hacia el orden sagrado y mítico: El Ukuku y el Danzante de Tijeras* (Tesis de licenciatura en Artes Visuales con mención en Dibujo y Pintura, Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cuzco, Facultad de Arte, Cuzco, Perú)

Pradier, J. (2010). “Eugenio Barba: el ejercicio invisible”. En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 51-68) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

Quiroz, G., (1996). “Atipanakuy: Interpretación de Nuestra Historia (Una aproximación a la danza de tijeras).” *Revista la Casa de Cartón de Oxy*, 9. 1996. 66-73. Está indicando: Tomo 9, de la página 66-73

Richards, T., Rosich, M., & Vilallonga, E. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.

Santa Cruz, V (2004). *Ritmo, el eterno organizador*. Lima : COPÉ

Seweryn, A. (2010). “¡Tomen de donde puedan!” En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 97-100) México: Universidad Nacional Autónoma de México...

Stanislavski, K. (1979). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Traducido por Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal

Thomas, R., (1986). *Sabi – Wabi – Zen: El zen en las artes japonesas*. Barcelona, España : Edicomunicación S.A.

van Buren, T., (2015). “The danzaq of southern Peru in New York: Crossed scissors at the crossroads of immigration”. *Voices*, Volumen 41, número (1), pp 3-11. <https://search-proquest.com.ezproxybib.pucp.edu.pe/docview/1706514254?accountid=28391>

Villegas, F. A. S., (1998). *La danza de las tijeras*. Lima: Biblioteca Nacional del Peru, Yuyachkani.

Villete, B. (2010). “Agrandar el espacio”. En Miller, C., & Ponce, G. M. D.; *El training del actor* (pp. 113-116) México: Universidad Nacional Autónoma de México..

ANEXOS

ANEXO 1. CONVERSACIÓN CON WILI (fragmento): 04/04/2018

Conversación con Wili Pinto (fragmento)

Este texto nace a raíz de una conversación sobre la metodología de Maguey.

Pinto: (...)Son énfasis diferentes entre la antropología: es un análisis más frío técnico en cambio en la vertiente de Zyszlac no se queda en el lado étnico, se trabajan porque en esos detalles hay una condensación puede ser una cosa muy pequeña, pero de eso depende todo... una tarjeta de pc que abarca todo, ninguna pieza es prescindible. Esa visión holística, sistémica es otra característica del trabajo que hacemos, viene de esa visión que llamamos la ecología de la escena, del actor. El actor como un hecho ecológico que tiene aspectos visibles. Tú vas a una montaña y ves su ecología y ves aves, arboles, lluvia clima, pero aparte de eso que se manifiesta externamente, hay también un mundo de relaciones de interrelaciones, todo está conectado y hay una cadena de vida, todo depende de todo, los animales que tienen simbiosis, toda la característica necesita una mirada sutil, hay una plaga de sapos y matan a todos y luego hay una plaga de bichos. Un sistema ecológico con ritmos y tiempos que son diversos y hay simultaneidades. Varias cosas funcionan como diversos sistemas con sus leyes y a la vez están en engranaje con otros sistemas ya veces son hasta opuestos, pero en esa oposición son complementarios. Eso también pasa en el cuerpo, trabajamos la fragmentación, Barba no lo trabaja directamente: keras y manis, piqueras, fuertes y suaves, etc. Variantes que habitan el cuerpo no todo un momento es suave y no todo un momento es fuerte como en el ballet occidental. Aquí todo el tiempo es fuerte y sutil. La simultaneidad y multiplicidad. Eugenio no lo enuncia, está implícito la orquestación. Pero, en la práctica si se ve desde la orquestación, no es tan intensa la variable de disociación, fragmentación. No está ausente pero no es tan intensa. Tratar que no sea un “Frankenstein”, corres riesgo que salga con una vida disarmónica, en cambio hay que pasar por esa etapa, pero luego hay que encontrar como eso reencuentra su vida propia tipo naranja con mandarina igual tangelo. Yo creo que en la metodología de Maguey influye mucho la visión del teatro Noh. Una visión holística donde el actor también es danzante y una parte del cuerpo se comenta con la otra, muchas voces que dialogan en un mismo acto. Es característico de nuestro trabajo desde nuestro origen, a raíz de Brecht, el proceso del distanciamiento, ya para nosotros se convirtió en una herramienta detonadora de posibilidades, sin la herramienta aristotélica del teatro tradicional, se condice con las otras que habíamos visto en otros grupos y danzas. El

hecho que puedas entrar en un personaje y puedas darle una personalidad etc y puedas romper y hablar o bailar o alguien viene y te saca en estatua. Brecht y el cambiarse frente al espectador, salir del personaje. (...)



ANEXO 2. APUNTES CONVERSACIÓN CON WILI PINTO:

26/06/2018

(Apuntes de conversación con Wili Pinto, 26-06-2018)

El concepto de Ecología:

- Abarca la danza de la acción
- Idea Integradora

Distanciamientos

- Transmutado a cosas distintas a las de Brecht
- - Libertad de la atadura de la psicología.
- - Conexión con otras culturas escénicas (Oriente)
- - Bisagra entre occidente y oriente.
- Abriría puertas para otras concepciones del trabajo del actor: dramaturgia, etc.
- No se quedó en el ingrediente Brechtiano (distancia emocional)
- Otro tipo de sustentos para la verdad escénica, estos en la parte somática
- - Hila a la danza de las acciones físicas. No es un danzante.
- - La partitura física del actor está en similitud a la danza
- No están condicionados por la palabra, sino por la gramática del cuerpo.
- - Entendiendo esta parte física como una canalización de elementos, condensación de un proceso orgánico que abarca un todo.

“La lógica no está asignada por el texto en verbos, si no por el bios cuerpo del actor, vibración, calidades vibratorias”

- El texto hablado con la lógica del canto
- Cuerpo-Danza Palabra-Canto
- El ingrediente musical del decir de la actriz en tan importante como lo que se está diciendo.
- - LA PARADOJA- Juego de contrarios.
- La danza de la voz
- - Es una danza porque la voz está integrada a la corporalidad del actor y está siendo esculpida y moderada como una partitura musical.

La ecología del actor

- En su concepción de su creación es parte de un hacer mayor, de un hecho escénico.

- Aporta a la vida escénica como un canto de trigo aporta a su movimiento
- El árbol no solo está plantado en el círculo que no ve.
- Lo que tú haces, no solo hace influencia ese momento, es parte de un ecosistema, todo pasa a todo.
- INTERCONECTADO

Principio zen

- Todas las acciones pesan igual ¿Qué es más importante? ¿Un elefante o una hormiga?
- Una parte de tus sentidos está conectada, simbiosis, sinergia, TEJIDO.
- No son significados absolutos: MULTIVOCOS.
- Cuando relacionas este material con otros, tiene mayor capacidad de entrecruzamiento.
- Nada es absoluto.

Lenguaje + real maravilloso

- Una persona puede tener una característica “Dark”, pero al mismo tiempo tiene cosas suaves.

El concepto mismo del teatro ¿Qué es?

- Es algo que puede tener diferentes miradas, me brinda otro sentido de código ético.
- Mantener un balance en mi entorno.
- Si el actor ya tiene esa mirada, todo va a estar relajado o hilado a la forma de vida.
- Un espíritu crítico
- - Atento a las decisiones.

Al transmitir, el actor reconozca en su persona la presencia de un tránsito de las fuerzas y energías de la naturaleza. ¿Cuánta lava puede hacer actuación?

Un brazo de fuego, columna de agua y pies en viento suave.

Trabajo invisible

Las fuerzas de la naturaleza no son visibles, sutiles.

Recibir procesar, devolver.

¿Qué define la vida?

- La capacidad de división celular (de reproducción) y metabolismo (recreación y mutación)

Distanciamiento

- También presente en la mirada de la dramaturgia de acciones, directos.
- Esa distancia permite que el actor sea atento.
- Actor y actuante.
- No malinterpreta y solo hace una vibración codificada y especial. Está haciendo, no representando.

No trabajamos de la idea performática que a veces carece de artesanía.

“No niego nada, solo no creo en casillas estéticas”

El actor performático tiene un sentido especial cuando tiene un proceso organizado con espacios y ventanas para el azar.

Hay mucha elaboración.

El rol del director es que todo este enganchado y al mismo tiempo suaves y vivos, el hacer.

La actuación siente la vibración sin bloqueo.

Ej: Cuando se siembra caña de azúcar en la costa, si esta ha sido crecida al natural, tiene otro color. Por la condición de la altitud, la panela es más blanca.

Procesos de la planta y relación con la tierra.

El color viene de la raíz del contexto y puedes influir colocando y quitando nutrientes.

La música no es simplemente atmosférica.

Silencio- Quietud-

Conocimiento del teatro Oriental

- Ligado al Noh
- Reglas transversales
- Concentración en el Noh
- Artes Zen
- Compatibilidad, armonía y sinergia con el trabajo de hoy en día, ingrediente vital.
- Desde el 2003 (Estudio continuo)

ANEXO 3. MENSAJE CON WILI VIA FACEBOOK CHAT.

Mensaje con Wili Via Facebook Chat:

Maguey Pinto: El buen danzante de tijeras recoge agua con una canasta. El buen actor-actriz hace danzar al espectador desde la inmovilidad.

Yo: ¡Rodrigo! Bueno lo de la canasta xD que buena reflexión

Maguey Pinto: exacto, Rodrigo plantea esa imagen, muy buena también para el actor porque es una paradoja, el danzaq trabaja en el territorio de "lo imposible", es decir, sale de la acción y percepción cotidiana y pone EN VISIÓN otras dimensiones de la realidad. Lo mismo que el actor-danzante- que es por un lado ejecutante y por otro mediador, es decir médium. Peter Brook dice eso también constantemente, en especial en La Puerta abierta el actor trabajo en el territorio de lo invisible y lo hace perceptible por muchos canales, más allá del intelecto

Maguey Pinto: BROOK: En aquel tiempo estaba fascinado por la ciencia y por Einstein; estaba muy impresionado por la idea revolucionaria de creer que, aunque dos y dos fuesen cuatro, esto era relativo, ya que en ciertas condiciones lo hacían un poco más que cuatro. Esta relatividad estaba aún en el ámbito de la física y me preguntaba cómo es que no se introduce en lo que nosotros vivimos o sea la experiencia vital, en el sentido teatral de que dos y dos gentiles hacen un poco menos de cuatro, y dos y dos inspirados hacen un poco más que cuatro. Para el Danzaq, $2 + 2$ no es 4 solamente, él trabaja con el principio del Yanantin, complementariedad de opuestos de los principios masculinos y femeninos... esto en todo, en el cuerpo, el trabajo, el arte, la naturaleza, el cosmos...

Yo: Eso se puede observar cuando se dice "cada movimiento, palabra, acción es un símbolo" no?

Maguey Pinto: También por ejemplo Arca e Ira en los sikuirs... Claro. Como complementos.

Yo: En las tijeras existe el macho y hembra

Maguey Pinto: yanantin implica intercambios recíprocos constantes. Claro.

Yo: Hay una tijera macho y una tijera hembra con la cual se complementa la sonoridad del tintineo

Maguey Pinto: pero no solo es macho - hembra, es en realidad expresión de *yanantin*, de manera más amplia, como una categoría para pensar la existencia, la vida, el universo. Sí, eso es. *Yanantin* es el par unitario de opuestos complementarios e interdependientes asociados a la noción de masculino y femenino, alto y bajo, izquierda y derecha, vinculados por una corriente constante de intercambios recíprocos. Esto también funciona en el propio cuerpo humano.

Yo: Si lo mezclamos con la biomecánica sería el tener que ir hacia abajo para poder ir hacia arriba. Un complemento más visible.

Maguey Pinto: Estos principios también están en el *training* y práctica del actor en diversas culturas escénicas. es lo que trabajamos siempre, el juego e intensificación de contrarios. La columna vertebral es el eje de todas esas oposiciones y luego lo mismo se expresa en todas las líneas y segmentos del cuerpo-mente... lo mismo pasa con equilibrio - desequilibrio, pesado - liviano, rápido - lento, energía yin - energía Yang, etc.

Yo: Es increíble. Cuando haces alto ensayo igual es necesario marcar el piso para luego elevarte, las diferencias entre energías Ying y yang a lo largo de los "números". O la noción de que las tijeras jamás deben tocar el piso por ser choque de energías.

Maguey Pinto: ajá.

Yo: Y lo mismo pasa con la postura del danzante, y el centro... Para poder conseguir el "pies ligeros" hay que estar consciente y al peso y las otras tensiones del cuerpo que se reducen al centro.

Al igual de las contradicciones físicas para que el desequilibrio no te gane, al igual que el actor el danzaq está en constante desequilibrio, pero es un desequilibrio controlado.

Gracias Wili

ANEXO 4. CONVERSACIÓN CON WILI PINTO 23/7/2019

D: ¿Qué sería para ti la resonancia?

W: Es la respuesta a un estímulo o conjunto de estímulos que amplifican la respuesta de ese estímulo y a la vez, activa otros patrones de energía a partir de ese detonante. Por un lado, se puede decir que ese proceso hace que se amplifique, como la ramificación de un árbol o un rizoma, las variables de ese estímulo. La resonancia no siempre es algo voluntario. Es el punto de vista desde la producción de un efecto.

Por otro lado, ese proceso de resonancia tiene un nivel en el que, por la intención de las acciones físicas, vocales, espaciales, sonoras, entre otras, se produce la (*inaudible*)

Hay un nivel donde el artista controla eso, tal como el músico controla su instrumento. Por ejemplo, cuando toca una nota, suman muchas notas asociadas.

Considero que hay dos niveles de resonancia:

El NIVEL 1 sería el nivel consciente, uno puede hasta cierto punto dirigir los resultados.

El NIVEL 2, serían los procesos inconscientes y naturales. Estos surgen al margen de la voluntad del artista. Se activan y producen una especie de reacción espejo y es en el trabajo sobre esos procesos que el artista va recogiendo esa respuesta, que es una respuesta amplificada.

Otro ejemplo útil puede ser la luz y el prisma con el espectro cromático.

Esas condiciones son las que el artista genera con su espacio artesanal: su rigor, precisión, combinaciones interrelacionables. Es como si tocaras unas cuerdas de un arpa.

La otra cara de la moneda es la escucha, la plenitud de la percepción. La escucha en el actor también la entrena para poder percibir esos estímulos sutiles.

ANEXO 5. RESONANCIAS EN LA TESIS

VIAJE A AYACUCHO

Objetivo del viaje

Desde un lado personal, completar un ritual como warmi danzaq

Desde un lado académico, presenciar presentaciones de danzaqs en espacio costumbrista. Además, conversar con un maestro danzaq de larga trayectoria, Chuspicha de Andamarca, y dialogar sobre algunos conceptos encontrados hasta ese entonces sobre la danza.

Equipo

- Daniela Hudtwalcker, tesista y warmi danzaq Asiri Sonqo de Ayacucho
- Maestro Qaqañiti de Puquio – Roberto Saire Llana
- Warmi danzaq Killari de Andamarca – Iris Quispe

Elementos de recopilación de información

- **Audio:** Celular
- **Fotografías:** Celular y cámara
- **Video:** Cámara grande y gopro

TRANSCRIPCIÓN – ENTREVISTA A CHUSPICHA DE ANDAMARCA – FROILAN CESARIO RAMOS TITO (fragmento)

13/8/2018

Daniela: Maestro, una preguntita... ahora que nos va estar hablando, y creo que como hemos venido un poco manos vacías, mi pregunta es ¿Me permite grabar su voz?

Chuspicha: Si

Daniela: Bueno, ahí lo dejo.

Chuspicha : Y... ¿Así nomás graba?

Daniela: Si.

(...)

Daniela: Para usted ¿Qué cosas toma en cuenta o considera que un danzante siempre tiene que tener presente cuando baila? ¿Cuando práctica?

Chuspicha: Yo, yo tengo tengo más fe en la naturaleza. Cuando salgo a bailar yo brindo al Apu, al Huamani y a la Sirena y ese me da poder a mi. (...) ¿Está bien así?

Dani: Si, claro. Cada vez que hago esa pregunta, cada uno me responde diferente y es bonito porque me lleva a entender un poco al teatro, y es que, en el teatro, uno no tiene una suma de dos más dos en escena, si, hay cosas que tomar en consideración pero, si no estás, no pasa nada y siento que un danzante cuándo está danzando, vive. No se aleja... no quiero decir mística, pero rito...

Iris: Espiritual.

Daniela: ... algo espiritual.

Chuspicha: Hasta los mayores, mira Quechele, a Anyat(?), el que habla, Chuspicha... los mayores no sabemos cómo podemos terminar esto porque, como dice la señorita, cada libro cada autor... cada autor pone a su conveniencia. Yo le hablo a Quechele, a Anya(?) les he hablado “pero papá, tú que estás acá, coméntale esto porque ¿Cómo vamos a terminar? Tú te mientes, él se miente, el otro miente... a las finales, los mayores vamos a arreglar eso porque cada cual contamos a nuestro lo que creemos no” (...) Pero por una parte es bueno que te cuente cada maestro, porque de cada maestro puedes recoger dos palabras, tres palabras... cositas que te puede decir. Un maestro te presenta por ahí cosas de secreto también, qué es difícil que te puedan soltar rápido. Yo, por ejemplo, cuánto he hecho a mi maestro tomar para que me enseñe.

(Risas)

Daniela: A mí... me gustó mucho, porque la mayoría de los libros que he leído son de antropólogos y... algunos mienten, pero mienten con descaro. Miente con libro publicado, en una revista, entre nombres importantes de personas que están ofreciendo confianza; al antropólogo, tú no le vas a creer más allá de lo que te escribe.

Chuspicha: Disculpa, si me permites, ese antropólogo... no es como se dice, ser artista, danzante; está bien que sepa la lengua, todo, pero no es como un artista.

(...)

Daniela: Y.... maestro, una pregunta... cuándo usted ve a otro danzante, ya de los jóvenes y los ve danzar y dice él lo está haciéndolo bien, ese no, ese baila bonito y lo está viviendo... ¿Qué ve para decir eso?

Chuspicha: Ahorita los danzantes las tonadas la han violado ya mucho, ya no bailan ya al compás de la música, y está fuera de la nota. Ya ahora, los danzantes en mi época bailábamos todavía pasacalle, primerito ensayo, de ahí viene zapateo y así como el reglamento va subiendo el grado, pero ahora, uno salta un puente de frente a otra tonada. Ya todo quieren tipo teatral, tipo parrillada, no más. Sí pues, ya no es fiesta costumbrista tipo.... tipo Huancavelica. Queriendo entrar y ta ta ta ta, dando volatín, metiendo un alambre, falta eso no más. Pero eso no, según la tonada vamos subiendo grado. Según calentamiento subiendo subiendo subiendo. Ahora, se han olvidado de eso. Eso queríamos reclamar ahora este año porque eso se está perdiendo costumbre.

Daniela: Ahora estuvimos en Puquio pues, y era Supay Mayu contra.... ¡Ah! Ahorita no me acuerdo el nombre, pero era de Huancavelica, que lo habían traído a Ayacucho a bailar y que en mayo se cayó haciendo Torre Bajai...

Chuspicha: Mmmm sí, sé quién es.

Daniela: Cuando lo veíamos bailar adelantaba mucho, se quería ir de frente a Alto, Pampa...

Chuspicha: ¿Ves?

Daniela: Y tenías a las personas del pueblo gritando “¡Costumbre, costumbre! Y Supay Mayu trataba todavía de mantener el orden de la danza. Uno no tiene que adelantarse, correr, tratar de hacer un espectáculo si no, cada vez se deforma... a lo que diríamos en el teatro o en la danza contemporánea “la forma por la forma”. ¿De qué me sirve que hagas líneas en el espacio o te pares de cabeza, todo muy bonito, cuando no transmites nada?

Chuspicha: Todos los Huancavelicanos se van de frente a la prueba. ¿Qué fiesta ha habido?

Daniela: Agua.

ANEXO 6. ENTREVISTA A ROBERTO RAIRE LLANA (QAQAÑITI DE PUQUIO)

D: ¿Quién le puso el nombre y por qué?

R: Bueno antes de poderte responder esta pregunta, acotando que tengo una experiencia de 33 años bailando artísticamente y el nombre artístico me lo puso el amigo de mi papá, que ha asistido a una presentación que tuve en mi casa. Me pusieron muchos nombres, pero al final entre juegos y bromas dieron con un nombre muy atinado por la forma que bailo y porque era muy bajo de estatura y al chocar con grandes no tenía miedo. De alguna forma como que reflejo mi nombre artístico, ser Qaqañiti, que significa el que aplasta los cerros.

D: ¿De dónde proviene, lugar de nacimiento?

R: Yo soy limeño pero mis padres son Puquianos de Ayacucho-Lucanas, ambos son de barrio de Qollana de Puquio.

D: ¿Qué edad tiene?

R: Tengo 37 años.

D: ¿Viene de familia de danzantes?

R: Bueno tengo la herencia de mi abuelo que es Pedro Llana que es arpista. En su época ha sido muy conocido en Puquio, de los cuales mi padre ha sido muy fanático de las costumbres de Puquio y bueno a sus hijos ha inculcado; a mi hermano mayor que es Richard Saire, Inticha, de ahí viene Freddy Saire Rasu Ñiti, de ahí viene mi persona que es Qaqañiti y Carlos Saire que es Encanto y ahora último, que son mis dos hijos, Rasuwillka y Qori Rumiche.

D: ¿Qué edades tienen sus hijos?

R: 11 y 15 años.

D: Y, ¿Desde qué edad bailan?

R: Ellos están bailando hace cuatro años que están con la Danza de las Tijeras, los dos empezaron al mismo tiempo.

D: ¿Sabe por qué?

R: Bueno ellos comenzaron viendo videos y como que les gustaba un poco la forma de cómo hacer los números, entonces poco a poco ellos fueron sus ganas de querer ensayar y practicarla, porque al final la verdad no he sido su maestro así, en sí han aprendido prácticamente viendo de los videos que su mamá o su papá les hemos puesto en su momento y han podido motivarse de esa manera, ya que vienen de un pueblo de donde también la Danza de las Tijeras es muy fuerte que es en el pueblo de Huataca y tienen una energía también de parte mamá y parte papá.

D: ¿Usted desde qué edad baila?

R: Yo estoy desde los seis años que me presentaba, pero la verdad es que desde los cinco ya practicaba en mi casa. A los seis mi padre me llevaba a los locales para hacer mi presentación oficial.

D: Podría comentarme sobre cómo ha sido su proceso de aprendizaje, ¿le costó?

R: Me costó bastante porque la época cuando yo inicié no había muchos danzantes niños, prácticamente solamente éramos seis niños y muy escasos que ahora lo han dejado y solamente puedo mencionar que Apu Misti que es mi promoción que ahorita estamos pudiendo de una manera u otra seguir con la danza, pero el proceso de aprendizaje ha sido muy difícil porque netamente no tenía, digamos, un maestro que me podía guiar en todas las secuencias o diferenciar los pasos. Pero creo que la buena voluntad de mi padre por su empuje y su conocimiento se llevó para mí un respeto y por eso yo menciono que el único maestro que he tenido es mi padre, porque él me ha sabido corregir, me ha sabido a la poca involucrándose como danzante, porque no ha sido danzante, pero ha sido tanto

su criterio y ha sido bastante crítico con la danza que pudo ayudarme de una manera a poder bailar y corregirme mucho.

D: La verdad es que usted no ha tenido un maestro danzante, sino a su padre como maestro.

R: Así es, ha hecho su función de padre y maestro a la vez, claro que netamente mi hermano mayor Richard Saire si ha podido captarle algunos pasos, tiene una orientación de visión o digamos ha hablado o corregido ha sido mi padre.

D: ¿Y todo lo que ha aprendido de la danza?, ya que el danzante es el que transmite la formación; en si puedo ver que también él ha estado aprendiendo de otros danzantes pero lo que ya sabe sobre la parte ritual de ella ...

R: Efectivamente yo he visto a maestros como Añachacchus Chama, Águila Huamancha, Qechele, al mismo papá de Qechele, a Bernacha, Lázaro Asto, Sirilo Inca, Eugenio Paqpa, grandes maestros que han tenido un estilo propio, a los cuales Chuspicha de Andamarca también, de los cuales he podido captar un poco de ellos, he tenido una formación de distintos pasos a involucrarlos a un solo estilo que he podido yo, digamos, descubrir, donde yo pueda entrar en plazas y darme cuenta de cómo estaba bailando. Y los temas místicos, como la ofrenda y otras cosas, ritualidad, es parte de un respeto con la danza en sí como danzante a la naturaleza en sí que vienen a ser los Apus Huamanis, la Pachamama Taita Inqui, la Mama Killa, entonces todos ellos vienen a reforzar, lo que nosotros como danzantes, la energía, digamos espiritual.

D: ¿Cuál cree que es la importancia de tener un maestro, sea danzante, se alguien que conozca como lo es su padre?

R: Aparte de que el maestro te da confianza, uno, otro el maestro te hace ver el respeto que se le tiene que tener a la danza, con sus indiferentes secuencias te hace conocer la manera conectar, de cómo debes estar en un atipanacuy, porque en el atipanacuy tienes que mostrar a otro danzante lo mejor de toda tu resistencia, en los cuales el maestro hace que en ese proceso puedas tener confianza en ti mismo y pudieras expresarte en el baile para que tengas confianza y seguridad en toda la secuencia, porque la secuencia tiene

pasos adecuados y es el maestro quien te guía de una manera u otra para que puedas saberlo bailar.

D: Entonces entrando a este campo de que hay una forma correcta de bailar digamos en sí, porque cada uno tiene su estilo, ¿usted cree que la danza de tijeras se maneja una noción de técnica en sí, aspecto que hay que considerar, que el danzante tiene que considerar?

R: Netamente lo que podría está en el poder de la mente, porque si tu mente está en proceso de poder querer hacer, lo haces, pero si en la mente no involucra mucho la práctica obviamente la mente está débil y la desconfianza al poder ejercitar, la mente hace el proceso para que tú puedas tener confianza para el gran atipanacuy, por qué, porque hasta vas a hacer números que inesperadamente no los hayas practicado, pero en el momento tu mente te hace tener confianza para poder demostrar que sí has podido hacerlo.

D: ¿Entonces podríamos decir que se busca un danzante decidido?

R: Afirmativo, porque si no tienes esa decisión, la duda hace que pierdas, que pueda salir mal el numero o que también pierdas el atipanacuy.

D: Y cuando uno ve a un danzante presentar, ¿qué es lo que podría llamar la atención en sentido de qué está haciendo bien o qué está haciendo mal?; hablamos de la precisión de los movimientos.

R: Primeramente cuando el público ve a un danzante lo que el público ve primero es el sonido las tijeras y el otro cómo se desenvuelve en el escenario, ¿por qué?, porque cada danzante tiene un estilo peculiar, nosotros como bailarines tenemos en la vestimenta blondas, tanto en el pantalón como en la camisa y eso hace un poco el estilo del danzantes digamos si lo sabes ver o balancearlos ayuda a que el danzante sea distinto y guste al público, entonces el público cuando entra un danzante ve eso, el toque de tijeras y digamos el desenvolvimiento corporal del danzante que va a tener en su presentación.

D: Entonces un danzante que no se mueve mucho, que no es muy vistoso, que no es preciso no se desenvuelve bien...

R: Bueno es muy apático, no gusta, sale con tristeza, entonces el bailarín como que se deja de una manera digamos ganar, porque el otro entra con más ganar, más aguerrido, más vistoso, más alegre, entonces como que se gana al público, entonces ya se comienza un poco a bajarle moralmente al otro contrincante

D: ¿Cuál es su opinión sobre el hecho que haya warmi danzaq?

R: Bueno tocando lo que es warmi danzaq, me da gusto personalmente poder haber hecho algo muy bonito, porque en épocas del 90 80 que nace una warmi danzaq que es Llullokiyacha dio digamos presencia de una mujer en el sentido que la danzante en Ayacucho no era costumbre, como que revolucionó un poquito el tema que la mujer también podía bailar, de los cuales también se sintió muy opacada porque era muy machista en la parte de Ayacucho porque en Huancavelica sí hay mujeres que bailan desde muy temprana edad, prácticamente es una iniciación, una costumbre que ellos tienen para que una guiadora pase a ser danzante, pero en cambio en Ayacucho no, si netamente quería ser danzante tiene que ir netamente a la danza de los cuales gracias a ellas se pudo poner la presencia de la mujer y pudo cambiar algunos pensamientos porque a la actualidad todavía uno se cierra, pero ahora hemos cambiado esta visión; hay chicas que han comenzado a bailar digamos con un poco de ganas, de entusiasmo y también admiración porque ahora el público tiene admiración por la warmi danzaq por la forma que la mujer hace casi los mismo pasos que el hombre, digamos no tendrá la misma fuerza pero si digamos puede hacer los movimientos hasta mejor, porque la mujer tiene a veces un encanto especial como es mujer, pero ya pues estamos con tu persona, Asirisonqo, con Killari de Andamarca, Wayrita de Huayana y muchos danzantes que van a venir, warmi danzaq Guerrera, Palomita, está Torbellina, antes estaba Estrellita de Matara y ahora la maestra Llulukillacha y bueno Vengadora de Puquio, Venenosa que es hermana de Vengadora. Digamos es un resurgimiento de todas las warmi danzaq que se han podido ver en la actualidad hasta la zona de Ayacucho han podido bailar.

D: ¿Ha sido maestro de warmi danzaq en este caso?

R: Bueno gustosamente afirmo que sí, soy muy contento de haber enseñado tanto profesoras que han venido a la escuela y alumnas que tengo y bueno creo que vamos a cambiar este mundo con la presencia de las mujeres para darle una oportunidad a ellas porque creo que también, que de poder es poder solamente es un poco de sacrificio de tiempo y también pues presencia como mujer, también muestra una competencia que se puede dar entre mujer y mujer, y hombre y mujer.

D: Entonces, saliendo un poco de lo que era la entrevista de ahora, ¿para usted a danza de tijeras es un rito o es una danza, o no se puede separar?

R: La danza de las tijeras es una danza ancestral es una danza muy antigua que no hay explicación en sí de cuándo puede haber empezado esta danza, en que zona, pero hay referentes en la zona de Parinacochas, en la zona de pueblo de Sacsara, donde se dice que ha habido un danzante como iniciándose como danzante y bueno también se llamaba Qaqañiti, y dicen que comienza ahí ver que la Danza de las Tijeras se da a conocer, claro que el amauta José María Arguedas, nos da con sus libros, con sus escrituras, un poco las fiestas costumbristas que se dan en los pueblos, pero obviamente profundizar un poco el tema no hay digamos una fecha exacta, pero hay indicios que la Danza de las Tijeras empieza en la zona de Ayacucho y después ya se expande en la región Chanca, que vendría ser Huancavelica, Apurímac, y la parte norte de Arequipa, entonces la iniciación que está más certera es la iniciación que se da en Ayacucho.

D: El otro día en clase habíamos hablado de etapas o momentos de la danza, de secuencias ...

R: Una presentación común y corriente llevamos las secuencias de pasacalle, tonada, alto ensayo, pampa ensayo y despedida; es una presentación básica pero costumbrista, y de ahí vienen más secuencias, que vienen a ser pues, comenzamos con el primer día que es alba, secuencia donde el tiempo del arpa y el violín es melancólica, triste y de ahí el día central viene Pasacalle, Tonada Menor, Tonada Mayor, Ziu Zao, viene Fuego, viene Alto Ensayo, Pampa Ensayo y de ahí se hace un Misquipa y luego viene el proceso en que se hace la secuencia del Zapateo, Cuatro Esquinas, Wallpa Huajai, Lorenzacha, viene Tipac Tipac, Sacacha Tacón de Palo, Waycha, Chuschunque, Erascha, viene Lucerito, viene Mala Vida, viene Cascabelina, viene Pampa y Caballo, viene también la secuencia de

Incaico y de ahí se hace una miskipa y luego viene el proceso con la tonada Huamanguina, viene Payaso, viene Patara, Qeroquespe, subir al palo, hacer secuencias arriba, costumbres de unas zonas de Parinacochas, de ahí vienen otros pueblos, Torre Bajai, que con una sola sogá se amarra a la punta de la iglesia y bajan con número, solamente con la fortaleza de los brazos que es la única seguridad del danzante y en otros pueblos tienen la secuencia de Guerras Pampa zona de Cabana Sur, en la zona de Paico, en la zona de Chihuirí, en la zona de Morccolla, en la zona de Atihuara de Sondondo, o Huajtanacu que es su otro nombre; y de ahí viene la secuencia Pasta, donde viene el Faquirismo y la Magia, de ahí viene como finalizando la Agonía, donde el danzante muestra toda su resistencia hace caer las tijeras al suelo, donde no hay mucho que mostrar porque da término a su contrapunteo y después viene la secuencia Raqui Raqui, es una música de despedida del encuentro de los cuales el danzaq termina con esa secuencia y después termina con su Caramuza, que ahí hace bailar a todo el pueblo y en sus cargontes, ahí también pues cantando una canción de despedida.

D: ¿Estas estarían en orden?

R: Se podría decir que sí, claro que en algunos pueblos van a obviar algunas secuencias, porque no hay costumbre, por ejemplo, la zona de Vilcashuamán piden Cascabelina, pero en la zona de Lucanas no, por ejemplo, incaico solo en la zona de Parinacochas, pero no en Lucanas ni Vilscahuaman, pero sí se pone porque que ha hecho costumbre para que los danzantes puedan manejar o tengan en cuenta esas secuencias.

D: Entonces, podríamos hacer una separación como vimos esa vez, en qué lugar se presenta qué...

R: En la zona de Vilcashuamán, costumbre es Cascabelina. Orden perfecto, solamente llegamos a cascabelina ahí podemos diferenciar que solamente en la zona de Vilcashuamán y cuando tocamos incaico todo lo que es la zona de Parinacochas, no se involucra la zona de Paucar de Sara Sara, Lucanas, netamente Parinacochas.

D: ¿Malavida?

R: Malavida sí es común para todos los pueblos. La música auria solamente se baila en Parinacochas esa secuencia.

D: ¿Y este proceso sería de más o menos cuantos días?

R: La duración de una fiesta costumbrista, es de una semana, por lo menos, 4 días más un día de despacho, pero el danzante por lo menos tiene que tener 4 días de fortaleza y resistencia para poder tener variedades de paso para poder demostrar cada día.

D: ¿Cuántos pasos cree que maneja un danzante en un repertorio?

R: Nunca lo he contado, pero sale infinidad de números, porque a veces hay creaciones en el mismo pueblo, porque te motiva al ver a otro danzante porque te involucras y lo pones en tu chip, en tu memoria y comienzas a crear con el paso que ves, entonces va creciendo más el conteo de pasos.

D: ¿Y para un pasacalle qué hace un danzante?

R: Prácticamente el pasacalle es cuando el danzante comienza a tener contacto con el público la presencia del bailarín, cómo te vas a explayar ante el público, cómo eres tú como danzante y el aprecio que te puede tener el público de tu desenvolvimiento, obvio es la primera secuencia que tienes que serlo bien técnicamente al compás del arpa y violín.

D: ¿Y los pasos?, yo he visto unos danzantes que se súper explayan durante Pasacalle pero también he visto danzantes que lo hacen de una forma más modesta, los pasos durante pasacalle... ¿La danza de tijeras usted cree que va según intensidad, o empieza a un nivel y va subiendo?

R: Claro, la danza de las tijeras es un atipanacuy, de los cual va subiendo su nivel de contrapunteo, comienza con el pasacalle que es suave, de ahí comienza con la secuencia que es más acelerado hasta llegar a los números, o sea va subiendo de nivel y también la resistencia del danzante, hasta dónde puede llegar.

D: ¿Y en pasacalle cómo empezaría?, ¿los pasos son más sencillos, más marcados?

R: Los pasos son más marcados bastante pausado el pasacalle, pero son más prácticos para poder aprender, pero ya uno cuando ve, se le complica en el tema de secuencias que sigue tonada mayor, tonada menor, pero el pasacalle que digamos es algo más entendible que el danzante muestra su primera secuencia.

D: ¿Y ya en tonada mayor... en qué momento se toca tonada mayor?

R: Ya cuando acaba el pasacalle, tonada mayor es netamente cuando el bailarín expresa movimientos, en sí todo el cuerpo, pies y cabeza; ayuda mucho con el tintineo de las tijeras, porque en sí hay más ritmo, hay más creaciones de pasos, la música es más larga a comparación del pasacalle.

D: ¿Y durante qué momento de la fiesta se presenta?

R: Bueno, las tonadas netamente están durante todo el día de las fiestas costumbristas, porque es al comenzar, al amanecer, al atardecer, al anochecer, comienza digamos la secuencia en tonadas con variedad de músicas, pero estas en tonada mayor o tonada menor.

D: ¿Y lo mismo iría a una tonada menor?

R: Claro, igual, porque tonada menor es más pícaro, el danzante como que tiene estar resaltando su presencia en el contrapunteo, como que las pisadas son más fuertes.

D: Como lo que he podido oír diferentes músicas para tonadas, me he percatado que la tonada menor es más larga que la tonada mayor.

R: Dependiendo de las músicas, porque casi netamente las tonadas menores han malacostumbrado, netamente tocan en huayno, la secuencia, para que guste un poco al público y al danzante, pero en realidad tonadas menores eran secuencias muy ancestrales donde el danzante se motivaba más por el gusto de bailar, ahora se alarga por el tema de la fusión de la música con temas de huayno, por eso involucra mucho ya en la actualidad.

D: ¿Ziu Zao?

R: Es netamente una secuencia que es una pre de alto ensayo, hay un movimiento de pies más elevado porque ya está netamente entrando a números específicos, ya no es tanto de baile, de gustar, es tema de hacer números, un calentamiento para entrar al Fuego .

D: ¿Fuego?

R: Es una secuencia más de número, te puedes dar cuenta que la música es más pausada y que la marcación de los pasos es más fija.

D: En este caso, ¿el Ziu Zao y el fuego tiene que ser en sentido de alto ensayo?

R: Calentamiento para entrar al alto ensayo, y luego viene el alto ensayo con todo el furor ya de haber calentado, de haber tenido una previa, el alto ensayo se hace más fácil de poder ejecutar con números más vistosos ya.

D: ¿Pampa ensayo?

R: Pampa ensayo son números en el suelo, tienes contacto con el suelo, las rodillas o el cuerpo en sí tiene contacto con el suelo, por eso obviamente tenemos que sacarnos el sombrero, el ponchillo, y nos quedamos con el chaleco nada más y obviamente con el pantalón, camisa, tapabalo, no usamos ni sombrero, ni ponchillo ni la cola, porque obstaculiza un poco el número, pero antiguamente se hacía el pampa ensayo con sombrero, porque antiguamente no había volantines en el pampa ensayo era solamente número de rodillas, pero ahora en la actualidad ha cambiado mucho por el tema de la acrobacia, que ya para tener más seguridad en el número se tiene que sacar el sombrero y el ponchillo

D: ¿Misquipa?

R: Misquipa es un descansito.

D: ¿Zapateo, hablamos del zapateo andino, zapateo afro?

R: Zapateo netamente andino, porque en danza de tijeras se marca la rapidez del paso, la rapidez de las tijeras, porque la música es más pícaro que no te da mucho tiempo para pensar. Es tembladera de pies, que la misma música hace que tus pies estén más sueltos para que puedas tener mas desenvolvimiento con la música en el zapateo

D: Para zapateo, ¿ya recuperó el danzante su vestuario, se lo ha vuelto a colocar?

R: En cuestión de costumbre automáticamente aparece el sombrero, el ponchillo. Uno tiene que estar con la vestimenta completa y pañuelo en mano, porque eso ayuda a poder asegurar los pasos.

D: ¿El pañuelo uno se lo quita en pampa ensayo?

R: Así es, uno ya no lo usa en pampa ensayo.

D: ¿4 esquinas?

R: Antes de pasar a cuatro esquinas me olvidaba de la cuenta de el **negrito**. Negrito es más rápido que zapateo, prácticamente ahí se utiliza un paso que se llama escobillado como un zapateo afro, bien picadito, esta más suelto el pie, como que se ve la diferencia netamente de sus movimientos de pies prácticamente.

D: ¿Entonces si hay una influencia afro?

R: Bueno se podría, porque han hecho fusiones en la actualidad, como que coincide; pero netamente el zapateo viene por el tema de lo andino, por las pisadas de los caballos como dicen los maestros, que por eso hay secuencia de pampa caballo porque imitan los pasos.

D: ¿4 esquinas?

R: Es un ritmo de música bien pausado donde marca términos de pasos, porque ya es número y gestos para ser esa secuencia.

D: ¿Wuallpa Huajai?

R: Son golpeo de pies y esa secuencia y esa secuencia se bailar a partir de las 3 o 4 de la mañana cuando canta el gallo, pero en día central, el danzante tiene que tener digamos golpes de pies, de ambos pies.

D: ¿Lorenzacha?

R: Lorensacha es una música tradicional muy antigua, hay se recupera lo que es netamente pasos, más sentimental, más de corazón.

D: ¿Tipac tipac?

R: Golpeo de pies, de pies y piso.

D: ¿Es medio sincopada?

R: Es una música pausada.

D: ¿Sacacha?

R: Música parecido al lorensacha, que también es costumbrista y ancestral antigua que también requiere movimiento de pies, requiere una gran variedad de pasos porque prácticamente es una música sentimental.

D: ¿Tacón de palo?

R: Es una música que se ha perdido en la actualidad lastimosamente, no hay ni grabación incluso, pero si lo menciono, es porque realmente es parte de la secuencia, es parecido al tipac tipac.

D: ¿Chuschungue?

R: Secuencia costumbrista bailable, también es pausada, se marcan los pasos para poder darle al gusto.

D: ¿Eraccha?

R: Desenvolvimiento de números porque también es otra secuencia que es pausada, es un número de vistosidad.

D: ¿Lucerito?

R: Es una secuencia muy rítmica, que requiere de precisión, la música no te espera, tiene que ser bien preciso, son golpes exactos.

D: ¿Mala vida?

R: Es una secuencia muy tradicional que muestra el danzante todo el esfuerzo que pueden llegar en las secuencias, porque mala vida netamente acaba en una noche de alba, tocan a las 6 o 7 de la mañana, música que refleja toda la destreza del danzante.

D: ¿Cascabelina?

R: Es una secuencia costumbrista de la zona de Vilcashuamán que es netamente tipo zapateo, golpeo de pies bastante, técnicamente de todo lo que tiene que ver con afro, se podría relacionar un poco.

D: ¿Pampa y caballo?

R: Como te mencione es el golpeo que hacen los caballos, netamente el danzante refleja en esos sus pasos para hacer la frecuencia.

D: ¿Incaico?

R: Adoración al sol netamente, al Taita Inti. El danzante netamente hace unos quiebres que refleja la admiración y la mirada hacia el cielo, música más lenta y hay variedades de

incaico, 5 músicas de incaico, en cascabelina 10, que netamente no logran, pero tengo la dicha de grabar solo una secuencia de cascabelina, así que tienen una orientación los chicos.

D: ¿Auria?

La música de Parinacochas, la llaman un pasacalle porque hace bailar al pueblo, acompaña, el público acompañado del danzante, el danzante hace un paso y el público lo acompaña, entonces es digamos una secuencia de alegría, se involucra el público.

D: ¿Huamanguino?

R: Huamanguino es netamente cuando el danzante está entrando a hacer parodias, bromas, como hacerse el borrachito, aparentar que es un viejito, aparentar que ya no tiene fuerzas, que netamente es chistosear al público.

D: ¿Y qué pasa si el danzante no lo hace?

R: Ya no está dentro de la secuencia.

D: ¿Payaso?

R: Netamente broma, tú no, sino el danzante tiene que hacer reír al público.

D: ¿Patara?

R: Números con la punta del pie que requieren de mucho sacrificio porque pueden cargar personas con el pie, pueden cargar mesas o morder el arpa, netamente se refleja la punta del pie, todo el momento tiene que estar parado de puntas.

D: En algunas presentaciones acá en Lima se ve patara como un parte de las secuencias que se pide...

R: Claro porque es un calentamiento para entrar a prueba, netamente está utilizando números porque a veces utilizamos números de pie en alto ensayo pero netamente tiene una música especial que es patara, porque netamente estamos al comienzo de hacer número con el pie, entonces como digo, hay esfuerzo porque hasta cargan a los arpistas y otros números que requieren netamente tanto con la zapatilla, hasta se quitan las zapatillas para hacer patara.

D: Qeroquespe, me explicó de subir al palo y hacer numero arriba...

R: Es una costumbre de Parinacochas que netamente el danzante tiene que subir a la cúspide del palo y hacer un número y no hay seguridad arnés, el danzante está únicamente con su responsabilidad, su única seguridad son sus brazos, entonces es muy riesgoso pero valeroso para el danzante que haga muchos números porque va a ganar pues.

D: ¿Hay personas que ha fallecido haciendo Qeroquespe?

R: Han tenido accidentes como números de ahorcamiento, les ha fallado las sogas; han podido desmayarse con la soga misma, pero no fallecer, si han tenido percances arriba.

D: ¿Torre bajai?

R: Cuando te pone la soga de la cruz de la iglesia, de la torre de la iglesia hacían la pileta de la plaza. El danzante tiene que subir y bajar infinidades de números, a más números tienen más aplausos y te hace anotar como ganador, pero igual, no hay arnés, la única protección que puede tener, son sus brazos o sus piernas, lo curioso acá es que cuando el danzante se caía en torre ya tiene una mala suerte, puede quedar mal, o puede seguir bailando pero ya le va mal como artista, se hace tocar digamos este choque de energías entre el Apu y el danzante.

D: ¿Guerras pampa?

R: Es entre dos danzantes cada uno tiene un chicote y llegan a enfrentarse a chicotadas, ver la resistencia de quién da más en fuerza de brazos netamente, a chicotadas, en chicotes hace pues que el danzante, uno, pierda o se desestabilice por dolor que se puede notar.

Esta se presenta más en zonas de Cabana Sur en el mes de septiembre, pero también hay en la zona de Chihuirí, Víctor Fajardo, la zona de Morcolla, Parco, la zona de Atihuara, la zona de Sondondo, son lugares donde se lleva neamente el guerras pampa, también en otras zonas se le conoce como el Huajtanacuyo, vergueo de chicote.

D: ¿Pasta, faquirismo, magia?

R: Pasta viene el número de faquirismo, viene la magia. Ahí el danzante muestra un poco de valor, netamente es valor, ahí puede decirse si eres bien valiente o macho como se dice o bien mujer, muestra hasta dónde puedes llegar, hasta dónde eres capaz, esa secuencia te muestra tu resistencia corporal.

D: ¿Comen sapos?

R: Alambres, espada, comer fluorescente, comer rana, comer culebras, espinas, cuchillos, magia, aparecer, desaparecer cosas, involucra todo hasta dónde eres capaz de llegar en un atipanacuy.

D: ¿Agonía?

R: Cuando el danzante desfallece, muere ante el público, una música melancólica, donde aparece un discípulo que deja el maestro al alumno todas las enseñanzas, entonces renace un nuevo danzante en esa secuencia agonía.

D: ¿ Raqui Raqui?

R: Prácticamente la música de despedida, donde el danzante ya terminó todas las secuencias, no se hace pasacalle sino la música del Raqui Raqui.

D: ¿Y Caramuza?

R: Donde se hace bailar a todo el público, donde se involucran, donde hacen como una ronda por toda la plaza, comienzan a bailar y el danzante jala a sus cargantes, a su

mayordomo, para que todos lo sigan sus familiares con una cadena salgan por todas las esquinas de la plaza bailando dando vuelta.

D: ¿Alba?

R: Iniciación, víspera, donde el danzante sale con sus mayordomos donde se da el inicio a la fiesta costumbrista.

D: Había encontrado dentro de la danza de tijeras algunos puntos de foco en los cuales el danzante tiene que prestar atención cuando baila, entre ellos está de que se expande de él a lo místico, conexión con apu, el movimiento de tijeras, el vestuario, marcación de los pasos, el vestuario, el pañuelo, las tijeras, el siguiente sería la música, la conexión con el músico, controlar la longitud de la presentación, le sigue el piso, el espacio donde se encuentra ...

R: Las apreciaciones que has tenido son muy ciertas; un atipanacuy juega lo que es el clima y como ha sido la preparación del danzante, también tiene que tener en cuenta que nosotros utilizamos un pañuelo, este hace que el danzante acompañe sus pasos, en la vestimenta tenemos las blondas que tanto en el encaje del pantalón como en el encaje de la camisa ayuda que el aire del danzantes, los flecos del vestuario que si tu le das movimiento hay muchas vistosidad en tu pasos y la alegría del público, el sombrero tiene unas cintas, de los cuales en ambos lados tú tienes que moverlo, obviamente te dicen que es parte de la naturaleza que el sombrero representa al animal que es el cóndor andino que ayuda al desenvolvimiento de las cabezas con las cintas que hacen como si el danzante estuviera volando. Entonces todos los elementos de la vestimenta hacen que el danzante pueda desenvolverse corporalmente, obviamente que le danzante tiene que tener criterios en el lugar que baila, netamente nunca vas a bailar en un piso sin obstrucciones , porque en la sierra se encuentra piso, piso de tierra, o tierra o con piedritas y netamente tienes que tener bastante visión donde haces tus números tienes que conocer digamos tu lado de baile que te adecuas o el espacio que mejor te sale el número, entonces tiene que ser bastante observativo y también ver al otro danzante lo que hace, porque tienes que hacer distinto, si hace igual es como que el danzante dice no tienes para más o me estás siguiendo, entonces tienes que tener... influencia bastante la psicología del poder tener visión y concentración de lo que el otro danzante hace.

D: Reflexión

R: Netamente lo que el danzante tiene que tener en cuenta es resistencia, si se hay una preparación de resistencia de pies, porque va a trabajar mucho los pies en diferentes pasos, repertorio de número, obviamente tiene que tener cantidades porque el otro danzante te puede adelantar y ya no puedes repetirlo, pero netamente básico al danzante se le pide que tenga digamos práctica de resistencia de piernas, donde se saca a correr, donde se va a la playa, se va al gimnasio, entonces digamos hay esa preparación previa a ir a un pueblo para que bailes una semana.

D: ¿Y sabe anteriormente como era la preparación también, antes de que salieran los gimnasios?

R: Netamente era trotar, en los pueblos, o irse a las chacras o en Lima correr, irse a la playa donde netamente me han sacado el jugo, en tema de resistencia, correr en la arena de la playa que es bastante trabajoso, pero ahí sacas una buena resistencia para llegar a un pueblo, porque en el pueblo es una semana de fiesta, son cinco días que bailas sin parar ahí se ve tu fortaleza.

D: Diferencia entre la tijera ayacuchana y la tijera huancavelicana; ¿y hay tijera para Apurímac y para Arequipa?

R: Bueno ha habido variaciones, igual la zona de Arequipa se ha perdido, netamente el arequipeño ya está bailando con las tijeras ayacuchanas, el danzante apurimeño igual, es prácticamente el mismo estilo del ayacuchano, están casi por ahí en el diseño, la diferencia sí hay en Huancavelica, la tijera de Huancavelica es prácticamente tipo tijera común y corriente, con las orejas más grandes más abiertas, netamente es una tijera común y corriente, pero en la zona de Ayacucho no, sus orejas son más pequeñas y digamos netamente es un diseño muy distinto al huancavelicano, netamente los huancavelicanos croman sus tijeras por tema de presencia pero en el tema de Ayacucho no, si uno croma su tijera le baja el sonido, el ayacuchano tiene una tijera con un sonido de autoridad sobre todos los demás danzante, entonces busca mantener ese sonido especial para que nadie le gane al tintineo de las tijeras.

D: ¿Cuál es la diferencia entre la danza ayacuchana, la huancavelicana, la arequipeña y la apurimeña?

R: La danza de Ayacucho, como se le llama danzaq, tiene más prosa, es más pausada, danza de Huancavelica es más acrobático, danza como galas, danza de Apurímac, saqras, es un poquito más lenta y el danzaq villanos que es Arequipa, netamente se ha perdido, no hay noción, no hay historia para poder recuperar, pero están utilizando la música de Ayacucho para poder bailar.

D: Me había comentado en algún momento que le llaman saqras a los de Apurímac porque tenían a ser más sangrientos.

R: Los apurimeños son muy sangrientos, son bastante aguerridos, netamente se basan a la pasta, resaltan más en esa secuencia.

D: ¿El orden en Huancavelica digamos de frente salta a la parte acrobática no?

R: Bueno sí, comienza mucho acrobático, porque ellos su misma música los impulsa entonces meten bastantes acrobacias, por eso a veces cuando choca con un ayacuchano se desnivela el encuentro, porque ellos empiezan de una vez a saltar, pero nosotros estamos empezando con pasacalle con tonada, tenemos que esperar alto ensayo para podernos igualar con ellos.

ANEXO 7. Imagen de las secuencias de la Danza de Tijeras Ayacuchana.

(Foto realizada en la Escuela de Danza de Tijeras: Puquio - Ayacucho - Perú)

Esquema realizado por el danzaq Qaqañiti de Puquio y la warmi danzaq Killari de Andamarca

