

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Un actor a tempo. El jazz como estímulo en la generación del ritmo a partir del uso de la máscara neutra de Jacques Lecoq como herramienta para entrenar el timing actoral

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que  
presenta:

***Maria Isabel Abad Abregu***

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Teatro que  
presenta:

***Diego Alejandro Arana Reyes Escobar***

Asesor:

***Jose Manuel Lazaro de Ortecho***

Lima, 2022

## Informe de Similitud

Yo, *Jose Manuel Lazaro de Ortecho*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*Un actor a tempo. El jazz como estímulo en la generación del ritmo a partir del uso de la máscara neutra de Jacques Lecoq como herramienta para entrenar el timing actoral*”, de los autores *Maria Isabel Abad Abregu* y *Diego Alejandro Arana Reyes Escobar* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 7%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 02-ago.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, *13 de junio de 2023*

Apellidos y nombres del asesor: <i>Lazaro de Ortecho, Jose Manuel</i>	
DNI: <i>08860953</i>	Firma
ORCID: <i>https://orcid.org/0000-0002-8320-5540</i>	

## RESUMEN

El término “*timing*” es comúnmente utilizado en la formación actoral y el trabajo escénico; no obstante, su concepto no ha sido sistematizado bajo la denominación mencionada. Por ende, no se explica a los actores y actrices cómo llegar a obtenerlo. Por lo tanto, con esta investigación, se propone un concepto de *timing* y se busca sistematizar un entrenamiento del mismo, mediante el género musical jazz y lo propuesto por Jacques Lecoq en la máscara neutra. De esta manera, será necesario analizar el jazz como estímulo para el principio de ritmo trabajado en el uso de la máscara neutra como herramienta de entrenamiento para el *timing* actoral. Además, se contará con otras investigaciones que aportan al ámbito musical y al actoral. Entre las fuentes principales de este trabajo, resaltan Jacques Lecoq, quien expone su pedagogía con la máscara neutra; Henkjan Honing, que profundiza en el *timing* desde el campo de la música; y José Martínez, quien explica el jazz y sus principios *swing* y *free playing*.

Para comprobar la hipótesis de esta investigación, se realizó un laboratorio presencial. En este, se utilizaron ejercicios de la pedagogía de Lecoq con la máscara neutra, y se incorporaron diversas piezas de los subgéneros del jazz a modo de estímulo sonoro. Como resultado, se obtuvo una evolución del sentido del *timing* en cada participante. Esto fue plasmado en el proceso del laboratorio y en la muestra final del mismo. Así, comprobamos que el *free playing* del jazz estimula el principio de ritmo trabajado por Lecoq. Pues, desarrolla una asociación entre referencias musicales y expresiones corporales, potenciando la creatividad activa de los y las participantes. De esta manera, se genera un entrenamiento en el cual el sentido musical y rítmico le brinda al intérprete un *swing* al accionar, y, por ende, un mejor manejo del *timing*.

Palabras clave: Timing actoral, jazz, pedagogía de Lecoq, ritmo y entrenamiento actoral, creatividad activa escénica.

## ABSTRACT

The term “*timing*” is commonly used in acting training and in stage work; yet, its meaning hasn’t been systematized based on the mentioned denomination. Thus, actors and actresses get no explanation about how to achieve it. Therefore, with this research, we propose a concept of *timing* and we seek to systematize a training for it, through the musical genre of jazz and what Jacques Lecoq proposed with the neutral mask. So, it will be necessary to analyze jazz as a stimulus for the rhythmic principle developed in the use of the neutral mask as a training tool for acting *timing*. In addition, there will be other researches that contribute to the musical and acting field. Among the main sources of this work, Jacques Lecoq stands out, exposing his pedagogy with the neutral mask; Henkjan Honing, delves into *timing* from the music field; and José Martínez, explains jazz and its principles: *swing* and *free playing*. To test the hypothesis of this research, a face-to-face laboratory was carried out. During this, exercises from Lecoq’s pedagogy with the neutral mask were used, and various pieces from the jazz subgenres were incorporated as sound stimulus. As a result, an evolution of the sense of *timing* was obtained by each participant. This was reflected in the laboratory process and in the closure session. Thus, we verify that the *free playing* from jazz stimulates the principle of rhythm developed by Lecoq. Because, it develops an association between musical references and body expressions, enhancing the active creativity of the participants. So, a training is generated in which the musical and rhythmic sense gives the performer a *swing* when acting, and, therefore, a better *timing*.

Keywords: Acting timing, jazz, Lecoq’s pedagogy, rhythm and acting training, active creativity on stage.

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a mis padres, Gali Abad y Leonor Abregú, quienes han estado pendientes de mí desde siempre. Pues, su amor incondicional, apoyo económico y moral, han ayudado a que pueda culminar satisfactoriamente mi proceso universitario. A mis hermanas, Lesly y Patty, y a sus familias, por el apoyo y la motivación que me brindan para seguir adelante. A mis abuelas, Guillermina Peralta y Victoria García, quienes siempre creyeron en mí, y a quienes dedico lo que estoy logrando. De la misma manera, quisiera agradecer al resto de mi familia, por entender mi vocación y apoyar mis decisiones. También, a los profesores y profesoras que me han acompañado desde el primer ciclo, pues, a lo largo de mi proceso, me han ayudado a amar más mi vocación, perseverar y lograr mis objetivos. Por último, quiero agradecer a mi compañero de tesis, Diego Arana-Reyes, por todos los años de amistad, cariño y apoyo durante nuestra vida universitaria; y por la constante confianza desde que empezamos con este proceso para poder licenciarnos.

*-María Isabel Abad Abregú.*

Quisiera agradecer a mis papás, Víctor Arana-Reyes y Liliana Escobar, por ser un apoyo incondicional en mi vida, y apostar ciegamente a lo que me proponga, alentándome a ser la mejor versión de mí mismo. A mi hermana, Ale, quien con su admiración es el motor para que aspire a siempre mejorar e ir por lo que de verdad me apasiona. A mi compañero perruno, Axl, por brindarme alegría en los momentos en donde todo era difícil, y por sacarme una sonrisa sin decir una sola palabra. A mi gran familia, por incentivar mi pasión por el arte, y otorgarme siempre sus buenos deseos y su apoyo. A Pepito, mi abuelo, por estar siempre a mi lado. Me gustaría agradecer también a Toño Colán, por sumergirme en el bello mundo del teatro; gracias Toñito. A los profesores que me enseñaron la disciplina y la pasión por el arte.

Asimismo, agradecer a mis queridos amigos y amigas, quienes apoyan mis proyectos y celebran mis éxitos. Finalmente, quisiera agradecer a María Isabel Abad, mi compañera de tesis, por ser un apoyo constante siempre, un pilar fundamental en esta tesis, y por volver este proceso una etapa increíblemente interesante y divertida que atesoraré por siempre.

Muchísimas gracias por los momentos de descubrimiento y de risa.

-Diego Arana-Reyes Escobar.

De manera conjunta, nos gustaría agradecer, a su vez, a la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, por brindarnos el espacio para forjarnos como artistas e investigadores escénicos. A Alejandra Guerra, por despertarnos la curiosidad del trabajo con el *timing* actoral y la música, y por contagiarnos su pasión al trabajar. Asimismo, agradecerle a ella y a Denisse Arregui por el préstamo de las máscaras neutras utilizadas en nuestro laboratorio. A su vez, agradecer a Jessica Romero, por orientarnos y encaminarnos en la primera parte de este proceso. A José Manuel Lázaro, por confiar en nosotros y en nuestro proyecto al aceptar ser nuestro asesor de tesis, y por acompañarnos y apoyarnos durante todo el proceso con la mejor disposición. A Víctor Arana-Reyes y a Liliana Escobar por proporcionarnos el espacio para realizar el laboratorio, al igual que el piso afranelado y el equipo sanitario y de limpieza para el correcto funcionamiento del mismo. A Lesly Abad y a Sebastián Cueva por el préstamo de los pisos de goma para la seguridad de los y las participantes del laboratorio. Finalmente, agradecer a Valquiria Che-Piú, Sol Nacarino, Carlo Mario Pacheco, Leonardo Barrantes, y Jared Portocarrero, por sumarse como participantes de nuestro laboratorio; por su buena vibra, su responsabilidad, su talento, y por permitirse descubrir y permitirnos aprender de ellos.

## ÍNDICE

<b>Resumen</b> .....	ii
<b>Abstract</b> .....	iii
<b>Agradecimientos</b> .....	iv
<b>Índice de figuras</b> .....	ix
<b>Índice de anexos</b> .....	xi
<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo 1. Marco conceptual</b> .....	9
1.1. <i>Timing</i> actoral.....	9
1.1.1. Ritmo.....	10
1.1.2. Aproximaciones al <i>timing</i> .....	13
1.1.3. Nuestra visión del <i>timing</i> .....	15
1.2. La máscara neutra.....	15
1.2.1. Pedagogía de Jacques Lecoq.....	16
1.2.2. La máscara neutra como elemento pedagógico.....	18
1.3. El jazz.....	19
1.3.1. Origen.....	21
1.3.2. Subgéneros.....	23
1.3.3. <i>Free playing</i> .....	28
1.3.4. <i>Swing</i> .....	30
<b>Capítulo 2. Metodología del laboratorio</b> .....	33
2.1. Diseño del laboratorio.....	33
2.2. Experiencia del laboratorio.....	36
2.2.1. Primera Etapa: Nos conocemos y nos sumergimos en la teoría.....	37
2.2.2. Segunda Etapa: Al ritmo de la máscara neutra.....	43
2.2.3. Tercer Etapa: La máscara neutra al son del jazz.....	59
2.2.4. Cuarta Etapa: Un actor a tempo en escena.....	69
2.3. Cierre y coloquio.....	82
2.4. Instrumentos de recojo de información.....	92

<b>Capítulo 3. Análisis de resultados</b> .....	99
3.1. La relación entre el jazz y el principio de ritmo en el trabajo de la máscara neutra de Lecoq .....	99
3.2. El principio de ritmo que trabaja Lecoq en la máscara neutra y la relación que tiene con el <i>timing</i> .....	102
3.3. Aporte del <i>free playing</i> y del <i>swing</i> al <i>timing</i> actoral .....	107
3.4. <i>Timing</i> actoral individual vs. <i>timing</i> colectivo.....	113
<b>Conclusiones</b> .....	117
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	120
<b>Anexos</b> .....	123



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Primera presentación del monólogo de Leonardo .....	38
Figura 2. Primera presentación del monólogo de Jared.....	39
Figura 3. Primera presentación del monólogo de Valquiria .....	40
Figura 4. Primera presentación del monólogo de Sol.....	41
Figura 5. Primera presentación del monólogo de Carlo Mario.....	42
Figura 6. Reconocimiento de la máscara .....	43
Figura 7. Despertar de la máscara.....	44
Figura 8. Ejercicio de apertura.....	45
Figura 9. Salida de caderas .....	47
Figura 10. Eclosión .....	48
Figura 11. Ondulación inversa.....	48
Figura 12. Nadador o braza.....	49
Figura 13. El muro .....	49
Figura 14. Viaje elemental de Jared.....	51
Figura 15. Viaje elemental de Sol.....	52
Figura 16. El adiós de los adioses (Sol y Leonardo).....	53
Figura 17. 7 niveles de tensión .....	56
Figura 18. Exploración corporal con jazz .....	60
Figura 19. Valquiria durante el Viaje elemental con jazz.....	61
Figura 20. Los participantes en equilibrio-desequilibrio .....	65
Figura 21. Escena improvisada en base a una pieza de jazz.....	66
Figura 22. Escena improvisada en la que cada participante es un nivel de tensión.....	72
Figura 23. Lily Tapia – Valquiria Che-Piú .....	75
Figura 24. Celestino – Leonardo Barrantes .....	76

Figura 25. Jesús – Jared Portocarrero .....	76
Figura 26. Profesor Vonzáles Conbegrandyhache – Carlo Mario Pacheco .....	77
Figura 27. Madeimoselle Mística – Sol Nacarino .....	77
Figura 28. Escaleta de la escena grupal .....	78
Figura 29. Versión final del monólogo de Valquiria .....	84
Figura 30. Versión final de monólogo de Sol .....	85
Figura 31. Versión final del monólogo de Jared .....	86
Figura 32. Versión final del monólogo de Carlo Mario .....	87
Figura 33. Versión final del monólogo de Leonardo .....	88
Figura 34. Versión final de la escena grupal .....	89



## ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Bitácora de Valquiria Che-Piú .....	123
Anexo 2. Bitácora de Carlo Mario Pacheco.....	129
Anexo 3. Bitácora de Jared Portocarrero .....	136
Anexo 4. Bitácora de Leonardo Barrantes.....	141
Anexo 5. Bitácora de Sol Nacarino.....	147
Anexo 6. Recopilación audiovisual del laboratorio.....	158
Anexo 7. Menú de contenidos de la recopilación audiovisual del laboratorio .....	158



## INTRODUCCIÓN

Esta investigación es realizada por un músico y una amante del movimiento, quienes son, a la vez, actor y actriz. A lo largo de la carrera de actuación, nuestros profesores nos enseñaron diversas herramientas para lograr un accionar orgánico en escena. En algunos de los ejercicios que nos planteaban en clases se utilizaba la música, dependiendo de las premisas que daba cada profesor. En nuestro caso, la música servía como el estímulo perfecto para lograr un accionar orgánico. A la par, a lo largo de la carrera, buscando este accionar orgánico en escena, se repetía un término muy preciso, pero muy ambiguo a la vez: el *timing*. Es un término muy utilizado en la práctica actoral, pero poco sistematizado en la investigación. Esto generó en nosotros la curiosidad de saber si el *timing* es algo que se puede entrenar, o incluso sistematizar. De esta manera, siguiendo con esta línea de investigación, surgió la oportunidad de aproximarnos al trabajo de la máscara neutra de Jacques Lecoq, la cual brinda una conciencia del sentido del ritmo y del entorno, mediante una corporalidad trabajada desde el uso de la mencionada pedagogía. Esto provocó nuestro interés hacia ella para utilizarla en el entrenamiento del *timing*. Asimismo, consideramos que, el género musical jazz, basado en la constante creación por medio del *free playing* a partir de una escucha, podría ser el estímulo indicado para que las y los intérpretes puedan incorporar los principios de este en su entrenamiento como actores y actrices. Es así como se desarrollaría la capacidad de crear constantemente con relación a la conciencia del entorno. Nos pareció que ambos fenómenos forman el vínculo preciso para generar el puente entre un trabajo musical y un trabajo actoral, además de establecer una comunión entre el ritmo de la música y el de la escena.

La investigación de esta tesis se realiza desde las artes escénicas, pues se llevó a cabo un laboratorio para comprobar la hipótesis planteada. Ya que, buscamos lograr una herramienta para el actor, mediante el género musical jazz y lo propuesto por Jacques Lecoq

en la máscara neutra. Cabe resaltar que, ambos temas han sido estudiados por separado. Sin embargo, no se han encontrado investigaciones académicas que estudien estos fenómenos en conjunto y den como resultado una herramienta actoral que entrene el *timing*. Así, creemos necesario que los intérpretes tengan un banco de recursos que estimulen un ritmo y una musicalidad a utilizar según la performance lo requiera. Adicionalmente, desde un nivel académico, es necesario generar más investigaciones acerca del *timing* actoral, para sistematizar el término y establecer un entrenamiento del mismo. Desde el punto de vista del medio teatral limeño, nos parece que hace falta la conciencia del *timing*, lo cual evidencia la desconexión de los intérpretes con lo que sucede en escena. Por lo tanto, la máscara neutra brindaría un entrenamiento a la reacción orgánica de estímulos internos y externos en los actores. Finalmente, a un nivel social, consideramos que el desarrollo del *timing* en las personas les permite desenvolverse de manera eficiente en los diversos escenarios de las relaciones interpersonales. De igual manera, les permite ser conscientes de su cuerpo y del ritmo del mismo como una vía de autoconocimiento.

Con esta investigación proponemos como hipótesis que, al utilizar un género musical evolutivo como el jazz y sus principios (*free playing* y *swing*), y la propuesta de Jacques Lecoq sobre el ritmo para desarrollar la conciencia del entorno y reacción al mismo mediante la máscara neutra, los intérpretes pueden agudizar su susceptibilidad a estímulos sonoros. En adición a esto, la corporalidad desarrollada con el trabajo de la máscara neutra, sumada al estímulo sonoro del jazz, le permite al intérprete accionar orgánicamente según su entorno, sin imponer una gestualidad o una acción que no esté vinculada a la situación. Es decir, le brinda la capacidad de accionar siendo consciente del *timing*. De esta manera, se establece un estado de constante atención a estímulos y a la percepción del ritmo interno y externo, trabajando el *swing* del jazz en escena. En consecuencia, el intérprete desarrollará una

creatividad atenta y una reacción orgánica, con lo que se sistematizará un entrenamiento para el *timing* actoral.

Entre las interrogantes específicas que se buscan resolver con esta investigación, se encuentran las siguientes: ¿Cómo se relaciona el jazz y el principio de ritmo en el trabajo de la máscara neutra de Jacques Lecoq?, ¿cuál es la relación entre el principio de ritmo en el trabajo de la máscara neutra de Lecoq y el *timing*?, ¿qué aportan los principios de *free playing* y *swing* al *timing* actoral?, y ¿cuál es la diferencia del efecto del jazz en el *timing* actoral individual del efecto que causa en el *timing* colectivo?. Estas preguntas están relacionadas directamente con los objetivos de la investigación, y serán respondidas, a partir del proceso del laboratorio, en el capítulo 3.

Debido a que el género musical jazz y la máscara neutra de Jacques Lecoq han sido previamente estudiados de manera individual, a lo largo del trabajo se comentarán investigaciones realizadas en torno al aspecto teatral y al aspecto musical, que aporten a la creación de un entrenamiento del *timing* actoral. Se expondrán las diversas aristas de cada tema en particular (jazz, máscara neutra, tiempo, ritmo), y el efecto de utilizarlos en investigaciones de índoles ligeramente distintas. Si bien no se han encontrado fuentes específicas sobre nuestro tema a investigar, nos brinda un panorama de resultados al utilizar estos elementos en una investigación de tipo artística, y nos traza un camino para utilizarlos en nuestra propia investigación.

En lo que respecta a investigaciones sobre el trabajo con el tiempo y el ritmo, las cuales servirán como aproximaciones al entrenamiento del *timing* actoral, tenemos a Barba y Savarese (2010), Bogart y Landau (2005), y Kristi (1988), en el aspecto teatral; y a Honing (2002), y Santa Cruz (2004), en el aspecto musical. En *El arte secreto del actor*, Barba y Savarese (2010) comulgan con Vsévolod Meyerhold en investigar el ritmo como un factor fundamental en el trabajo actoral, con diversos intentos de sistematización con la utilización

de la música. Por su parte, en *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*, Bogart y Landau (2005) nos dan una aproximación al *timing* en escena cuando desarrollan el concepto de “respuesta kinestésica” en el *viewpoint* del tiempo. Se trata de un punto de partida para que nuestra investigación vaya construyendo de manera sistemática el compilado de elementos que conforman nuestra visión del *timing*, y qué factores pueden hacer a los intérpretes conscientes del mismo. Al ser el *timing* el accionar sobre la base de una conciencia del entorno y del ritmo interno y externo expresado con una musicalidad, y, al trabajar nuestra investigación en el entrenamiento del mismo, se brindará una vía a los intérpretes para comenzar a trabajar la conciencia del entorno en base a una dinámica musical, y poder desarrollar una mejor conciencia del *timing*. En adición a esto, en “Structure and interpretation of rhythm and timing in Dutch Journal of Music Theory”, Honing (2002) aporta con un acercamiento al concepto de ritmo, y cómo este es interpretado desde múltiples perspectivas dentro de la música. Esto será fundamental para el desarrollo del *timing* actoral en nuestra investigación, pues para entrenar el sentido del mismo, es importante que los intérpretes comprendan en qué se basa el concepto de “ritmo”. En el ámbito teatral, Kristi (1988) expone en *Stanislavski en la ópera* cómo es que Konstantin Stanislavski trabajó diferentes maneras de llegar a la actuación orgánica. Entre ellas, una fue el trabajo de percepción del tempo-ritmo en la escena, dándole un valor esencial para el desarrollo de la misma.

Por otro lado, Santa Cruz (2004) expone en *Ritmo: el eterno organizador*, que el ritmo es un factor que aporta de manera integral no solo a los músicos, sino a todos los artistas en general en sus productos escénicos. Pues, el dominio del ritmo interno en relación con el ritmo externo genera un control. La danza tampoco es la excepción, pues al tratarse de una disciplina corporal que en su mayoría se trabaja con música, y siempre con musicalidad, el ritmo interno y externo es fundamental en su trabajo físico. Sin embargo, este ámbito no

será objeto de estudio para nuestra investigación. Es el control integral del tiempo el que asociamos en nuestro trabajo con el *timing*, y es lo que buscamos desarrollar, en este caso, a nivel actoral.

En cuanto a las investigaciones referentes al trabajo con la máscara neutra, tenemos los escritos de Lecoq, Carasso y Lallias (2004). En el texto *El cuerpo poético: una pedagogía a la creación teatral*, se expone la dinámica que utiliza Lecoq para desarrollar el sentido del ritmo en los actores, mediante ejercicios con la máscara neutra que desarrollen su escucha y generen una corporalidad que tenga por consecuencia un ritmo consciente al momento de llevar a cabo una acción en escena. Este estudio nos sirve como nexo con el trabajo actoral en nuestra propia investigación, pues nos permitirá aterrizar todos los conceptos musicales del jazz, aplicados en el entrenamiento de actores y actrices para desarrollar de esta manera el ansiado *timing* actoral en los intérpretes.

A su vez se tomarán, como referentes del producto de un trabajo expresivo, investigaciones a partir de la máscara neutra de Lecoq en Perú, entre las cuales contamos con las de Pajares (2020), Rojas (2020), y Sagástegui y Segundo (2020). En *Lecoq a través de Stanislavski: La trasposición de la secuencia de los 20 movimientos en la ejecución de acciones dramáticas*, Pajares (2020) nos presenta en su tesis el trabajo de la escucha y la neutralidad trabajada por Lecoq aplicada en un trabajo stanislavskiano, potenciado por la conciencia del entorno que genera el trabajo físico de Lecoq. De igual manera, Rojas (2020) trabaja la escucha de Lecoq aplicada con la máscara neutra en *Del análisis de texto a la interpretación escénica mediante la máscara neutra*. Se plasma cómo el trabajo físico de Lecoq y la conciencia del entorno puede potenciar el análisis del texto, de una manera física antes que cognitiva. Asimismo, Sagástegui y Segundo (2020), tratan en su investigación *La máscara Neutra, un instrumento valioso en la formación actoral* cómo el trabajo de Lecoq y su instrumento, la máscara neutra, pueden potenciar una especificidad en el desarrollo de un

personaje, partiendo de un impulso a raíz de una conciencia instintiva del entorno. Con estas investigaciones, vemos un amplio panorama con el trabajo de Lecoq que, si bien no trata sobre el trabajo con la música, da a nuestra investigación una base de cómo utilizar la pedagogía de Lecoq con los múltiples ejercicios, desde su visión, que trabajan la percepción del ritmo, principio que será fundamental para adentrarse en el trabajo con la música.

Por otro lado, en cuanto a las investigaciones referentes al jazz, su origen y sus elementos, contamos con las investigaciones de Gioia (2012), Sánchez (2014), y Martínez (2010). En *Historia del jazz*, Gioia (2012) explica el origen del género y las diversas influencias a nivel histórico y artístico que desarrollaron paulatinamente sus principales características que hoy son el sello propio del jazz, y a la vez, fundamentales para nuestra investigación, como lo son el ritmo, el *free playing* y el *swing*. Martínez (2010), en “Jazz, origen y evolución”, profundiza acerca del desarrollo del género a nivel artístico, haciendo hincapié en la explicación de las características del jazz, y en cómo estas generan distintas sensaciones en quien escucha como en quien lo interpreta. Expone también la diversidad de instrumentos que son utilizados en el jazz, para alcanzar la amplia gama de sonidos y calidades auditivas. Estos elementos, tanto melódicos como rítmicos, serán base de la investigación para entrenar un sentido auditivo, y sensorial en general, en los intérpretes. Por otro lado, Sánchez (2014) hace un análisis de la influencia del jazz en un producto actoral como lo puede ser una película, y cómo este afecta al ritmo de la misma. En “El jazz: una aproximación a su estudio como producto artístico y como elemento argumental transmedia”, nos presenta un claro ejemplo de cómo la música, y el género jazz en específico, no solo sirve de generador de atmósfera para un personaje o una escena. Sino que funciona como un elemento que participa activamente en el desarrollo de tanto el ritmo de la historia como del argumento de la misma. En nuestra investigación buscamos rescatar esta idea, brindándole a la música un aspecto funcional y dramático, antes que estético, en el teatro.

En lo referente a investigaciones sobre los principios de *free playing* y *swing* en el jazz, se cuenta con las investigaciones de Friberg y Sundström (2002), Muñoz (2020), y Ortiz (1952). En cuanto al *swing*, Friberg y Sundström (2002) realizan un análisis de la importancia del *swing* en el desarrollo de la ejecución del jazz en “Swing ratios and ensemble timing in jazz performance: Evidence for a common rhythmic pattern”. En esta investigación se examina cómo la habilidad de seguir un ritmo constante en la ejecución musical, para luego salirse del mismo de manera voluntaria y poder repetir la acción de manera consciente y orgánica, es lo que permite que tanto un músico como la pieza musical ejecutada, tengan *swing*. Esta consciencia musical será extrapolada a lo actoral en nuestra investigación, pues es lo que permitirá entender a los intérpretes, desde un aspecto musical, el *timing* de la escena. Por otro lado, Muñoz (2020) nos introduce al concepto de improvisación en *La enseñanza de la improvisación musical en las universidades que imparten la carrera de música en Lima, Perú*, donde nos da un panorama de la implementación de la enseñanza de un elemento tan instintivo, como lo puede ser el *free playing*, en el plano universitario peruano. Finalmente, Ortiz (1952) complementa esta idea con “La improvisación en el Jazz”, donde aterriza en qué se basa el *free playing* en el género a tratar, y cómo los ejecutantes desarrollan habilidades para poder llegar a realizar la acción de improvisar. Agrega también la idea de la improvisación colectiva; idea que buscamos desarrollar también en la investigación, apuntando a un *timing* colectivo en la escena. En nuestra investigación, buscamos hacer una analogía entre lo musical, como lo es el *free playing* y el *swing* del jazz, y lo teatral, como lo es la conciencia del entorno generada por el trabajo con la máscara neutra y el *timing*, para formar un puente y desarrollar un sentido en el intérprete que pueda utilizar de manera integral. Todo el trabajo profundizado en el campo musical y corporal acerca de esta habilidad de dominio creativo constante puede ser extrapolado al campo teatral y servir de herramienta actoral.

Antes de empezar con el cuerpo de la investigación, es importante resaltar que este trabajo se divide en tres capítulos para lograr su cometido. En el primero, nos disponemos a exponer la teoría y el marco conceptual a utilizar a lo largo del trabajo. En el segundo capítulo, se detallará cuál fue el proceso del laboratorio de investigación. Luego, en el tercer y último capítulo, analizaremos los resultados de lo obtenido en base al laboratorio, y responderemos las preguntas de investigación. Estas nos permitirán llegar a las conclusiones que comprobarán la hipótesis planteada y sintetizarán lo obtenido a lo largo de este trabajo de investigación.

Por último, esperamos que este proyecto aporte al campo académico relacionado a las artes escénicas. Asimismo, que sea un incentivo para los futuros investigadores e investigadoras, invitándolos a profundizar en los estudios del *timing* actoral y el trabajo multidisciplinario dentro de las artes performáticas. Porque, como artistas, nuestro bagaje es un aspecto fundamental para nuestra capacidad creativa, y el aprender de diversas disciplinas es lo que nos nutre como creadores, expandiendo nuestras habilidades al accionar en escena. Teniendo en cuenta todo lo mencionado, ansiamos que esta investigación contribuya a la pedagogía actoral, y que sea utilizada para el beneficio de todos nuestros colegas actores y actrices.

## Capítulo 1. Marco conceptual

En este primer capítulo, se expondrá toda la base teórica de los conceptos e ideas a utilizar en este trabajo. Para ello, se recurrirá a la definición de términos como “ritmo”, “*swing*”, “*free playing*”, etc., según diversos autores. Puesto que, cada concepto puede significar distintas cosas depende del contexto en el que se le sitúe. Por lo que, se especificarán las diversas posturas de quienes comprenden estudios teatrales, musicales, y/o académicos, para llegar a una conclusión con respecto al término que buscamos sistematizar con esta investigación: el *timing*. Por lo tanto, se explicarán las diferencias de cada concepto según el contexto en el que se desarrolle y a quién afecte, y postular de esta manera, como investigadores, nuestra propia visión de lo que comprende el *timing* actoral.

### 1.1. *Timing* actoral

El término “*timing*” es comúnmente utilizado en las diversas ramas de todas las disciplinas de las artes escénicas. Sin embargo, al no ser un concepto medible de manera cuantitativa, sino más bien cualitativa, se comprende tácitamente a lo que se quiere llegar, pero no existe, hasta el momento, una fórmula precisa con la que se pueda lograr ese objetivo. Es un término ampliamente utilizado, pero poco sistematizado. Dentro de las artes escénicas, personas como Ann Bogart, Konstantin Stanislavski, Henkjan Honing, entre otros, han rozado brevemente con el término o con una aproximación al mismo; y cada una de las disciplinas le ha dado un enfoque personalizado, pero que parte de un mismo principio.

Entre las diversas concepciones de *timing* se recurría a otros conceptos como “ritmo”, “tempo-ritmo”, “respuesta kinestésica”, “*swing*”, etc. Si bien estos están directamente relacionados con el *timing*, no abarcan la totalidad de lo que en esta investigación buscamos conseguir. Por ende, a lo largo del primer capítulo, se explicará cómo, mediante las diversas concepciones del “*timing*” o aproximaciones al mismo en las artes escénicas, logramos sistematizar nuestra propia definición de *timing*, aplicada al rubro actoral específicamente.

### 1.1.1. *Ritmo*

Este concepto ha sido definido en diversos campos como la música, la danza, el teatro, entre otros. Como investigadores, analizamos este concepto a partir de dos perspectivas: desde la música, y desde el teatro o para fines dramáticos. Es importante resaltar que en esta investigación se unen ambas disciplinas, el teatro y la música. De esta manera nos brindan, mediante una fusión interdisciplinaria, el desarrollo de una herramienta que entrene el *timing* actoral a partir de la máscara neutra de Jacques Lecoq estimulada por el género musical jazz.

**1.1.1.1. Ritmo en la música.** Según Honing, el ritmo en la música no ha sido tomado con la debida importancia en estudios musicales; sin embargo, él lo define como “the sequential pattern of durations relatively independent of meter or phrase structure” [el patrón secuencial de duraciones relativamente independientes de métrica y estructura de frases] (2002, p. 227). Es el ritmo musical el que nos permitirá desarrollar una conciencia del estímulo sonoro para entrenar el *timing* como principio que parte desde un ritmo en escena de la misma manera. El ritmo no es el *timing*; no obstante, la identificación del ritmo es crucial para el desarrollo del *timing* en un actor o actriz. Cuando un intérprete es capaz de reconocer lo que propone Honing en la música, pero en una escena, es cuando nos comenzamos a acercar a la concepción del *timing* que tenemos como investigadores. De igual manera, es importante diferenciar los conceptos de *timing*, ritmo, y tempo. A continuación, se explicará este último término.

**1.1.1.1.1. Tempo.** Este concepto tiene su origen en la música. El tempo es la partición proporcional de pulsaciones que se pueden dar en un minuto, de ahí proviene el término *bpm* (pulsaciones por minuto). La cantidad de *bpm* es el tempo de una canción o pieza musical. Además, presenta matices y diversas formas de intensidad (ej. moderado, libre, balada, etc.). Por su parte, Bogart y Landau toman como base esta definición en la

música para traspasarla al teatro: “The rate of speed at which a movement occurs; how fast or slow something happens onstage” [El índice de velocidad en el que ocurre un movimiento; qué tan rápido o lento algo pasa en escena] (2005, p. 8). Sin embargo, a pesar de que este término es traspasado al teatro, el principio no varía, manteniéndose como una cantidad medible, exacta y proporcional.

**1.1.1.2. Ritmo en escena.** Por otro lado, Victoria Santa Cruz, que define el ritmo como un “eterno organizador”, plantea que “el ritmo es la fuerza interna que guía al hombre para expresarse y que la misma permite al artista no quedar atrapado en la forma, sino que adquirirá el nivel de conciencia que lo transformará” (2004, p. 18). Además, cuando se refiere al término ritmo, expone que “si la acción no se cumple en su sentido rítmico, la tensión se dilata deviniendo en re-acción...con re-acción no hay experiencia” (2004, pp. 31-32). De esta manera, Victoria Santa Cruz define al ritmo como una característica, y cuando esta característica se une a una acción, esta se relaciona con nuestra concepción del *timing* en la presente investigación, debido a que la ejecución de una acción con conciencia de ritmo conlleva escucha, estrategias, conciencia del espacio, entre otros aspectos. Sin embargo, al ver cada concepto por separado el *timing* se sigue manteniendo como una habilidad, y el ritmo como una característica.

Por su parte, Kristi rescata en *Stanislavski en la ópera* el concepto de tempo-ritmo, trabajado por Konstantin Stanislavski dentro de sus espectáculos teatrales. Este principio lo ayudó a sistematizar una sonoridad de conjunto establecida, matices en el texto y pausas, gracias a una dirección rítmica que realizaba él mismo (1988). Con esta concepción nos adentramos directamente al ritmo en la escena de manera colectiva. No obstante, al igual que los anteriores autores, Stanislavski y por ende Kristi, conciben al ritmo, nuevamente, como una característica. Si bien se destaca la importancia del mismo para el desarrollo de una

acción dramática, no se habla de cómo entrenar la habilidad de los intérpretes para llegar a este ritmo.

Asimismo, Jacques Lecoq plantea en su libro *El cuerpo poético* que la base de su pedagogía está constituida por las interrelaciones de ritmos, de espacios y de fuerzas. Lo importante es reconocerlas a partir del cuerpo humano. Nos dice, además que:

El ritmo no es una medida. La medida es geométrica; el ritmo es orgánico. La medida puede ser definida, mientras que el ritmo es muy difícil de captar. El ritmo es la respuesta a un elemento vivo. Puede ser una espera, pero también una acción. Entrar en el ritmo es entrar exactamente en el gran motor de la vida. (Lecoq et al., 2004. p. 56)

Por otro lado, según Eugenio Barba y Nicola Savarese, la raíz etimológica de la palabra ritmo proviene del griego *rhythmos*, lo cual quiere decir “manera particular de fluir”. Nos expone, además, que el ritmo “materializa la duración de una acción a través de una línea de tensiones homogéneas o variadas...crea suspenso o expectativa” (2010, p. 307).

Teniendo en cuenta estas definiciones, podemos reconocer que el ritmo es un concepto bastante investigado en las artes escénicas, y tener conocimiento de estos estudios nos permite entender el ritmo de manera integral, y con las diversas aplicaciones del mismo en el ámbito actoral. Los diversos autores lo interpretan como un factor no medible, y que su funcionamiento conlleva una fluidez.

Dentro de la investigación, se utilizará al ritmo como un factor necesario para el entendimiento y el entrenamiento del *timing* en los intérpretes. Uno de los ejemplos de cómo se llevará a cabo el desarrollo del sentido rítmico son los cinco movimientos que hemos seleccionado de la secuencia de 20 movimientos de Jacques Lecoq, estimulados por piezas de jazz. De esta manera, el intérprete despertará su corporalidad vivenciando sensaciones y estados emocionales que los propios movimientos le otorgarán. Asimismo, se añadirán piezas

musicales de jazz para desarrollar en el intérprete un *timing* mediante la escucha del estímulo sonoro, todo esto en conjunto a la secuencia física mencionada anteriormente.

Cabe resaltar que no recurrimos a los términos “ritmo” o “tempo” para lo que deseamos conseguir en esta investigación, puesto que el ritmo suele ser asociado a una característica de la escena o del personaje; y el tempo es la partición proporcional en una pieza musical. Por su parte, el *timing* engloba el término de ritmo, y a su vez es una habilidad que se desarrolla en las actrices y los actores para una interpretación orgánica y consciente de la musicalidad al accionar.

### **1.1.2. Aproximaciones al *timing***

En cuanto a la definición de *timing*, no se han encontrado estudios que definan este término de la misma manera en la que se busca emplear en este trabajo. Sin embargo, se han encontrado diversas investigaciones, en la práctica y en la teoría, que se aproximan al principio de *timing*. De esta manera, en esta sección se expondrán aproximaciones al *timing* desde la música y desde el teatro.

**1.1.2.1. Aproximaciones al *timing* desde la música.** Según el autor Honing, el *timing* en la música es definido como variaciones del tempo. Sin embargo, no es lo mismo que el ritmo, ya que el ritmo es una característica de la música y el *timing* una habilidad que se desarrolla en base al ritmo y otros aspectos, como los mencionados en el ritmo y la acción según Victoria Santa Cruz. Además, menciona que el *timing* en la música se adapta al tempo de la pieza musical junto a pausas y silencios (2002, p. 228).

Los siguientes conceptos a presentarse no definen por completo lo que busca esta investigación, pues al entrenar el *timing* actoral buscamos generar una herramienta para los intérpretes en su etapa de creación y ejecución de escenas y/o textos dramáticos a partir del estímulo musical jazz y la máscara neutra de Jacques Lecoq. Sin embargo, nutren nuestra

propia definición de *timing*, la cual se expondrá más adelante, y nos permiten teorizarla de manera académica.

**1.1.2.2. Aproximaciones al *timing* actoral.** En diversos centros de entrenamiento actoral se utiliza el término *timing* para colocarle un nombre a la participación rítmica según la acción dramática que tiene un sujeto en escena. Como se mencionó anteriormente, Ann Bogart se aproxima a este término dentro del *viewpoint* de tempo como “respuesta kinestésica”, que es “a spontaneous reaction to motion which occurs outside you; the timing in which you respond to the external events of movement or sound; the impulsive movement that occurs from a stimulation of the senses” [una reacción espontánea al movimiento que ocurre fuera de uno mismo; el *timing* en el que se responde a los estímulos externos de movimiento o sonido; el movimiento impulsivo que ocurre por una estimulación de los sentidos] (2005, p. 8). Sin embargo, este concepto habla del movimiento y una reacción física al estímulo, mas no de acción dramática, en la cual, mediante estrategias frente a los obstáculos, el personaje logra su objetivo en escena. Es así que consideramos que aporta al concepto que se sistematizará de *timing*, mas no podría reemplazarlo en su totalidad.

De la misma manera, en el libro *Stanislavski para principiantes* se explica que en su trabajo en la ópera este define este término como “tempo-ritmo”: “Un sentido de tempo-ritmo en el teatro hace que actúes y hasta respires diferente” (Allen & Fallow, 2004. p. 97). Por ende, al ser el “tempo-ritmo” considerado como una característica que debe alcanzar la escena o el personaje, no es una habilidad que el actor o actriz pueda adquirir, a diferencia del *timing*, y el objetivo de esta investigación es poder entrenar esta habilidad. Es por ello que, el término de *timing* actoral, según lo que hemos aprendido en la práctica y en base a las aproximaciones del mismo, puede ser sistematizado sumando factores que lo nutran, y así dejar de ser una jerga más en el diccionario teatral.

### **1.1.3. Nuestra visión del *timing***

Como investigadores, persistimos en el uso del término *timing*, pues este es el nombre que se utiliza comúnmente en el trabajo actoral y de dirección, aun cuando no se suele concretizar su definición. Por ende, en base a las aproximaciones mencionadas de este término, hemos sistematizado el concepto de *timing* para esta investigación, desde el teatro, como la suma de la conciencia del entorno, la percepción del ritmo interno y externo y la expresión de una musicalidad para la interpretación actoral. En consecuencia, las aproximaciones mencionadas anteriormente son partes del conglomerado que comprende el *timing* actoral. Asimismo, para lograr desarrollar la habilidad del *timing* en los intérpretes, se utilizará el jazz como estímulo sonoro; y para complementar el trabajo actoral, la pedagogía de Jacques Lecoq y, en específico, el uso de la máscara neutra.

### **1.2. La máscara neutra**

El trabajo mayor reconocido de Jacques Lecoq es, probablemente, la máscara neutra que utilizó en su pedagogía teatral. La relegación del cuerpo en la actuación en los artistas de teatro fue uno de los principales detonantes para que Lecoq aplicara una pedagogía con la máscara neutra que, por el contrario, implique al cuerpo de los actores y de las actrices al momento de la interpretación. Esta pedagogía busca alcanzar diversos objetivos para desarrollar una actuación orgánica y un control corporal expresivo al accionar en escena. Entre estos se encuentran el dominio corporal, la economía del movimiento, la neutralidad, y finalmente, el ritmo y un estado de receptividad a lo que nos rodea.

Dentro de nuestra investigación, lograr lo que Lecoq proponía con la máscara neutra nos permite desarrollar la percepción y el dominio del ritmo en los intérpretes para un entrenamiento del *timing* actoral. Además, permitirá una mayor sensibilidad a estímulos y control de la expresividad de los estados. No obstante, es necesario incorporar diversos ejercicios que el mismo Lecoq proponía para potenciar, así, el trabajo con la máscara neutra.

De esta manera, se explicará a continuación la base de la pedagogía de Lecoq y cuáles de estos ejercicios se utilizarán en nuestro laboratorio.

### **1.2.1. Pedagogía de Jacques Lecoq**

El libro *El cuerpo poético*, escrito por Jacques Lecoq expone la experiencia y las enseñanzas que impartió desde el año 1956 en su escuela de París. Según Salvatierra Capdevila, este libro nace a partir de conversaciones que mantuvo con Jean Gabriel Carasso, un exalumno de su escuela; el director de la Asociación Nacional de Investigación y Acción Teatral en París; y Lallias, profesor en el Instituto de Formación de Maestros de Créteil (2007, p. 33).

Dicha pedagogía narrada en su libro se basa en un proceso dividido en ciclos académicos. En estos, se abordan temas como el movimiento, la improvisación, el mimo, el clown, lenguajes del gesto, el melodrama, comedia del arte, el coro griego y la máscara neutra, principalmente. Asimismo, Jacques Lecoq menciona que la mayoría de herramientas aplicadas en su enseñanza provienen del deporte: “sobre las barras paralelas y bajo la barra fija, descubrí la geometría del movimiento [...] descubrí sensaciones extraordinarias que yo prolongaba en la vida cotidiana.” (Lecoq et al., 2004).

A partir de su experiencia en la gimnasia, Lecoq invirtió gran parte de su tiempo en observar los movimientos de las personas en el día a día. De esta manera, según lo expresa en *El cuerpo poético*, formuló una de las herramientas teatrales de su pedagogía: la secuencia de los 20 movimientos. Esta secuencia tiene como base principal movimientos y acciones físicas del deporte, tales como la natación, el remo, levantamiento de pesas, lanzamiento de disco, entre otros. A su vez, movimientos de cadera y ondulaciones que ayudan al entendimiento de la corporalidad en la Comedia del Arte o, como él la llamaba, “comedia humana”. El trabajo en esta última área desarrollaría una virtuosidad en la destreza corporal de los actores y las actrices.

Las investigaciones de Pajares (2020) y Salvatierra Capdevila (2007) mencionan experiencias en la escuela de Lecoq e interpretaciones sobre su pedagogía. En estas, se expone que la intención principal de la metodología de Lecoq era permitirle al actor o actriz una interpretación orgánica y verdadera sin tener que plasmar exactamente la vida cotidiana. Al contrario, proponía utilizar movimientos del día a día para interiorizarlos desde un aspecto técnico hasta lograr que estos generen sensaciones, emociones e impulsos en el actor o actriz a partir de la respiración. Los ejercicios se estructurarían siguiendo sus principios: equilibrio-respiración, ampliación-reducción, y desequilibrio-progresión.

Dentro de nuestro laboratorio, la incorporación de cinco movimientos específicos de la secuencia de Lecoq permitirán que los intérpretes viajen desde la tecnicidad del movimiento hasta las sensaciones que les generen estos a cada uno de ellos. De esta manera, interiorizarán las sensaciones sin la necesidad de recurrir a experiencias o recuerdos personales para llegar a estados emocionales en escena.

Otra de las secciones de la pedagogía de Jacques Lecoq que serán útiles para esta investigación es la división que Lecoq propone sobre los niveles de tensión, clasificándolos en catatónico, relajado, neutro, curioso, suspenso, apasionado y trágico. Estos niveles, como la mayoría de sus enseñanzas, parten de la vida misma.

Estas tensiones recorren toda la enseñanza y son principios que la dinamizan hacia una percepción de la realidad de la vida en continuo cambio, que no busca concluirse en un saber acabado, sino en un método para el análisis necesario para todo artista que quiere plasmar y captar la vida en su obra.

(Salvatierra Capdevila, 2007, p. 203)

La razón principal por la que incluimos los niveles de tensión de Lecoq en nuestro laboratorio es porque estos le otorgan al intérprete un viaje personal de sus capacidades expresivas, de los estados internos que usualmente vive diariamente y que, a su vez, pueden

estar incluidos en una escena. “Éste es el acercamiento que Lecoq propone para los textos, pues cualquier texto dramático propone una estructura y tensión espacial que el cuerpo puede identificar” (Salvatierra Capdevila, 2007, p. 356). Es decir, una vez que el intérprete pase por cada nivel de tensión, conocerá los extremos y matices que podría utilizar al momento de interpretar un texto.

Es importante considerar que todos los ejercicios de Lecoq que se pondrán en práctica en el laboratorio están basados en el uso de la máscara neutra. Este es el primer paso para que los y las intérpretes sean conscientes de su cuerpo y sus posibilidades, para que, en un segundo momento, se profundice el trabajo de una manera diferente. Así, se interiorizará el trabajo de la máscara neutra y se podrá trabajar incorporando la música en la dinámica, sin que el trabajo paralelo sea una desventaja.

### ***1.2.2. La máscara neutra como elemento pedagógico***

En el capítulo “Del deporte al teatro” del libro *El cuerpo poético*, Jacques Lecoq cuenta cómo pasó de ser un entrenador de atletas a un entrenador de un “rey”, de una “reina”; es decir, de actores que encarnaban personajes. Él conoció la actuación con máscara y el teatro Noh japonés; dos fuentes principales que lo marcaron para llevar a cabo su pedagogía con la máscara neutra, inicialmente llamada máscara “noble”.

La máscara neutra es una herramienta pedagógica que propone Jacques Lecoq para “intentar crear una especie de página en blanco que esté disponible para recibir los acontecimientos del exterior. Despertar en ellos la máxima curiosidad, indispensable para la calidad del juego” (2004, pp. 61-62). En esta investigación se utilizará el elemento pedagógico propuesto por Lecoq para entrenar la corporalidad hacia una escucha y conciencia del entorno sin necesidad de una gestualidad del rostro. Para lograr este objetivo, pondremos en práctica dos dinámicas que Lecoq expone en su pedagogía: el despertar de la máscara y el viaje elemental.

El despertar de la máscara es un ejercicio que permite al intérprete identificar su cuerpo y su entorno influenciado por la sensación que le genera el llevar un indumento. A su vez, la máscara neutra le brinda al actor o actriz nuevas maneras y nuevas estrategias para observar y auto descubrirse. Lecoq postula que “la mirada es la máscara y el rostro es el cuerpo” (Lecoq et al., 2004, p. 63). En este mismo juego de identificación, Lecoq propone ir más allá y reconocerse en un entorno imaginario.

Es así como, el viaje elemental es otro de los ejercicios que propone Jacques Lecoq para empezar a adherir el cuerpo al uso de la máscara neutra. Es un ejercicio individual de improvisación, en el que se narra un viaje a través de la naturaleza en el cual el cuerpo juega a conocer el entorno y reconocerse en este nuevo espacio imaginario que lo afecta. “Es un viaje simbólico [...] una experiencia que permite emplazar a los alumnos en la poética del tema” (2004, p. 68).

La máscara neutra es la base actoral que nos aterrizará a la interpretación, partiendo desde una neutralidad hasta una transposición de gestos y estados emocionales para activar la disposición del cuerpo hacia una interpretación dramática atenta a los estímulos internos y externos. Es por esto que, sumamos como estímulo sonoro a nuestra investigación el género musical jazz, que permita detonar en el intérprete una escucha y un descubrimiento de ritmos propios, que faciliten la interpretación y el manejo del *timing* personal.

### **1.3. El jazz**

Es un género musical nacido a finales del siglo XIX en los Estados Unidos influenciado por la fusión entre la música africana y la europea (Gioia, 2012). Este género es conocido por el virtuosismo en la ejecución y la creatividad al momento de improvisar por parte de los músicos. Sin embargo, tiene una alta carga cultural e histórica; de la población afrodescendiente, para ser específicos. Martínez determinó en su investigación cinco antecedentes musicales que aportaron a la formación del jazz como género musical:

Las Work Songs, que eran cantos arcaicos que interpretaban los africanos. Estos cantos tenían formas improvisadas y se regían al formato de “llamada-respuesta” con un ritmo usualmente sincopado y una tonalidad marcada por las blue notes. Las canciones espirituales o “el negro espiritual” eran canciones religiosas de EEUU y a su vez folklóricas. Usualmente contaba con un ritmo alegre, sin embargo, también existían cantos lentos y melancólicos. El Gospel Song era otra forma de llamar a las canciones espirituales más vitales. Se utilizaba el mismo formato de “llamada-respuesta” y se cantaban en servicios religiosos. Como penúltimo antecedente se encuentra el Blues, surgió en la segunda mitad del siglo XIX. Es una proclamación personal expresada musicalmente, trataba temas como el desamor, la discriminación, entre otros. Por último, se encuentra el Ragtime que quiere decir “tiempo despedazado” contiene el estilo europeo, es la primera música negra que fue aceptada por los blancos en sus tiempos. Tiene un pulso constante y usualmente es tocada en piano. (Martínez, 2010. pp. 6-7)

Desde los antecedentes resaltan elementos que nos interesan para la investigación. Entre ellos, la “llamada-respuesta”, presente en las *work songs* y en el *gospel*, nos remite a lo que conocemos en la actuación como la “acción-reacción”. Por lo tanto, se entiende que en las artes escénicas se generan conceptos y códigos que pueden ser fácilmente extrapolados a las distintas disciplinas, como la música, la danza y el teatro. A lo largo de la investigación, utilizaremos términos de la música, y del jazz principalmente, para generar un mejor entendimiento por parte de los participantes del laboratorio al momento de explicar y desarrollar en ellos el *timing* actoral.

Para la presente investigación recopilamos dos principios de este género musical que se ahondarán en el laboratorio: el *swing* y la improvisación. Este último principio, desde el

punto de vista musical será llamado *free playing*, y la razón se explicará más adelante. Ya que, además de ser un género musical de alto nivel técnico y de gran complejidad que aportará al laboratorio, el jazz tiene una historia dura de lucha contra la injusticia y se basa en la reafirmación de la identidad de sus creadores.

A nivel ético e investigativo, es importante informar a los participantes sobre el origen de la música a utilizar, la creación de sus subgéneros y, como mencionamos en nuestra investigación deontológica *El jazz y su pasado en una herramienta actoral: Una fusión interdisciplinaria entre la música y el teatro*:

Nos motiva a utilizar a las piezas musicales seleccionadas en el laboratorio de tesis con una mayor carga discursiva y emocional, sumada al tecnicismo de cada una de ellas, y la estimulación de ritmo que se le pueda brindar a los participantes del laboratorio. (Abad & Arana-Reyes, 2021, p. 17)

### **1.3.1. Origen**

Como se mencionó anteriormente, el jazz es un género que ha basado su evolución en reafirmar la identidad de sus creadores. Este tiene su origen entre los siglos XVIII y XIX, a raíz de la comercialización de africanos a diversas regiones del mundo para cumplir con el rol de mano de obra en continentes como Asia y América, principalmente.

La trata de esclavos solo constituía una de las líneas de comercio que seguían los barcos de estas naciones, y estaba estrechamente relacionada con el comercio directo de mercancías entre los puertos europeos, Asia y las Américas. Los africanos abastecían la trata de esclavos, y las mercancías destinadas al comercio directo con los destinos americanos tenían que ver con la proliferación y el crecimiento del sector de las plantaciones que producían materias primas en haciendas agrícolas, unas materias primas que a su vez eran exportadas al Viejo Mundo. (Morgan, 2017, p. 30)

Es en el siglo XVIII que la comercialización de africanos llegó a su auge en Estados Unidos. “Stanley M. Elkins afirma que la crueldad de la esclavitud estadounidense respondió, más al no mitigado capitalismo del Sur de los Estados Unidos que a prejuicios de raza” (Andrés-Gallego, 2001. p. 119). El mencionado autor afirma que, a pesar de que la esclavitud fue abolida en el año 1808, debido a que desde el año 1800 el comercio en Estados Unidos logro que la economía de país mejore notablemente, los caucásicos ignoraron dicho decreto y buscaron comercializar africanos clandestinamente para llevarlos a trabajar en los campos de algodón.

Sin embargo, a pesar de la opresión por parte de los patronos caucásicos, los afrodescendientes tenían dos momentos específicos para realizar actividades que les recordaran sus orígenes, ya que, según Acosta (1982), los africanos acompañaban sus cosechas, faenas de siembra, curaciones de enfermos, entre otros eventos, con cánticos y danzas acompañadas de tambores hechos a mano” (p. 207). Por lo tanto, en las mismas jornadas de trabajo en los campos de algodón, se realizaban las *work songs* para amenizar dicha actividad laboral. Por el otro lado, tenían los pocos momentos libres que les otorgaban para descansar, en donde los esclavos formaban grupos y realizaban cantos y danzas típicas de África. Dentro de estas reuniones, los afrodescendientes recurrirían a las sobras de comida, a huesos y hasta pieles de animales para armar, de manera artesanal, sus instrumentos musicales.

Tiempo después, “el esclavismo es reemplazado por prácticas de segregación al interior del sistema capitalista, se considera a los afroamericanos ciudadanos productivos, pero sistemáticamente sus derechos son recortados” (Rodríguez, 2018, p. 13). Conforme fueron avanzando los años y la esclavización se volvió ilegal en su totalidad, los caucásicos encontraron nuevas formas de explotar y discriminar a la población afrodescendiente. Algunos que descubrieron a los talentos emergentes del jazz, los llevaban a componer y

grabar canciones sin retribuirles paga alguna. "Los discos se vendían bien más sus autores no lo sabían y jamás recibían ninguna utilidad" (Attali, 1995, p. 155). De esta manera, el racismo se presentaba de diversas formas y la población afrodescendiente se veía cada vez menos libre de ser quienes eran en realidad y de recordar sus orígenes.

Es así como, viviendo en un entorno hostil en donde expresarse con libertad no era permitido, los afrodescendientes encontraron una vía para reafirmar su identidad, su cultura, y su música. Además, no solo fue un espacio de recreación, se volvió también una forma nueva de expresión artística que desarrolló un nuevo género musical. Asimismo, se estableció como un símbolo de identidad y de liberación para la población afroamericana y afrodescendiente. Sin embargo, con aspectos positivos y negativos, los afroamericanos desarrollaron diversos subgéneros del jazz para continuar con su lucha por reafirmar su identidad en un país donde, hasta el momento, solo se aprovechaba de ellos.

### **1.3.2. Subgéneros**

Como se mencionó anteriormente, el jazz surge a raíz de la evolución de las *work songs*, el *gospel*, el blues, etc. De la misma manera, este género musical fue desarrollado en los momentos libres de los esclavos afrodescendientes durante su jornada laboral en los campos de algodón. Sin embargo, a partir de 1920, aproximadamente, los caucásicos buscan apropiarse del género musical jazz y, a la vez, explotar a los músicos afrodescendientes.

Acosta expone que:

Con el relativo agotamiento del sistema tonal de la música europea clásica [...] se crean las premisas para la búsqueda de sonoridades exóticas de Asia, África y América. Y en Estados Unidos desde la década de los veinte, la naciente "industria cultural" capitalista comienza a procesar y difundir las músicas negras. (1982, p. 223)

Esta apropiación cultural obligó a los afrodescendientes a crear subgéneros dentro del jazz. Por consecuencia, el género musical se mantendría como propio de la cultura afroamericana. Dentro de los diversos subgéneros, se resaltan características propias de cada uno que serían clave para reconocer la rama del jazz a la que pertenece, y además, elementos que nutren nuestra investigación.

**1.3.2.1. New Orleans.** Estilo de jazz oriundo de la ciudad de la que proviene su nombre, fue de los primeros subgéneros que generó una identidad formal de lo que era el jazz. Entre sus características, Martínez (2010) resalta la utilización de instrumentos metálicos, como el trombón y el clarinete, y la sección rítmica que comprendía piano, banjo y contrabajo. El ritmo buscaba incorporar elementos europeos para su aceptación en el contexto americano, y daban énfasis a la creación del sonido, el *vibrato* y la articulación.

Los participantes del laboratorio de la presente investigación se verán enfrentados a las notas musicales que comprenden los *riffs*, *leitmotivs*, y *estribillos* que lideran las piezas del jazz de New Orleans. De manera que, se puedan detonar nuevas posibilidades vocales y sonoras a explorar por parte de los intérpretes. Además, estas melodías protagonistas del subgénero presentan *vibrato* y articulación en su ejecución, lo que les permitirá a los actores y las actrices desarrollar matices y calidades sonoras dentro de una propuesta vocal.

**1.3.2.2. Dixieland.** El Dixieland es la rama del jazz interpretada por los caucásicos. Al no contar con el bagaje cultural y musical de la población afrodescendiente, Martínez (2010) expone que sus características no eran tan complejas y fructíferas como las del jazz afroamericano. A su vez, menciona que era un subgénero menos expresivo; no obstante, era técnico y emulaba la música europea, directamente.

Como mencionamos anteriormente, buscamos utilizar los subgéneros de jazz creados por la población afroamericana, por lo tanto, no utilizaremos el Dixieland en el laboratorio.

Sin embargo, es relevante mencionar la distinción del mismo con el resto de subgéneros para mantener la integridad del jazz afrodescendiente.

**1.3.2.3. Chicago.** El jazz de New Orleans es interpretado por estudiantes caucásicos, generando así el jazz de Chicago; este se diferencia del Dixieland en su origen. Según Martínez (2010), en Chicago se busca imitar ya no lo europeo, sino el jazz de los afrodescendientes, que por la emigración de músicos había llegado desde New Orleans. Entre las características destacan la importancia del solista, del saxofón, y el cambio del patrón rítmico base.

En el laboratorio, el jazz de Chicago aportará en desarrollar la conciencia de los intérpretes como individuos en escena, los cuales son piezas que destacan por momentos. Por otro lado, el cambio del patrón rítmico en la música les demostrará los cambios de tempo y de ritmo que se puede generar en una escena, en un diálogo, o en un personaje.

**1.3.2.4. Swing.** Este surge de la emigración de los músicos de Chicago a New York. Es fundamental diferenciar el subgénero de la habilidad musical desarrollada en el jazz. La habilidad del *swing* comprende todos los subgéneros del jazz, mientras que el subgénero del Swing fue nombrado por el baile que detonó en New York. Martínez (2010) postula que dentro de las características del subgénero resalta la formación de orquestas, el énfasis en el solista, la relevancia de la batería, el ritmo poco marcado y, por último, la fundamental presencia del *free playing*.

Directamente ligados, el subgénero del Swing potenciará en los intérpretes del laboratorio la conciencia o habilidad musical *swing*, que relacionarán con el *timing* en la actuación. De esta manera, comenzarán a entrenar la creatividad constante, la toma veloz de decisiones, y la musicalidad al accionar. Además, el sentido de orquesta en la música genera un sentir colectivo del ritmo de la escena, y cómo cada intérprete participará tomando protagonismo, o aportando al elemento protagonista del momento.

**1.3.2.5. Bebop o Bop.** El Bebop resultó de la necesidad y el deseo de los intérpretes de jazz por tener más libertad en la ejecución de las piezas. Gioia (2012, p. 254) menciona que se trataba de un “estilo impulsado por potentes líneas monofónicas impregnadas de cromatismo y ejecutadas a una velocidad vertiginosa”. Podemos ver que el virtuosismo predomina en este subgénero, la improvisación simultánea de las partes. Asimismo, Martínez destaca que en el Bebop o Bop el ritmo se lleva dentro; es un acuerdo tácito entre las partes que se renueva constantemente según lo que exija la pieza.

En el laboratorio, la idea de orquesta dentro de la escena será fundamental. Postulamos que el trabajo colectivo en base a mantener o variar un ritmo en equipo, desarrollará un *timing* colectivo en los intérpretes. En la escena, el ritmo no será monótono por la habilidad desarrollada en los participantes y en el acuerdo tácito de llevar adelante el ritmo de la misma.

**1.3.2.6. Cool jazz.** Este subgénero nace a partir del shock que generó el Bebop en la sociedad por su complejidad. Martínez (2010) lo categoriza como un jazz mucho más equilibrado y pausado, que cuenta con características como el fraseo melodioso y los timbres agradables. Las armonías complejas y los ritmos suaves aportan al fin de la creación del subgénero, y se utilizan compases compuestos.

Como investigadores, nos parece relevante el uso del Cool jazz, pues contribuirá en el laboratorio con un contraste al jazz enérgico que se utilizará. Asimismo, permitirá a los participantes explorar la musicalidad del hablar, las entonaciones agradables para el oído, los contrapuntos en escena y los cambios de ritmo (potenciado por los compases compuestos) para mantener la atención del espectador.

**1.3.2.7. Hard Bop.** El Hard Bop nace a partir de la necesidad de regresar a los orígenes del jazz. Según Martínez (2010), el Hard Bop sirvió como discurso social durante la lucha por los derechos de las personas afrodescendientes en Estados Unidos. Dentro de sus

características, Heredia (2016) expone el retorno a la melodía del blues y la complejidad armónica del Bebop. Dentro de la improvisación, el fraseo tiene mucho más protagonismo y cuenta con la repetición de *riffs*. En adición a esto, el juego entre la parte rítmica con el solista permitió cambiar las reglas establecidas en los anteriores subgéneros. De esta manera, se desarrolló una comunicación directa entre los músicos.

Dentro del laboratorio, el Hard Bop permitirá a los intérpretes explorar la repetición consciente en escena, desarrollando los propios fraseos del personaje o del pseudo-personaje. Asimismo, el juego entre músicos dentro del jazz servirá de entrenamiento de la comunicación y la relación entre los actores y actrices en escena, desarrollando así la acción-reacción durante la interpretación.

**1.3.2.8. Free Jazz.** El Free Jazz es el subgénero que rompió con todo lo establecido en la música americana y afroamericana. Gioia (2012) menciona que se desarrolló en base a la necesidad de reafirmar la identidad afrodescendiente al crear un subgénero que implique una destreza técnica superior a cualquiera antes vista en el jazz. Entre las características de este subgénero está la expresión abstracta de emociones en las líneas melódicas, los ciclos de acordes diatónicos, la amplia gama de instrumentos y, finalmente, la atonalidad (Palavecino et al., 2020).

Este subgénero aportará en nuestro laboratorio rompiendo los esquemas de los intérpretes, sacándolos constantemente de su zona de confort e incitándolos a probar nuevas posibilidades en escena. Además, el Free Jazz permitirá el trabajo del desequilibrio frente al equilibrio y respiración, propuesto por Jacques Lecoq. A su vez, el estado interno plasmado en un accionar con musicalidad será potenciado por las líneas melódicas expresivas, y exteriorizado corporalmente con el trabajo de la máscara neutra de Jacques Lecoq.

### 1.3.3. *Free playing*

Es importante resaltar el hecho de que gran parte de las fuentes acerca de este tema corresponden al término “improvisación”. No obstante, Illes (2014), menciona que, según testimonios de los primeros jazzistas, “improvisación” era un término despectivo utilizado por los caucásicos hacia la forma que tenían los afrodescendientes de ejecutar melodías y ritmos.

Free playing o música libre, fue el término preferido por Coleman y otros músicos de jazz y rechazaron el uso del término improvisación porque el público blanco a menudo lo aplicaba a la música negra para enfatizar cierta musicalidad intuitiva innata que negaba la herencia de técnicas y tradiciones formales a las que recurrían los músicos negros. (Illes, 2014, como se citó en Rodríguez, 2018)

Por esta razón, como investigadores persistimos en llamarlo *free playing*, pues buscamos respetar y reafirmar la utilización de un bagaje histórico y musical de la población afrodescendiente al momento de ejecutar piezas de jazz. Por ende, el *free playing* es la acción de utilizar conocimientos de manera consciente al tocar una canción, mientras que el término “improvisación”, en ese entonces, era asociado a la ignorancia y a la suerte.

La problemática reflejada en el concepto de “improvisación” hizo que los afrodescendientes optaran por recurrir a otra denominación que si comprende lo que significa en realidad. Sin embargo, algunos continúan llamándole “improvisación” sin la intención de denigrar este principio, a diferencia de como lo hacían los caucásicos anteriormente.

De esta manera, seleccionamos dos significados, expuestos por Martínez (2010) y Ortiz (1952) que abarcan lo que significa el *free playing* desde el punto de vista musical. Según Martínez, “el fraseo melódico del jazz está a menudo conformado por una línea básica, sobre la cual se intercalan improvisaciones que obviamente cambian en cada ejecución de

una misma obra; lo cual confiere al jazz su principal característica” (2010, p. 3). Por otro lado, Ortiz expone que la improvisación en las personas afrodescendientes constituye una herencia tradicional. Es la improvisación y variación lo que alimenta sus raíces y conserva siempre su vitalidad musical, pues dos personas no entonan un mismo fragmento en idéntica forma (1952, p. 41).

Dentro de esta investigación, buscamos recurrir al *free playing* e incorporarlo en el desarrollo de una herramienta para entrenar el *timing* actoral, de manera que pueda detonar en los intérpretes la creatividad para generar un bagaje de recursos que puedan utilizar en el momento que consideren oportuno. Por ejemplo, como mencionamos en el subcapítulo de la máscara neutra de Lecoq acerca de los siete niveles de tensión, el pasar por los extremos y las diversas calidades de un estado de tensión, permite al actor o actriz conocer sus posibilidades expresivas. En consecuencia, cuentan con la capacidad de escoger qué elementos utilizar en escena.

**1.3.3.1. Fraseo.** Según Cabrelles, cada intérprete del jazz hace su versión de fraseo en la pieza musical. “Está caracterizado por el esquema básico de llamada-respuesta, propio de la música de los esclavos negros en los campos de trabajo de algodón” (2016, párr. 13). En adición a esto, este esquema musical llamado fraseo, es variable hasta en el momento de la propia ejecución de la pieza musical.

Aterrizado a nuestra investigación, extrapolaremos el fraseo del jazz al ámbito actoral en nuestro laboratorio como la manera particular de ejecutar una acción. Cada participante, y cada persona en general, tiene una manera personal de accionar. De esta manera, buscamos lograr que cada intérprete encuentre sus tendencias, las reconozca, las acepte, las incorpore, y explore nuevas posibilidades a través de ellas.

#### 1.3.4. *Swing*

El *swing* es uno de los conceptos clave para el desarrollo de nuestra investigación. Friberg y Sundström consideran que “one of the most important ingredients in jazz music is the rhythm. Jazz music is supposed to *swing*. One essential part of this is the rhythmic pattern sometimes called *swing eighth note pattern*” [uno de los más importantes ingredientes en el jazz es el ritmo. El jazz debe contener *swing*. Una parte esencial de este es el patrón rítmico a veces llamado *patrón de semicorchea de swing*] (Friberg & Sundström, 2002, p. 333). En el jazz se le denomina *swing* a la relación especial que tiene la musicalización con el tiempo dentro de este género musical.

Recurriendo nuevamente a las analogías, podemos asociar directamente las habilidades del *swing* en la música y del *timing* en la actuación. Un músico que tiene *swing* es aquel que puede manejar sus conocimientos y escoger dentro de un amplio repertorio qué elementos utilizar al momento de ejecutar una pieza musical. De la misma manera, un actor o actriz que tiene *timing* es aquel que tiene conciencia de los distintos niveles y matices expresivos que puede utilizar en escena; por ende, los plasma de manera consciente, casi instintiva. Sin embargo, postulamos que esta habilidad no es innata; no es un caso de “se tiene *timing* o no se tiene”. Consideramos que el *timing* es algo que se puede entrenar, ejercitando la capacidad creativa y la destreza al tomar decisiones de manera veloz para accionar eficazmente en escena.

Por esta razón, incorporamos la música jazz y los elementos de *free playing* y *swing* en el desarrollo de la investigación. Por un lado, para que las piezas musicales sirvan como estímulo sonoro que detone sensaciones, estados internos e imágenes que evoquen nuevas posibilidades expresivas en los participantes del laboratorio. Entre las diversas posibilidades se encuentra el ejecutar nuevos ritmos y calidades de movimiento, a partir de una melodía o patrón rítmico hacia un accionar en escena. Por el otro lado, utilizamos al *swing*, siendo un

término ya sistematizado, como analogía del *timing* actoral, para una mejor comprensión por parte de los participantes. Según Friberg & Sundström:

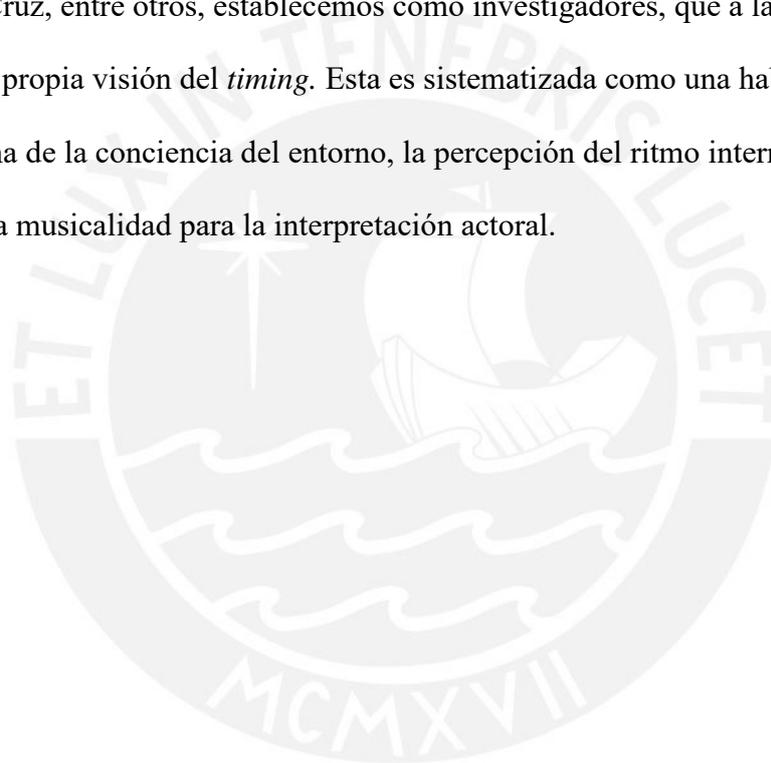
When timing exercises are suggested, there are often simplifications that can lead to undesirable results [...] only some musicians are aware of the change in swing ratio with tempo. Without this knowledge, it is hard for a teacher to give constructive advice about the swing feel to a beginning jazz player” [Cuando se sugieren ejercicios de *timing*, a menudo hay simplificaciones que pueden conducir a resultados no deseados. [...] solo algunos músicos son conscientes del cambio en la relación de *swing* con el tempo. Sin este conocimiento, es difícil para un profesor dar consejos constructivos sobre la sensación del swing a un músico principiante de jazz]. (Friberg & Sundström, 2002, p. 345)

Es por ello que, con la analogía de los términos los participantes podrán comprobar la efectividad del *timing* mediante la escucha de las piezas musicales de jazz; las cuales fueron ejecutadas a partir del *free playing*: un estado creativo activo y un bagaje de conocimientos musicales. Por ende, es fundamental el entrenamiento de la creatividad, la escucha y la apertura a estímulos de todo tipo, la acción-reacción, y la musicalidad al accionar en base al ritmo de la escena.

**1.3.4.1. Ritmo en el jazz.** Así como ha sido definido anteriormente desde la música, Martínez nos muestra una definición del ritmo desde el jazz. Explica que el ritmo se deriva de dos fuentes básicas en el jazz: lo que en la música se denomina *swing*, y una alteración y evolución de valores rítmicos (2010, p. 2). Conocer esta definición desde este género musical permite a esta investigación abordar al ritmo, no solo como un principio musical, sino también como una característica, que puede reconocer el ejecutante. Asimismo, conocer el ritmo en el jazz permite al intérprete entender, como analogía, que la ejecución de una escena, al igual que el ritmo en el jazz, puede variar y evolucionar. Una vez que el actor o

actriz maneje el ritmo de la escena, al igual que un jazzista presenta *swing* al improvisar en una pieza musical, desarrollará la habilidad del *timing*.

Es de esta manera que, en base a la recolección de conceptos a lo largo del capítulo, podemos entender que el *timing* es un término comúnmente utilizado, pero vagamente estructurado. No obstante, existen diversos términos con sus propias definiciones que son un indicio del trabajo con el *timing* anteriormente, presentando más o menos factores del mismo. Es así como, teniendo en cuenta lo trabajado por autores como Barba, Stanislavski, Bogart, Honing, Santa Cruz, entre otros, establecemos como investigadores, que a la vez somos actor y actriz, nuestra propia visión del *timing*. Esta es sistematizada como una habilidad que consta de la suma de la conciencia del entorno, la percepción del ritmo interno y externo, y la expresión de una musicalidad para la interpretación actoral.



## **Capítulo 2. Metodología del laboratorio**

Mediante este segundo capítulo, se explicará lo que fue el proceso del laboratorio para la investigación. En un primer momento, se expondrá lo que fue el plan y diseño del laboratorio, teniendo en cuenta toda la parte organizacional. En esta planificación se encuentra el espacio, los protocolos sanitarios, los integrantes, los roles designados, la descripción de cada etapa, etc. De esta manera, se tendrá una visión más clara de lo que vendría luego: el proceso del laboratorio como tal. Una vez que se explique la organización del mismo, se expondrá a detalle lo que fue cada etapa y cada sesión del laboratorio. Se tendrá en cuenta, a su vez, el proceso de cada uno y cada una de los y las participantes dentro del mismo.

### **2.1. Diseño del laboratorio**

Para poder llevar a cabo el laboratorio, se realizó una planificación del mismo en cuanto a duración, espacio, medidas, requisitos, y objetivos. En lo que respecta al espacio en el que se planteó llevar a cabo el laboratorio, fue la terraza de uno de los directores, la cual cuenta con espacio suficiente para el desenvolvimiento de los participantes, así como también cuenta con la ventilación necesaria para evitar cualquier propagación del COVID-19. Asimismo, debido a la coyuntura, se implementaron medidas sanitarias (alcohol, jabón líquido, papel toalla, y termómetro) para prevalecer el bienestar y la seguridad de cada integrante. Por otro lado, el piso de la terraza fue cubierto con piso de goma y encima un piso de felpa, para evitar lesiones, y generar una mayor comodidad en los participantes al trabajar.

Para el desarrollo del laboratorio fue necesario el uso de cinco máscaras neutras (una para cada participante), las cuales fueron prestadas por la docente Alejandra Guerra. De esta manera se pudo trabajar con el elemento original, y ocultar la gestualidad del intérprete permitiendo que su atención se enfoque en mantener la expresividad de su cuerpo. A su vez, se planteó utilizar un equipo de sonido para reproducir las piezas musicales a usarse en el

laboratorio. Además, se estableció que tanto los participantes como los guías del laboratorio mantendrían registro de lo trabajado en las sesiones en bitácoras personales, otorgadas por el equipo organizador del proyecto.

Este laboratorio fue planificado para constar de 15 sesiones de 3 horas, tres veces por semana. Estas fueron divididas en cuatro etapas. De esta manera, se contó con un proceso constante, en el cual los participantes pudieran estar activos continuamente, y, por otro lado, puedan tener un desarrollo de acuerdo a los tiempos creativos de cada uno. Es importante mencionar que, antes de que comience el laboratorio, se les envió a los participantes monólogos escritos por los directores, los cuales tuvieron que memorizar. Los cinco monólogos fueron escritos en lenguaje realista, contando con elementos dramáticos y cómicos para poder desarrollar el sentido de *timing* en cada código. Dirigido a cada uno de los participantes de manera específica, se buscó sacar a los mismos, como intérpretes, de su zona de confort. Pues, al ser convocados personalmente, conocemos su trabajo actoral. Se decidió utilizar textos propios, ya que así se evitaría cualquier preconcepción por parte de los participantes al interpretarlos; y de la misma manera, monólogos para que puedan desarrollar un *timing* individual.

Una vez iniciado el laboratorio, en la primera etapa, que constó de una sesión, se planificó hacer una bienvenida a los participantes donde puedan conocerse entre ellos, y seguido a esto, interpretaron los monólogos según su propia propuesta. De esta manera, los directores tuvimos referencia de cómo, de manera inconsciente, manejaba cada integrante el *timing* actoral. Luego de esto, se estableció exponer la teoría de los temas a tratar en el laboratorio: la máscara neutra de Jacques Lecoq, el jazz y, en específico, los conceptos que serán recurrentes, como el “ritmo”, el “*free playing*”, “*swing*”, “tempo”, etc., los cuales debían conocer para el desarrollo propicio del laboratorio.

En una segunda etapa, se planificó llevar a cabo ejercicios que permitieran a los participantes conocer y asimilar la herramienta pedagógica de Jacques Lecoq: la máscara neutra. Esta etapa fue guiada por los mismos directores del laboratorio y constó de seis sesiones, en las cuales se trabajaron ejercicios que permitan a los intérpretes ser conscientes de su entorno y del ritmo interno y externo. Estos ejercicios son principalmente: el despertar de la máscara, el viaje elemental, los siete estados de tensión, y cinco movimientos de la secuencia de los 20 movimientos que terminarían siendo útiles para nuestro objetivo: movimiento de cadera, eclosión, ondulación inversa, el muro, y nadador o braza. Finalizando esta etapa, se planeó reproducir las piezas de jazz, como estímulo sonoro, mientras realizan los ejercicios de la máscara neutra. De manera que sus principios *free playing* y *swing* aporten al desarrollo de un sentido rítmico al accionar, para realizar así un nexo con la siguiente etapa.

En la tercera etapa, se planteó incorporar el trabajo desarrollado con la máscara neutra, dejando el indumento a un lado, y se enfocó en el sentido rítmico con el jazz en los participantes, reflejado en la conciencia corporal y vocal, según lo que provocan los diferentes matices musicales del género, y desarrollando la habilidad de crear ritmos propios en cada intérprete. Dentro de la música seleccionada se utilizaron las canciones de jazzistas como Joe Sullivan, Eddie Condon, Jelly Roll Morton, Benny Goodman, Duke Ellington, Count Basie, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Chano Pozo, John Coltrane, Miles Davis, Charles Mingus, Wes Montgomery, Clifford Brown, Ornette Coleman, Roscoe Mitchell, entre otros. Esta etapa constó de tres sesiones.

Cerrando el laboratorio, en la cuarta etapa, que se planteó llevar a cabo en cinco sesiones, se retornó al trabajo con el monólogo inicial. Esta vez se adaptaron las nuevas herramientas adquiridas para la interpretación del mismo monólogo; y en un segundo

momento se planeó construir, a base de improvisación, una escena colectiva donde se plasme el desarrollo del sentido del *timing* de cada participante.

Finalmente, se programó realizar una clase abierta, vía streaming, en la cual se pueda apreciar el trabajo inicial de los monólogos (se mostró la grabación de la primera sesión), un resumen de lo trabajado en el laboratorio, y la muestra de los monólogos retrabajados con el *timing* actoral entrenado, y la escena conjunta creada de manera colectiva. A esta clase abierta se invitó a un coloquio, a realizarse al final de la sesión, a José Manuel Lázaro, asesor de esta investigación; a Alejandra Guerra, ya que ha llevado una formación actoral en la escuela de Lecoq; y a los mismos participantes del laboratorio, para que visualicen y compartan su experiencia sobre el proceso.

## **2.2. Experiencia del laboratorio**

En este subcapítulo narraremos lo que fue la experiencia del laboratorio en cada etapa, y en cada sesión, específicamente. Asimismo, se explicará cada ejercicio que fue llevado a cabo, y los resultados que se obtuvieron de ellos. Próximamente, en el siguiente capítulo se analizarán los resultados y se asociarán a las preguntas específicas de la investigación. Luego del desarrollo del laboratorio, se expondrá cómo se llevó a cabo el cierre del mismo, y los comentarios que se dieron en el coloquio que se dio al final de este. Es importante mencionar que se hará referencia, constantemente, al “Menú de Contenidos” (anexo 7), el cual hace mención a diferentes marcas de tiempo de la recopilación audiovisual del laboratorio (anexo 6). De esta manera, se logrará un mejor entendimiento de lo que se realizó en el mismo. Por último, se explicará cuáles fueron los instrumentos de recojo de información para el laboratorio, y cómo estos benefician a la investigación. A continuación, procederemos a empezar con el desarrollo del laboratorio, desde la primera etapa.

### **2.2.1. Primera etapa: Nos conocemos y nos sumergimos en la teoría**

En esta primera etapa se realizó una bienvenida hacia los participantes y una presentación por parte de los involucrados en el laboratorio (ver punto 2 indicado en el anexo 7). Desde esta etapa hasta el final del laboratorio, los actores y actrices tenían cinco minutos de calentamiento individual, donde disponían su cuerpo y mente al trabajo. Además, en cada sesión se realizaba una dinámica para entrar al trabajo de manera lúdica y divertida para los participantes.

En el caso de la primera etapa, la cual constaba de una sesión, se realizó un juego que evocó a la infancia de los participantes, de manera que activaran inconscientemente su sentido musical: las sillas musicales. Dentro de esta actividad, algunos se sentían animosos de empezar, mientras otros le tenían terror a la misma. Según lo que pudimos observar, algunos participantes entraban en un estado de tensión y ansiedad que no les permitía escuchar realmente la pieza musical que sonaba. Por lo tanto, se adelantaban o retrasaban al momento de accionar. Después, se realizó una dinámica teatral de improvisación en la que había dos personas en escena; una, que daba un discurso en “gromelot”, una lengua inventada; y otra, que traducía el discurso sin tener consciencia del verdadero significado de este.

Una vez terminada la fase de las dinámicas, entramos a la presentación de los monólogos. Como fue mencionado anteriormente, previo al inicio del laboratorio fue enviado un monólogo distinto para cada uno y cada una de los y las participantes. En este momento de la sesión, cada intérprete debía mostrar su propuesta inicial del monólogo que le fue asignado. De esta manera, pudimos tener noción acerca de cómo empleaban el *timing*, de manera inconsciente, en su accionar en escena.

El primero en presentar su monólogo fue Leonardo Barrantes (ver punto 36 indicado en el anexo 7). En este texto, se presentaba a un padre hablando con su hijo sobre su trabajo. Dentro de su propuesta, Leonardo accionaba de manera solemne; debido a la tensión

corporal, no dosificaba su aire al momento de hablar y desahogaba su tensión en la forma de agarrar la escoba, que fue el elemento que utilizó. La interpretación era carente de sentido rítmico en escena, sumada a la falta de economía de movimiento, no permitía concretizar lo que nos quería transmitir con su interpretación. Sin embargo, la idea general que Leonardo trajo para su monólogo era visible, y solo necesitaba ser potenciada.

**Figura 1.**

*Primera presentación del monólogo de Leonardo*



El siguiente en presentar fue Jared Portocarrero (ver punto 32 indicado en el anexo 7). En su monólogo, Jared incorporó una construcción vocal que emulaba el hablar de un niño, el personaje de su texto. Sin embargo, la acción que había planteado para el personaje no era visible. Además de esto, propuso el uso de un elemento en su escena: un perro de peluche. Esto sirvió como signo para evocar en el público la imagen de un niño, no obstante, terminó siendo un objeto en el cual el actor desfogaba su tensión. Por lo tanto, tendríamos que preguntarnos, nuevamente, cuál es la justificación de ese objeto en escena. Por otro lado, la propuesta era llamativa a nivel auditivo, ya que, al haber una construcción vocal, permitía al

actor jugar con ritmos al hablar y matices sonoros, los cuales en complemento con la acción podría potenciar el *timing* en Jared.

**Figura 2.**

*Primera presentación del monólogo de Jared*



La tercera persona en presentar fue Valquiria Che-Piú (ver punto 28 indicado en el anexo 7), quien interpretó el monólogo sobre la viuda de un hombre mayor. En su propuesta, planteó un personaje que se movilizaba entre dos estados: la melancolía y la nostalgia. A pesar de que el texto contaba con elementos cómicos, estos fueron llevados por otro camino. De esta manera, como escritores, vimos una nueva interpretación del texto; a pesar de eso, la actriz presentó tensión al momento de interpretar su propuesta del monólogo. Esta tensión fue visible en la poca movilidad del personaje a lo largo de la escena, el cual permanecía sentado durante gran parte de la misma. Teniendo en cuenta que la actriz en cuestión maneja habilidades corporales desde la danza, su *timing* y el ritmo que desarrolle en el monólogo puede ser potenciado desde el trabajo corporal. Es decir, puede construir una partitura de

movimiento que contenga ademanes propios del personaje. Esto le permite nutrir el texto de la escena, para lograr el objetivo de su personaje establecer el código de comedia. Asimismo, cabe resaltar que la construcción del personaje fue clara.

**Figura 3.**

*Primera presentación del monólogo de Valquiria*



Finalmente, la última en presentar su monólogo fue Sol Nacarino (ver punto 30 indicado en el anexo 7). En esta oportunidad, Sol se vio enfrentada a un monólogo que contaba también con elementos cómicos en su escritura. Por lo tanto, el texto generaba una reacción en el público y, sumado a las estrategias que la actriz llevaba a cabo, se pudo visibilizar la acción del personaje. No obstante, la urgencia para cumplir dicha acción devino en ansiedad al accionar, lo que resultó como un elemento distractor para el espectador, y de tensión para la actriz. Sol presentó diversas ideas y posibilidades en su texto, que con un entrenamiento del *timing* y control de la tensión en escena, podría potenciar la construcción del monólogo.

#### **Figura 4.**

##### *Primera presentación del monólogo de Sol*



Para cerrar la sesión, se expuso a los participantes la teoría de los temas a tratar en el laboratorio, y los conceptos claves en el desarrollo del mismo. Entre ellos, se profundizó acerca de la historia del jazz y su origen como reafirmación de la identidad afroamericana en un círculo de discriminación; también acerca de los conceptos musicales de “ritmo”, “tempo”, “*swing*”, “*free playing*” y las aproximaciones del *timing* en el teatro. Uno de los momentos clave fue la diferenciación entre “tempo”, “ritmo” y “*timing*” (nuestra visión del *timing*), explicado en el marco conceptual, lo cual permitió que los participantes entiendan los conceptos con más claridad.

Consideramos importante resaltar que debido a la coyuntura sanitaria del COVID-19 en el Perú, y para prevenir cualquier riesgo entre los participantes, se suspendió el laboratorio durante diez días. En base a esto, llegamos a la conclusión de que era necesario un quinto integrante, para prevenir en caso algún participante se contagiara del virus o tuviera alguna otra emergencia que le impidiera continuar con el laboratorio. Es así como se reanudó el laboratorio, esta vez, contando con Carlo Mario Pacheco como quinto integrante y teniendo

sesiones todos los días hábiles de la semana; esto, con la intención de no retrasar el cronograma.

De esta manera, se pactó una reunión virtual entre los guías del laboratorio y el nuevo participante para exponerle la teoría explicada en la primera sesión. Asimismo, en la sesión en la que se reanudó el laboratorio, Carlo Mario presentó su monólogo, al igual que el resto lo hizo en la primera sesión (ver punto 34 indicado en el anexo 7). En el monólogo de Carlo Mario, su personaje era un joven buscando un hogar para su mascota, lo que le permitió tener urgencia en escena. De esta manera, la acción del personaje era visible y manejó un ritmo progresivo que fue formando el clímax de la escena. A su vez, a lo largo del texto, el personaje fue viajando entre la urgencia y la desesperación, que resultó en tensión. Además, era visible una falta de conexión entre el estado interno y el cuerpo y voz del actor. No obstante, es importante mencionar que, al haber trabajado teatro musical con anterioridad, los juegos sonoros y de ritmos estaban presentes en la propuesta de Carlo Mario.

**Figura 5.**

*Primera presentación del monólogo de Carlo Mario*



Como mencionamos anteriormente, con la intención de optimizar el tiempo, en esta sesión se empezó con la segunda etapa del laboratorio, que abarcaría el trabajo de la máscara neutra. Teniendo en cuenta que, desde ese momento, todos los participantes se encontraban nivelados en cuanto al contenido que había sido mostrado en el laboratorio hasta entonces. A continuación, se explicará más a detalle lo que fue la máscara neutra en la segunda etapa.

### **2.2.2. Segunda etapa: Al ritmo de la máscara neutra**

Como se mencionó anteriormente, la primera sesión de esta etapa fue una recapitulación de la primera, para luego adentrarnos al mundo de la máscara neutra de Jacques Lecoq (ver punto 3 indicado en el anexo 7). El ejercicio con el que introdujimos a los participantes al trabajo pedagógico de Lecoq fue el reconocimiento de la máscara (ver punto 4 indicado en el anexo 7). En este momento, los intérpretes tuvieron un primer acercamiento con el elemento a utilizarse; el material del que estaba fabricado, y cómo este entraba en contacto con su rostro.

#### **Figura 6.**

*Reconocimiento de la máscara*



Inmediatamente, se prosiguió con el despertar de la máscara (ver punto 5 indicado en el anexo 7). Los y las participantes probaron el colocarse la máscara y activar su cuerpo a partir de ella. Desde un estado inerte fueron levantándose del suelo, mientras que a la par, la máscara quitaba protagonismo a cualquier tipo de gestualidad con el rostro. De esta manera, incentivaba a los actores y actrices a utilizar su cuerpo y a movilizarlo, poco a poco, de forma consciente. Como mencionaba Lecoq:

Por lo general, al hablar con alguien se le mira a la cara. Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo entero del actor. La mirada es la máscara, y el rostro ¡es el cuerpo! Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia. (2004, p.63)

**Figura 7.**

*Despertar de la máscara*



Es importante mencionar que, con este ejercicio, era la primera vez que cualquiera de los intérpretes había utilizado una máscara neutra. A pesar de ello, la exploración fue muy productiva, el detonante de la máscara en la corporalidad de los actores y actrices fue

reflejado en distintas calidades de movimiento y magnitudes de energía, que le daban mayor intención a su accionar. Es importante mencionar que, a partir de esta etapa, luego de cada ejercicio, los participantes tenían un pequeño momento para realizar apuntes, de manera que los pensamientos y sensaciones se redactaran inmediatamente.

Antes de llevar a cabo el siguiente ejercicio, se realizó un pequeño calentamiento de centro, para que el cuerpo esté activo y dispuesto para la actividad a desarrollar: el ejercicio de apertura propuesto por Lecoq (ver punto 6 indicado en el anexo 7). Dentro de los participantes, Jared era el único que no había realizado este ejercicio; los demás lo habían hecho en el pasado, pero sin máscara neutra. La idea principal era desarrollar una conexión entre la respiración del intérprete y su propia construcción de estados internos, y a la par, buscar un ritmo colectivo para que haya uniformidad en el ejercicio. Además, los participantes exploraron realizar el ejercicio en diferentes magnitudes para sorprenderse constantemente y agrandar o reducir el movimiento. De esta manera, cada uno y cada una tenía la oportunidad de explorar con el estado detonante que se construía internamente.

**Figura 8.**

*Ejercicio de apertura*



Leonardo era el único que estaba en un ritmo ligeramente ajeno al del grupo, no obstante, era evidente que la generación del estado estaba presente. Al concluir el ejercicio, se invitó a los participantes a que expresaran, en una sola palabra, lo que sintieron en acción. Entre ellas, Leonardo mencionó “dolor”; Jared eligió “fresco”; Carlo Mario dijo “árbol”; Sol mencionó “calor”; y, por último, la palabra de Valquiria fue “aire”. Algo que también se apreció con claridad fue la facilidad de encontrar un estado interno al aumentar la magnitud del ejercicio. Es así como, se nos presenta un indicio de que el viajar por diferentes magnitudes del movimiento nos brinda mayores posibilidades al momento de sentir y expresar.

Consideramos importante mencionar que, al realizarse el ejercicio de apertura, los participantes resaltaron, de manera unánime, que tenían la necesidad de un cierre para la actividad realizada. Ya que, alcanzaron un estado interno y, al culminar el ejercicio, no sabían cómo o hacia donde expresarlo. No obstante, esta sensación era el objetivo principal de la dinámica, pues es un “ejercicio de apertura”, no de “apertura y cierre”. Este prepara la consciencia, la escucha, y la relajación activa del participante para interpretar.

El siguiente ejercicio fue la realización de los cinco movimientos seleccionados de la secuencia de 20 movimientos de Jacques Lecoq (ver punto 7 indicado en el anexo 7). Como mencionamos anteriormente, los movimientos a trabajar fueron eclosión, movimiento de cadera, ondulación inversa, muro, y natación. Uno de los principales obstáculos fue la ausencia de control del centro al accionar, la cual entre los comentarios al final de la sesión era relacionada con la falta de entrenamiento actoral por la virtualidad en la pandemia. Es así como, el identificar el descontrol fue la alarma para que los actores y las actrices activaran, después de un largo tiempo debido a la pandemia, la consciencia del centro de fuerza.

Los movimientos se realizaban de manera grupal, y algo común era la tensión de las extremidades o del cuello. Una vez que se conectó la respiración con la acción física, la

tensión se fue despejando poco a poco para lograr la composición de cada movimiento. En su tesis de licenciatura, Pajares explica las tres etapas que tiene el entrenamiento del trabajo físico según Lecoq:

En la primera etapa el movimiento es aprendido mecánica y técnicamente. En la segunda etapa encontramos cuál es el inicio, desarrollo y final del movimiento [...] El movimiento es llevado a sus límites espaciales, es decir, realizar el movimiento pasadas las líneas físicas del cuerpo y ver hasta dónde puede extrapolarse [...] Finalmente, [...] El actor se vuelve tan diestro con la secuencia que es capaz de replicar el inicio, desarrollo y fin de los movimientos de manera interna. (2020, pp. 54-55)

Algo a resaltar también es que, si bien algunos conectaban más rápidamente con el trabajo de la máscara, el grupo era bastante solidario a nivel energético. Por ende, esto incentivaba a las personas que les costaba entrar al ritmo para que pudieran lograrlo hacia el final del ejercicio, gracias a la energía de los demás.

**Figura 9.**

*Salida de caderas*



(ver punto 8 indicado en el anexo 7)

**Figura 10.**

*Eclosión*



(ver punto 9 indicado en el anexo 7)

**Figura 11.**

*Ondulación inversa*



(ver punto 10 indicado en el anexo 7)

**Figura 12.**

*Nadador o braza*



(ver punto 11 indicado en el anexo 7)

**Figura 13.**

*El muro*



(ver punto 12 indicado en el anexo 7)

Como última parte de la sesión, se realizó el ejercicio del saludo. En este se mostraban las diversas combinaciones entre movimiento del brazo y la respiración. Este ejercicio demostraba a los participantes, mediante el uso de la máscara neutra, que la realización de una situación dramática puede originarse desde un movimiento mecánico, acompañado de una respiración, que otorgue signos e intenciones diversas. Las combinaciones son:

- 1) Levanto el brazo mientras inhalo – Bajo el brazo mientras exhalo
- 2) Inhala, luego levanto el brazo – Exhalo, luego bajo el brazo
- 3) Levanto el brazo, luego inhala – Bajo el brazo, luego exhalo
- 4) Rápido levanto el brazo mientras inhala – Rápido el brazo mientras exhalo

A lo largo del ejercicio, como guías notamos que la realización de un movimiento unido con la respiración, acompañado del uso de la máscara neutra, permitía que el intérprete se des acostumbre a solo expresar con los gestos del rostro. Asimismo, descubrieron la importancia de los signos generados con el movimiento, y cómo estos detonaban situaciones en el mismo intérprete y en su compañero de escena. Como menciona Lecoq: “Basta con que se aplique a un movimiento una contrarespiración y su justificación será diferente” (2004, p. 118). Finalmente, desde este momento en adelante, se realizó un pequeño cierre al culminar cada sesión para asumir y manejar todo lo generado a lo largo de las exploraciones.

En la segunda sesión de la etapa, se incorporaron nuevos ejercicios. Entre ellos, se encuentra el Viaje elemental (ver punto 14 indicado en el anexo 7) y el Adiós de los adioses.

Lecoq nos habla sobre el Viaje elemental:

Es un viaje a través de la naturaleza [...] Se trabaja individualmente sin interferencias entre los actores [...] La naturaleza propuesta aquí es una naturaleza en calma, neutra, en equilibrio [...] Cuando atravieso el bosque, yo soy el bosque. En la cima de la montaña, tengo la impresión de que mis pies

son el valle y que yo mismo soy la montaña [...] El Viaje elemental prepara para el gran trabajo sobre las identificaciones [...] Es un viaje simbólico.

(2004, pp. 67-68)

Este ejercicio fue guiado según lo que narra Lecoq en el libro *El cuerpo poético* para que, de esta manera, se realice en base a las premisas originales. Entre las observaciones de los guías se resalta un miedo por parte de los y las participantes a repetir interpretaciones y acciones de los otros al realizar el ejercicio. Este hecho abrió paso a una conversación acerca de las interpretaciones que Lecoq menciona en el ejercicio de la transposición. Lecoq (2004, pp .72-79) nos dice que muchas veces, cuando se le otorga a una persona un color, elemento o palabra, y debe interpretarlo con movimientos en base a cómo lo reconoce, el significado central suele repetirse. Pero, la manera en cómo cada actor o actriz lleva a cabo el movimiento depende de su experiencia personal y su propio fondo poético. Todo esto conlleva a que, al fin y al cabo, cada interpretación sea única, aunque se hable del mismo tema.

**Figura 14.**

*Viaje elemental de Jared*



## Figura 15.

### *Viaje elemental de Sol*



Por otro lado, se realizó el Adiós de los adioses. Esta dinámica es parte del tema del melodrama y se trabaja “la partida”, poniendo todos los sentimientos en juego. Se colocaron dos participantes en escena, y se les dio tres premisas: la primera era la relación entre sus pseudo personajes; la segunda, que uno de los dos tenía que partir; y la última, el único texto que podían decir era un solo “adiós”. “Los alumnos tienen que construir una situación y dominar un timing muy particular [...] Les pido que crean intensamente en lo que interpretan” (Lecoq et al., 2004, pp.158-159).

Un factor visible en las exploraciones fue que, al tener solo un texto disponible para toda la escena, los participantes recurrían a expresar más con la respiración y con el cuerpo, sin necesidad de mimar, para lograr su acción. Asimismo, algunas parejas empezaron con un bloqueo de sentimientos que poco a poco fueron soltando, permitiéndose sentir y jugar en escena. Hacia el final de la escena, ya se había construido una situación melodramática. De esta manera, se concluyó la segunda sesión de la etapa.

## Figura 16.

*El adiós de los adioses (Sol y Leonardo)*



En la tercera sesión, se incorporó un nuevo ejercicio llamado La espera. En esta dinámica se colocó a los participantes de espaldas al escenario y se le dio una premisa a cada uno. Estas se basaban en la necesidad de su pseudo personaje, por ejemplo, uno de ellos necesitaba un préstamo urgente de dinero para pagar sus estudios, otro buscaba una abogada que lo ayude con su divorcio, entre otros. De esta manera, los cinco participantes entraban a escena a esperar a una persona que los iba a ayudar a cumplir su objetivo, sin embargo, esta persona nunca llegaría. Por ende, obligaba a los pseudo personajes a relacionarse entre sí. Por último, uno de los guías cumplía la función de “mayordomo”, que indicaba a cada participante en qué momento entrar a escena. Es así que, la función principal de cada intérprete era no permitir que el ritmo de la escena decayera, desarrollando así el sentido de *timing* en cada uno de los involucrados.

A lo largo del ejercicio vimos la urgencia de cada intérprete por cumplir su acción, y su necesidad por que la escena no se tornara “aburrida”. Los participantes trataban de escucharse para desarrollar la trama. Sin embargo, por la ansiedad de que la escena no cayera, se desató un caos que no permitía que el conflicto se desarrollara de manera ordenada y

progresiva. Hacia el final tuvo lógica, pero el camino tuvo múltiples trabas. Es importante mencionar que, uno de los participantes (el último en entrar) notó un caos en escena, consecuencia de la urgencia de cada pseudo personaje. Por ello, este participante decidió entrar con un estado distinto que contrastara con el del resto. Esta identificación del problema de la escena y la propuesta para solucionarlo, será un factor clave para el desarrollo progresivo del *timing* en los participantes.

Después, se realizó una dinámica con la misma temática del melodrama, pero esta vez se basaba en un reencuentro. Había dos participantes en escena, uno a cada extremo, con su respectiva máscara neutra. En el medio, el resto de los participantes se encargaban de construir un ambiente similar al de la calle, recurriendo a sonidos y movimientos. Los involucrados en el reencuentro no estaban permitidos de hablar; se colocaban dando la espalda al otro, y al momento en el que el guía lo indicara, se daban la vuelta. De esta manera, empezaba la escena.

El uso de la máscara y la distancia obligó a cada uno de ellos a expresar su necesidad de alcanzar a la otra persona, por medio de cómo le afectaba el vínculo desarrollado en el momento. En este caso, ellos mismos debían plantear el cierre de la escena, y lo que se visibilizó fue que, mientras más se acercaba el cierre, más potente era la imagen del reencuentro, que pronto sería despedida. Es así como se concluyó la tercera sesión.

Para la cuarta sesión, ya se habría trabajado una secuencia con los cinco movimientos de Lecoq, a presentarse en esta oportunidad. El objetivo de la secuencia era poder trabajar, en cada uno de los participantes, la economía del movimiento. Gracias a esto, podrían efectuar la secuencia de manera pulcra y precisa, concientizando y evitando los automatismos de los intérpretes.

Una vez lograda la secuencia, se pasaría a seleccionar uno de los cinco movimientos para trabajarlo individualmente. Este sería explorado a partir de 6 niveles de magnitud, y este

era el viaje: se comienza desde la magnitud 3 (nivel intermedio), y se va escalando hasta llegar a la magnitud 5 (nivel máximo); luego, se reduce progresivamente hasta llegar a la magnitud 0.5, en la cual se soltaba el movimiento, pero no la construcción del estado interno. De esta manera, el participante desarrollaría un texto improvisado, detonado por lo que construyó con el movimiento. Pajares destaca lo propuesto por Lecoq en este ejercicio:

Las posturas o movimientos que se realizan dentro de la actividad generan estados internos en el actor que lo pueden encaminar a un estado emocional o a una circunstancia imaginaria; esto se debe gracias al trabajo de la memoria física y el trabajo activo de la respiración a través de estas posturas. (2020, p. 52)

Al inicio, cuando los participantes recibieron las instrucciones, existía un miedo de no saber qué decir al final. No obstante, individualmente, se dieron cuenta que no debía planearse la situación o el estado interno; la propia mecánica del movimiento y su respiración ayudaban a la creación activa del intérprete. Se comienza a relacionar la relajación y la conexión del cuerpo, y el estado interno con la improvisación y el accionar orgánico. Lo que nos introduce a su profundización en el siguiente ejercicio: Los siete niveles de tensión (ver punto 15 indicado en el anexo 7).

Esta dinámica empezó con todos los participantes en escena, mientras uno de los guías del laboratorio mencionaba los siete niveles de tensión pasando progresivamente desde el nivel 1 (catatónico) hasta el nivel 7 (trágico). Este ejercicio se realizó con el uso de la máscara neutra, la respiración activa, y sin texto. Es así como, en cada nivel de tensión, los participantes fueron activando el rostro, adhiriendo su cuerpo al estado en el que se encontraba. Seguido a esto, cada participante se retiró la máscara para poder explorar esta secuencia de manera individual, esta vez con un texto improvisado, detonado y transformado por el paso de cada nivel de tensión.

## Figura 17.

### *7 niveles de tensión*



Una vez más, la preconcepción del “control en escena” fue desmentida por el viaje que les permitió extremar cada situación sin desligarse del objetivo de cada estado. El paso por distintas magnitudes, niveles, tamaños, o como desee llamársele, ayuda a los intérpretes a conocer sus límites, sus capacidades, y a comprender que el movilizarse dentro de su zona de confort es una pequeña fracción de las posibilidades que se pueden llevar a cabo en escena. Así, se llega al final de la cuarta sesión.

La quinta sesión fue una recapitulación de las actividades realizadas a lo largo de la etapa. Entre ellas era la presentación de un movimiento de la secuencia de los cinco movimientos, internalizado y con texto. De esta manera, se formaron parejas para realizar una escena improvisada. Esto, a partir de la elección de un movimiento por cada persona, su exploración con las magnitudes y el texto provocado por el estado interno generado. En esta dinámica, cada participante empezaba de espaldas a la otra persona, utilizando la máscara neutra. Cada uno exploraba con el movimiento, y al final decidían quitarse la máscara, voltear hacia su compañero de escena, y empezar con el texto. El objetivo era que, a pesar de

la escucha que debía tenerse con la pareja de escena, la propia construcción no debía desviarse o cambiar lo que se construía; sino, debía adaptarse a lo que se construía en conjunto.

Durante el ejercicio, todos los participantes contaban con una carga interna al momento de quitarse la máscara neutra, y esta sería exteriorizada con la palabra. De esta manera se vio, en una de las parejas, un impulso de hablar sin ser conscientes de lo que la otra persona estaba diciendo. Sin embargo, esta problemática se arregló de inmediato, pero el cuerpo se había mantenido en la carga del estado interno y la movilización física se veía bloqueada. Por otro lado, la segunda pareja se tomó el tiempo de esperar el primer impulso para reaccionar y construir una situación. De esta manera, se pudo observar una clara relación entre los personajes. Asimismo, ambos estaban dispuestos a la incorporación de estímulos externos. Por último, la tercera pareja comenzó con el texto inmediato. Uno de los actores, al querer desfogar su carga interna, proponía situaciones constantemente de forma oral, mientras que el otro actor se encontraba en la lucha de hablar o no. Es después de un momento que ambos actores logran conectar su estado interno con su corporalidad, y con la corporalidad de su compañero de escena. Es así como logran generar una comunión entre los estados de cada uno, resultando en una escena melodramática conmovedora.

Nuevamente, se vio el Adiós de los adioses, dejando atrás el Ejercicio de apertura. De la misma manera, se volvió a presentar los siete niveles de tensión, de forma individual, con el desarrollo del texto a lo largo de la exploración. Todo esto, con la intención de observar y corregir los ejercicios para poder aclarar las dudas de los participantes.

En la sexta y última sesión de la etapa, se introdujo el elemento sonoro que se trabajaría a profundidad en la siguiente parte del laboratorio: el jazz. Para evitar la disociación entre un elemento y el otro, en esta sesión se fusiona el trabajo con la máscara

neutra en el rostro y algunos de los ejercicios trabajados en la segunda etapa, con el jazz como detonante sonoro y dramático en las dinámicas.

Como primer ejercicio, se exploró trabajar los cinco movimientos de la secuencia con jazz. El subgénero utilizado fue el jazz de New Orleans. Dentro de las canciones trabajadas para la dinámica se encuentran *New Orleans Stomp* de Louisiana Hot Seven, y *Basin Street Blues* de Lake City Stompers. Las melodías protagónicas propias del subgénero se encargarían de despertar sensaciones, ritmos, y, por ende, estados internos en los participantes. De esta manera, veríamos como en un primer contacto con el jazz, como aporte dramático para la creación, los participantes se movilizarían entre seguir el ritmo de la música o dejarse afectar por lo que les generaba las piezas musicales.

La siguiente dinámica fue una exploración libre con jazz. El objetivo era que identificaran al jazz como estímulo sonoro, y se dejaran afectar libremente por la música. Es decir, podían seguir su impulso vocal, corporal o simplemente escuchar la música y dejarse afectar internamente. Las piezas seleccionadas fueron *Dr. Jazz* de Jelly Roll Morton, y *Transatlantic Stomp* de E.C. Cobb & His Corn Eaters, del subgénero Chicago Jazz. En esta exploración, salió lo que creemos que es una de las más grandes cuestiones al trabajar con música: ¿está bien que baile? Este fue un sentir latente entre los participantes que, al ponerles música, tuvieran la necesidad o la costumbre de recurrir a la danza. No obstante, el hecho de que se cuestionaran fue un primer paso para lo que se trabajaría en la siguiente etapa.

Finalmente, se realizó nuevamente el ejercicio de La espera, pero esta vez con música como detonante. Se les dio la premisa de que se dejaran afectar, tanto como actores y actrices como pseudo personajes, por el estímulo musical. De manera que, este no sea un generador de ambiente, sino un elemento dramático que les permita reconocer sensaciones, pausas, silencios, y ritmos al interpretar. A su vez, se les dio la indicación de que cada intérprete decida en qué momento entrar escena. Así, cada uno y cada una afinaría su *timing* al

reconocer la necesidad de entrar y participar del conflicto. La canción elegida para el ejercicio fue *Snag It* de The Old Veterinary Jazzband, perteneciente al subgénero de New Orleans.

En esta dinámica, la música aportó como un organizador de la escena. A diferencia de la primera vez que se realizó este ejercicio sin música, donde se desataba un caos por no saber en qué momento participar, ni de qué manera. La acción se llevó de manera ordenada, ya que cada uno era consciente de lo que sucedía en escena, y se construía en base a lo que se proponía como grupo, y no como individualidades. No obstante, algo que no estuvo tan presente fue el juego con los silencios y las pausas. Pero, se había logrado generar una base de lo que sería la orquesta que son los intérpretes en escena; pieza clave para las siguientes etapas.

### **2.2.3. Tercera etapa: La máscara neutra al son del jazz**

A partir de la tercera etapa (ver punto 18 indicado en el anexo 7), los calentamientos de cinco minutos al iniciar las sesiones se harían con canciones derivadas del jazz, tales como el mambo, el jazz rock, el latín jazz, etc. De esta manera, tendrían un mayor bagaje en cuanto a conocimiento de jazz y sus derivados, y además acostumbrarían inconscientemente a su oído a reconocer las variadas líneas melódicas de las canciones de esta índole. Es importante mencionar que el objetivo de la máscara neutra es poder trabajarla sin tener el elemento en el rostro. Por esta razón, mantuvimos ciertos ejercicios propios de la máscara neutra; sin embargo, desde este punto fueron realizados sin el elemento tangible. Asimismo, los ejercicios eran trabajados con el estímulo sonoro del jazz.

La primera dinámica realizada fue una exploración corporal con jazz (ver punto 19 indicado en el anexo 7). Esta actividad es parecida a la que se realizó en la última sesión de la segunda etapa. Pero, en esta oportunidad los participantes se debían centrar en explorar únicamente con el cuerpo, sin adicionar exploración vocal. Esto último, con la intención de

que los intérpretes puedan mantener el trabajo físico, la relajación activa y la activación del cuerpo, obtenido por la máscara neutra. Además, ayudaría también para evitar caer en la tentación de imitar los sonidos emitidos en las piezas musicales.

**Figura 18.**

*Exploración corporal con jazz*



Entre la selección de canciones se encuentran *Sing, sing, sing* de Benny Goodman, perteneciente al subgénero Swing; y *Sandu* de Clifford Brown, del período del Hard Bop. Fueron seleccionadas estas canciones debido a que mantienen una energía promedio hacia alta, y presentan una rica diversidad de patrones rítmicos y melódicos con los que los participantes podrían jugar y salir de su zona de confort.

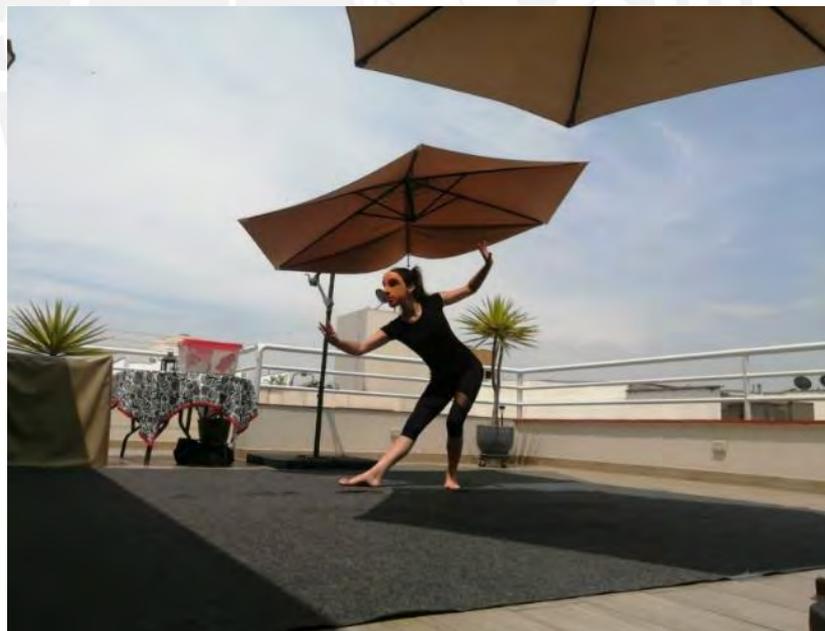
Como se mencionó anteriormente, en la exploración con jazz de la etapa anterior, se dio la indicación de no refugiarse en la danza. En consecuencia, se observó que, en esta oportunidad, los participantes se esforzaron por explorar sus movimientos desde la escucha y la percepción de los elementos sonoros que otorga el jazz. Puesto que ambas canciones cuentan con un ritmo enérgico promedio hacia rápido, y presentan diversos patrones rítmicos, fue una constante sorpresa para los participantes al momento de explorar. Incluso teniendo en

cuenta que *Sing, sing, sing* es una canción popular del jazz, el seguir las melodías y ritmos dentro de esta pieza, fue un reto para cada uno y cada una. En consecuencia, los actores y actrices se vieron forzados a agudizar su escucha y su sensibilidad corporal frente a estímulos sonoros; desde el más evidente hasta el más sutil.

El siguiente ejercicio a realizarse fue el Viaje elemental, con las mismas premisas, pero esta vez con una canción de jazz que acompañaba como estímulo a toda la dinámica. Cada intérprete tuvo una canción diferente para llevar a cabo su propio Viaje elemental: Valquiria con *Snag it* (ver punto 23 indicado en el anexo 7); Jared con *Algo Bueno*, de Chano Pozo; Leo con *Boogie Stop Shuffle*, de Charles Mingus; Carlo Mario con *Milestones* de Miles Davis & John Coltrane; y Sol con *CuBa* de Chano Pozo.

**Figura 19.**

*Valquiria durante el Viaje elemental con jazz.*



Lo que podemos rescatar de esta dinámica como observadores es que, a diferencia del primer Viaje elemental realizado en la segunda etapa, los participantes se vieron más relajados al llevar a cabo el ejercicio. Las distintas canciones otorgadas a cada uno y cada una

detonaron diversas formas de llevar a cabo este proceso de “identificación”, como lo llamaba Lecoq. La melodía y el ritmo de las piezas comenzaron a volverse un recurso para generar estados internos y, a la vez, como estímulo creativo para desarrollar distintas calidades de movimiento. De esta manera, cada participante se dejaba guiar por un tempo que les generaba un ritmo al momento de accionar que, poco a poco, desarrollaría la habilidad del *timing* en el y la intérprete.

Luego, se realizaron, nuevamente, los cinco movimientos de la secuencia de Lecoq acompañados con piezas de jazz. Así, se reforzaría la sensibilidad ante detonantes sonoros que puedan generar magnitudes, velocidades, y estados internos dentro de la acción que realizaban.

Como ejercicio final de la sesión, se realizó un análisis auditivo del jazz. En este, cada participante afinaría su oído musical, buscando reconocer los detalles dentro de las canciones, y poder expresarlos verbalmente. Entre ellos, los elementos que se les pidió identificar fueron: los instrumentos presentes, el tempo de la canción, qué instrumento se destaca por encima de los demás, y qué hacen los que están detrás del protagónico.

Fue muy satisfactorio ver que para el final de la sesión, Jared podía reconocer inmediatamente el tempo de la canción que se presentaba; Leonardo, a su vez, los cambios de tempo dentro de las piezas; Carlo Mario podía identificar los instrumentos presentes en las mismas; Valquiria pudo distinguir el contrabajo/bajo de las canciones, instrumento difícil de reconocer, debido a sus bajas frecuencias; y finalmente, Sol hizo un análisis crítico donde comparaba el funcionamiento de una banda de jazz, con el funcionamiento los actores dentro de una escena. Entre las cosas que resaltó, distinguía que el bagaje que manejaban los músicos era lo que les permitía ejecutar el *free playing* de manera magistral. Esto, extrapolado al teatro, debería ser nuestra función como intérpretes; nutrir nuestro bagaje, para

tener la capacidad de crear constante y eficazmente en escena. De esta manera, termina la primera sesión.

En la segunda sesión de esta tercera etapa, la primera dinámica que se realizó fue una Sinergia rítmica vocal (ver punto 24 indicado en el anexo 7). Dicha actividad constaba en poner un metrónomo para contar con un tempo constante. A su vez, todos los participantes se colocaron en un círculo para verse y escucharse. De esta manera, uno empezaba con alguna onomatopeya o sonido percusivo con el cuerpo, dentro del tempo. Progresivamente se iban sumando el resto de participantes, hasta generar una pieza musical improvisada desde sonidos que cada uno proponía. Este ejercicio provocó que cada uno muestre una atención a lo que proponía el otro, sin la intención de opacar su sonido; al contrario, buscaban apoyarlo desde sus propias herramientas vocales.

Para culminar con esta dinámica, la indicación que se le dio a los participantes fue que transformaran los sonidos a textos, sin necesidad de cantarlos, sino dejándose guiar por el metrónomo y participando según el ritmo de la conversación lo requiera. De esta manera, cada uno improvisó mientras narraba su sentir sobre temas como el calor, el tráfico, el no saber qué decir, entre otras cosas. Esta última parte de la actividad permitió que cada participante reconozca un ritmo al momento de hablar. Así, medían los momentos necesarios para su participación, sin salirse del tempo propuesto y manteniendo un sentido en su discurso. Si bien se busca un entrenamiento para el *timing* actoral desde el accionar, no debemos olvidar que la acción también abarca la palabra y fue algo que, al inicio de la sesión, con esta dinámica, los y las participantes se vieron sorprendidos al encontrar.

El segundo ejercicio que se realizó fue en base a indicaciones que se dieron en la sesión anterior. Se les pidió que eligieran uno de los cinco movimientos de la secuencia de movimientos de Lecoq, y una pieza musical de jazz. Para ello, desde la tercera etapa se les compartió una lista con canciones de jazz seleccionadas por los guías del laboratorio. Las

premisas del ejercicio eran las siguientes: los participantes, una vez seleccionado su movimiento y la canción de jazz, debían llevar a cabo su secuencia sin previo ensayo; solo habiendo practicado el movimiento, y, por otro lado, haber escuchado la canción.

El día de la sesión realizaron el movimiento explorando sus seis magnitudes, acompañado de la pieza musical seleccionada por cada uno. De esta manera, se fue construyendo un estado interno que desembocó en un texto. Sin embargo, el texto y la sensación generada por cada uno, al momento de hacer el ejercicio, no fue expresada oralmente, sino, anotada en sus bitácoras. Como observadores, notamos que las distintas piezas musicales, no solo daban matices al movimiento, sino que, al estar vinculadas a una secuencia, se generaba un esbozo de conflicto dramático. Asimismo, era posible identificar el sentir del intérprete y hasta un pseudo personaje.

A diferencia de la primera sesión de la etapa, en esta oportunidad, la dinámica a llevarse a cabo fue una exploración vocal, la cual constó de dos momentos. En el primero, se pusieron dos piezas de jazz: *Dr. Jazz* de Jelly Roll Morton y *Sing, sing, sing* de Benny Goodman (ver punto 21 indicado en el anexo 7). En base a estas canciones, los participantes identificaron melodías y ritmos de las mismas, y buscaron imitarlas. De esta manera, trabajaron su rango vocal para lograr emular sonidos existentes. En el segundo momento, con las canciones *Bang Bang* y *Manteca* de Dizzy Gillespie, se fue más allá de la imitación, puesto que se exploró en base a las sensaciones causadas por la música, y cómo los sonidos que la misma brinda pueden evolucionar en nuevas propuestas sonoras.

Dentro de este ejercicio, pudimos apreciar cómo se dio el paso de tomar una referencia preexistente, para luego convertirlo en algo propio. Cada uno y cada una trabajó y desarrolló su creatividad, para participar vocalmente sobre la pieza musical. Fue tal la escucha que, hacia el final de la dinámica, el conglomerado de los sonidos que emitían los

participantes se volvió una especie de sinergia, puesto que todo se basaba en el tempo de la canción. El grupo creó así, a raíz de una pieza musical, una nueva canción inédita.

Como última actividad de la sesión, utilizamos dos de los principios que menciona Lecoq: el equilibrio, relacionado con la respiración; y el desequilibrio, relacionado con la progresión. Para transportar a los participantes a dichos opuestos, utilizamos dos subgéneros del jazz. Por un lado, el Cool jazz, conocido como el más equilibrado del jazz; y por el otro, el Free jazz, caracterizado por su caos orquestado y su impredecibilidad.

*Round Midnight* y *So What* de Miles Davis & John Coltrane otorgaron una calma activa al momento de desplazarse y movilizarse por el espacio. Exploraron el contacto físico entre ellos, y cada acción que realizaban era cuidadosamente premeditada. Cuando se generó el cambio de una pieza musical a otra, introduciéndose al Free jazz, el estado que se había construido colectivamente, sufrió un cambio inmediato. Las piezas musicales fueron *Ornette* de Roscoe Mitchell y *First Take* de Ornette Coleman.

**Figura 20.**

*Los participantes en equilibrio-desequilibrio*



Estas impulsaron a los participantes a salir constantemente de su zona de confort. Las disonancias, los cambios de signatura de tempo, eran sorpresas que reiniciaban el movimiento que había sido empezado por cada uno y cada una. De esta manera, los y las intérpretes reconocían sus límites corporales y los ponían a prueba. No obstante, al igual que el mismo subgénero, se desató un caos orquestado, donde se veía movimiento y desorden, pero dentro de una conciencia y una escucha colectiva. Es así como, se cierra la segunda sesión.

En la última sesión de la tercera etapa se realizó un nexo con la siguiente fase. Se comenzó con una improvisación de escenas, detonadas a partir de una pieza musical de jazz: *CuBa* de Chano Pozo. La premisa era que se desarrollara una situación dramática, y en el momento en el que esta decayera, otra persona entraría para cambiar la trama, y mantener viva la escena. En un punto del ejercicio, todos se encontraban dentro de escena, y esta vez sin cambiar la trama, sino agregando nuevos elementos que la mantengan interesante. De esta manera, cada uno era pieza clave, al igual que los músicos en el jazz, para que el producto, en este caso la escena, funcione.

**Figura 21.**

*Escena improvisada en base a una pieza de jazz.*



Dentro de esta creación colectiva improvisada que salió como resultado, se encontraron factores importantes de resaltar. Entre ellos, el manejo del espacio por parte de los intérpretes. Es decir, sin necesidad de ponerse de acuerdo, cada uno entendía y era consciente de cuándo era el foco de atención y cuándo no debía serlo. Supieron manejar bien este aspecto jugando con volúmenes y acciones físicas. Por otro lado, se encuentra la construcción de una idea en base a lo propuesto por uno de los participantes. No se negaban las propuestas, sino se incorporaban y trabajaban. Finalmente, la orquestación de los textos para el entendimiento de la situación fue fundamental. La participación de los actores y actrices emuló una pequeña orquesta, en donde cada uno y cada una era un instrumento que aportaba a la pieza musical que era la escena. No obstante, es importante mencionar que, si bien lograron el objetivo, fue necesario un tiempo para que pudieran llegar a mantener esta conexión. Pues, poco a poco, fueron escuchando y accionando a conciencia del entorno.

El segundo ejercicio a realizarse fue Acción-reacción con jazz. En esta dinámica en parejas, se pondría una pieza de jazz y el estímulo generaría un accionar en uno de ellos, para luego devenir en una reacción por parte del otro. En el caso de Valquiria y Leo la canción fue *Rhymes* de Chick Corea; en esta secuencia, se desató un conflicto desde el inicio, que se desarrollaría como una acción física para terminar en un texto. Sin embargo, mientras más texto se incorporaba, más se perdía la acción-reacción y se forzaba un conflicto dramático.

En el dúo conformado por Jared y Sol (ver punto 26 indicado en el anexo 7), todo comenzó de manera muy paulatina; la canción era *Transatlantic Stomp* de E.C. Cobb & His Corn Eaters. En esta oportunidad, se observó a los actores salir de su zona de confort, desde lo vocal hasta lo corporal. La simplicidad de la acción permitía que la reacción sea mucho más orgánica, haciendo que los sonidos muten en textos. De esta manera, los actores habían logrado una conexión honesta y una escucha entre ellos, consiguiendo que la exploración sea atractiva para el espectador.

Por último, la pareja de Leonardo y Carlo Mario exploró en base a *Goodbye Pork Pie Hat* de Charles Mingus. En este caso, vemos que uno de ellos se encuentra receptivo a los estímulos externos, mientras que el otro busca proponer constantemente. Si bien es un tipo de acción-reacción, debe existir una escucha mutua que permita que la acción siguiente sea relacionada a la reacción anterior. La pieza musical provocó que ambos actores vayan a una velocidad lenta y pausada. Sin embargo, no se encontraban en la misma sintonía, ya que se podía percibir la urgencia de uno de ellos por proponer. No obstante, para el final, ambos actores llegaron a conseguir conectar y escucharse para poder tener un cierre orgánico.

La siguiente dinámica fue nuevamente una exploración en base al jazz, pero ahora sería integrando lo corporal y lo vocal. De esta manera, los participantes fueron capaces de conectar el detonante sonoro con la reacción del cuerpo y la voz a la vez. Dado que, hasta el momento, era común que dissociaran el accionar con el cuerpo de la participación con la voz. Sin embargo, mediante este ejercicio se demostró que la voz es una extensión del cuerpo, y el cuerpo una extensión de la voz, que permitía a los actores salir de su zona de confort, siendo conscientes de su entorno, activando el rostro, la mirada, y escuchando sus impulsos internos.

Luego, se efectuó el ejercicio de la Acción en diversos ritmos. Cada participante tenía un momento para elegir una acción física, sencilla, que se pueda repetir; para poder presentarla mientras exploraba distintas velocidades y calidades de movimiento al realizarla. A lo largo de la dinámica, se percibió cómo los cambios de ritmo y matices al accionar transmitían distintas ideas e imágenes para el espectador. Se fue identificando también el código en el que realizaban la acción física; si era realismo, farsa, comedia; y todo en base al ritmo y el matiz del movimiento. De esta manera, podrían tener distintas posibilidades en su bagaje como actores para que, al momento de realizar una acción, puedan seleccionar cuál sería la opción más efectiva para la escena, en base a su sentido de *timing*.

En la sesión anterior se le pidió a cada uno de los participantes que creen un personaje y construyan un momento del mismo. Este ejercicio usualmente es llamado “el personaje pasa”, “el personaje a solas” o “el momento del personaje”. Como lo dice su nombre, vemos al personaje en un momento donde se destacan sus características principales. La última premisa que les otorgamos a los participantes para esta dinámica fue que seleccionen una pieza musical de jazz de la lista de reproducción que se les otorgó, para construir su ejercicio. Sin embargo, se les dejó en claro que debían utilizar la música más que como un acompañamiento. La pieza musical debía servirles como detonador y verse como un elemento dramático, y no como un elemento sonoro que colabore solo con ambientar la escena.

En este ejercicio se vieron diversas posibilidades para la utilización de la pieza musical. Algunos la utilizaron como apoyo para su construcción vocal, otros como detonador para el desplazamiento de sus personajes y otros para la construcción de momentos dramáticos acompañados de movimientos que encajaban con el estímulo sonoro. Sol utilizó *Goodbye Pork Pie Hat* de Charles Mingus; Leonardo utilizó *Stella By Starlight* de Miles Davis & John Coltrane; Jared utilizó *Round About Midnight* de Miles Davis & John Coltrane; y Valquiria, al igual que Carlo Mario, utilizaron *In A Sentimental Mood* de Duke Ellington & John Coltrane. Estos personajes traídos para el ejercicio serán de suma importancia para la etapa final. De esta manera, se cierra la tercera etapa y nos adentramos en la fase final del laboratorio.

#### **2.2.4. Cuarta etapa: Un actor a tempo en escena**

En esta última etapa del laboratorio (ver punto 27 indicado en el anexo 7), se trabajaría construyendo situaciones dramáticas en base a lo conseguido en las fases anteriores. Se establecieron dos objetivos principales para este periodo: llevar a cabo la creación de una escena grupal, y la consolidación de los monólogos presentados en la primera

etapa. Estos se trabajarían a partir de improvisaciones y de los ejercicios pasados, que fueron asentando los conocimientos adquiridos por los participantes. En la primera sesión, se comenzó por una dinámica de Lecoq, del subcapítulo “El equilibrio en el escenario” del libro *El cuerpo poético*, con la que se trabajaría la conciencia espacial.

“A” calienta ese espacio para darle vida y luego, cuando le parece que ha llegado el momento, decide desplazarse y provocar el desequilibrio del escenario. Entonces “B” se levanta y se sitúa sobre el escenario para reequilibrarlo. A partir de este momento la acción se encadena y es “B” quien va a dirigirla. “B” va desplazándose a diferentes lugares, siguiendo sus ritmos personales y, cada vez, “A” debe reestablecer el equilibrio cambiando también de posición.

Cuando siente necesidad de ello, “A” decide no responder al desequilibrio de “B”, lo que provoca un nuevo desequilibrio del escenario y requiere la entrada de “C”. Este tercer actor se convierte entonces en el nuevo conductor de la acción. Para mantener el equilibrio, “A” y “B” responden a los movimientos de “C”, hasta que, a su vez, deciden simultáneamente -pero sin haberlo acordado- dejar de hacerlo. Entonces se produce un nuevo desequilibrio que lleva a la entrada de un cuarto actor, etc. (2004, pp. 196-197)

A lo largo del ejercicio, fue perceptible la escucha que luchaban por conseguir los intérpretes en escena. No fue forzado, ya que, cada vez que entraba una nueva persona, los que estaban dentro del espacio se disponían a escuchar a este nuevo cuerpo. De esta manera, fue el inicio perfecto para llevar a cabo este principio más a fondo en lo que sería la siguiente actividad: La espera (ver punto 43 indicado en el anexo 7).

Esta es la tercera vez que los participantes realizaban este ejercicio, no obstante, en cada oportunidad el resultado era distinto. Las premisas que se siguieron fueron ligeramente

diferentes a las anteriores. El ejercicio era el mismo, pero esta vez los personajes que encarnarían serían los que propusieron en el último ejercicio de la tercera etapa. De esta manera, podrían desarrollarlos en una situación dramática improvisada.

Asimismo, se les colocó como estímulo sonoro, previo a la escena, la canción *Daahoud* de Clifford Brown. Esta pieza musical sería referencia para los actores y las actrices, pues debían rescatar elementos de ella como: los instrumentos utilizados y los diálogos entre ellos, las pausas, los silencios, y la melodía.

Cada uno decidió en qué momento entrar a escena, y cómo aportar a la misma. En base a esto, las ubicaciones que tomaban dentro del espacio, la composición estética de esta improvisación, era armoniosa. Si bien dentro de los textos aún existían interrupciones entre ellos, poco a poco lo concientizaron, manejando un acuerdo tácito donde se escuchaban constantemente y accionaban en base a ello. Gracias a esto, la escena contaba con acciones físicas, pausas, silencios, y diálogos con presencia de musicalidad, que parecían haber sido escritos previamente.

No obstante, es importante mencionar que, si bien se logró una gran conexión a nivel grupal, hubo dos casos específicos en los que, con la intención de aportar al funcionamiento grupal, su personaje pasó a un segundo plano. Es decir, se relegó la construcción individual que habían conseguido al momento de crear su personaje. Por ello, cabe resaltar cómo una escena debe funcionar tanto a nivel grupal como a nivel individual. Esto nos hace volver a la pregunta, ¿existe un *timing* individual y un *timing* colectivo? La cual responderemos en el tercer capítulo.

La siguiente dinámica fue una deconstrucción de uno de los ejercicios de Lecoq para poder potenciar un objetivo que teníamos los guías para con los participantes. Se les pidió que improvisaran una escena en donde cada uno de ellos y ellas fuera un nivel de tensión propuesto por Lecoq, descartando el nivel catatónico y neutro. De esta manera, podrían

profundizar el llevar a cabo la grandeza del movimiento y del estado interno dentro de una escena. La distribución fue la siguiente: Leo era el nivel relajado; Jared fue el nivel curioso; Valquiria fue el nivel suspenso; Sol era el nivel apasionado; y Carlo Mario, el nivel trágico.

**Figura 22.**

*Escena improvisada en la que cada participante es un nivel de tensión*



Dentro de esta exploración, se desarrolló una trama absurda, en la que cada uno llevó al máximo el nivel de tensión en el que se encontraban. Fue visible la lucha interna de cada uno por mantener el estado y a la vez estar presente y escuchar lo que sucedía en escena. No obstante, esto fue un signo de que comprendían a lo que se quería llegar, y lo lograron. Para el final del ejercicio, nadie soltó su nivel de tensión y consiguieron llevarlo al máximo sin dejar la acción.

La última parte de esta primera sesión fue el trabajo con los monólogos. Se basó en una exploración de únicamente el texto, es decir, la palabra, y las posibilidades al trabajarlo en base a estados internos y características. Cada uno pasó su texto dos veces, con dos premisas distintas, respectivamente. Estas eran establecidas por los guías del laboratorio, basadas en las notas de la presentación de los monólogos de la primera etapa. A Jared se le

designó “nervioso”, y luego “berrinchudo”; Leo tuvo “molesto”, y “criollo”; Valquiria realizó “apasionada”, y luego “mojigata”; Sol tuvo la premisa de “calmada”, y después “indignada”; y finalmente, Carlo Mario efectuó “trágico”, y “enérgico”.

Dentro de estas exploraciones, los chicos y chicas encontraron distintos matices que les fueron útiles al momento de establecer la partitura de su monólogo, y para tener recursos bajo la manga en caso aparezca la oportunidad de utilizarlos. Nuevamente, tenemos presente la idea de generar un banco de recursos como bagaje para los actores y actrices; de esta manera, tendrán a su disposición una amplia gama de conocimientos que les facilitará el proceso creativo al momento de accionar en escena. Sumando la conciencia del entorno y la escucha a estímulos externos e internos, generados por la máscara neutra, con la musicalidad al accionar, brindada por el jazz, se desarrolla, de manera paulatina, la habilidad de accionar de manera efectiva en escena. Por ende, se desarrolla y entrena el *timing*.

Para la segunda sesión, se realizó el ejercicio de Lecoq que consta en una Acción con seis sonidos. Nuevamente, cada uno de los participantes realizaría una acción, seleccionada por ellos, pero esta vez sería interrumpida en seis oportunidades por un sonido. El objetivo es trabajar una reacción orgánica a este estímulo sonoro, jugando con ritmos y acentos en el accionar, dando a entender así, las premisas de Lecoq. El orden propuesto por Lecoq era el siguiente:

El primero no lo oís. (Lo que no quiere decir que no haya reacción.) El segundo lo oís pero no le prestáis una atención particular. El tercero es importante, esperáis a ver si se repite. Como no se repite, relajáis vuestra tensión. El cuarto es muy importante y creéis saber de dónde proviene, lo cual os tranquiliza. El quinto no confirma lo que pensabais. Finalmente, el sexto y último es un avión a reacción que pasa por encima de vuestra cabeza. (2004, p. 59)

En esta dinámica se puso en práctica todo lo trabajado hasta el momento. Se debía realizar una actividad física repetible, que se vería interrumpida por un detonante sonoro, deviniendo en una reacción orgánica expresada corporalmente en diversos ritmos para el entendimiento de la intención. Tres personas lograron alcanzar el objetivo del ejercicio, porque a pesar de que la indicación era narrada en el momento, se tomaban un tiempo para que el estímulo sea orgánico, volviendo a la reacción verdadera. Las otras dos personas buscaron conseguirlo, pero aún les faltaba adherir lo trabajado de manera integral; existía una monotonía en el movimiento, causada por la falta de activación del rostro, y una imposición del estímulo imaginario.

Después, se trabajó el monólogo a partir de los siete niveles de tensión. En esta dinámica, los actores y actrices pasaban por cada uno de los niveles de tensión, pero el texto era el monólogo de principio a fin. Es así que, los participantes se dieron la licencia de romper la partitura inicial que tenían. Gracias a cada nivel de la dinámica, descubrieron posibilidades que no tenían previstas a utilizar en su monólogo. El estar forzado a realizar una creación propia en base a premisas ajenas, deconstruye el pensamiento limitado que tenemos como personas, para expandir las posibilidades de un mismo producto.

De ahora en adelante, se hablará de lo que ocurrió en la tercera y cuarta sesión de la cuarta etapa. Estas abarcan la construcción y profundización de la escena grupal y del trabajo con los monólogos. En primer lugar, se explicará el proceso de la escena; el desarrollo de la trama, la escaleta, y la relación de los personajes. Luego, se narrará el seguimiento del trabajo individual de los monólogos, y lo que cada uno y cada una iba logrando con las múltiples pasadas.

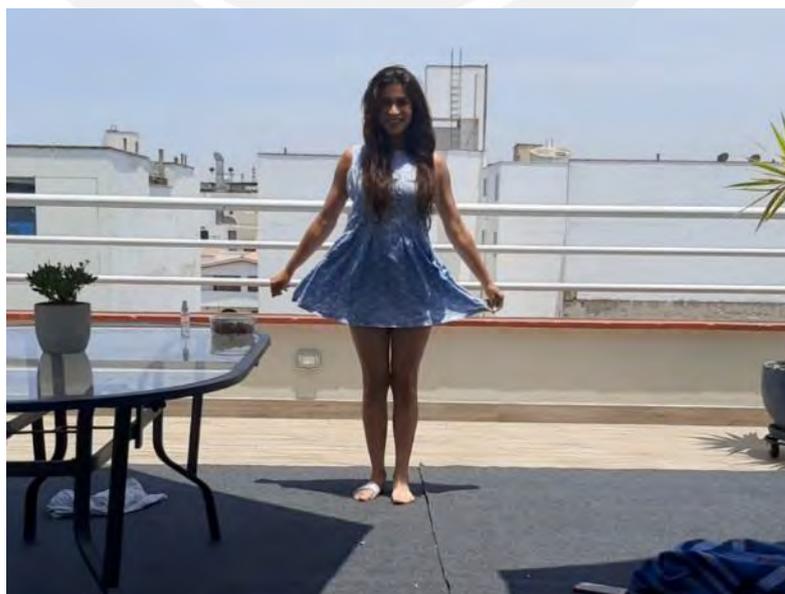
Para el desarrollo de la escena grupal, se utilizaron los personajes que habían propuesto los participantes para el final de la segunda etapa. La trama sería el resultado de una improvisación grupal con los personajes. Una vez teniendo esta base, se explorarían los

personajes una última vez, teniendo la consigna de que todos eran uno de los personajes, e interactuaban entre sí. Por ejemplo, Sol desarrollaba un pequeño discurso con su personaje, Madeimoselle Mística, y en un momento, el resto se sumaría al discurso adquiriendo el mismo personaje, imitándolo desde la perspectiva de cada uno. De esta manera, el “dueño” o “dueña” del personaje identificaría las múltiples posibilidades que se le podrían sumar al mismo.

A continuación, se dará una descripción de los personajes: Lily Tapia (Valquiria), una joven *influencer* sin precauciones frente al COVID-19, que tiene arranques despectivos; Celestino (Leonardo), joven arquitecto empírico apasionado por las formas estéticas, quien a la vez es tímido; Jesús (Jared), un gasfitero emprendedor con reuma, que no es bueno en su oficio; El Profesor Vonzáles Conbegrandeyhache (Carlo Mario), profesor universitario con tartamudez selectiva y paranoia respecto a la pandemia, quien tiene debilidad por su deseo sexual; y por último, Madeimoselle Mística (Sol), una falsa adivina quien estafa a sus clientes para poder vivir.

**Figura 23.**

*Lily Tapia – Valquiria Che-Piú*



(ver punto 38 indicado en el anexo 7)

**Figura 24.**

*Celestino – Leonardo Barrantes*



(ver punto 39 indicado en el anexo 7)

**Figura 25.**

*Jesús – Jared Portocarrero*



(ver punto 40 indicado en el anexo 7)

**Figura 26.**

*Profesor Vonzáles Conbegrandeyhache – Carlo Mario Pacheco*



(ver punto 41 indicado en el anexo 7)

**Figura 27.**

*Madeimoselle Mística – Sol Nacarino*



(ver punto 42 indicado en el anexo 7)

Una vez que los personajes tenían una base sólida, se pasó a crear la escaleta de la escena. Desde la realización de *La espera*, a inicios de la cuarta etapa, los personajes se habían relacionado en escena. No obstante, recurrimos a la creación de una nueva escena para evitar ejecutar el ejercicio de *Lecoq* al pie de la letra. De esta manera, todo lo aprendido del laboratorio ayudaría a los participantes, y a nosotros como guías, a crear algo desde cero. El primer salto fue dar la contextualización de la escena; esta se daría en un aula de clases de una universidad. Luego de esto, y respaldándonos en las habilidades de *timing* e improvisación que habían trabajado los y las participantes, comenzamos la escena.

Para llegar a la escaleta, mencionamos que, quien crea necesario entrar en el espacio lo podía hacer. Debían tener presente que cada uno era como un instrumento dentro de una pieza de jazz, en donde debían jugar con silencios, diálogos entre las partes, pausas, momentos de tensión, y hasta ausencia de algunos personajes en ciertos momentos. Gracias a la escucha por parte de los intérpretes, no era necesario que los guías indiquemos lo que debía suceder en cada momento. Por ende, el desarrollo de la trama no tuvo grandes obstáculos. Sin embargo, es importante mencionar que los momentos que iban estructurando la escaleta eran fijados por los guías, quienes cumplían la función de directores de escena.

**Figura 28.**

*Escaleta de la escena grupal*



La escaleta fue la siguiente: El primero en ingresar es Jesús, quien arregla una tubería del aula. Segundos después, entra Celestino, el cual le pide que se retire porque debe construir el plano del nuevo campus y necesita esa aula para hacerlo. Jesús le aclara que no puede salir y Celestino empieza con su trabajo igual. Seguido a esto, entra a escena Lily Tapia hablando por teléfono con una amiga; contándole que formalizará su relación amorosa con su profesor frente a su madre. Saluda a todos y se toma una foto con el gasfitero. Celestino le pide a Lily que se retire, pero ella explota diciéndole que no lo hará. Luego, el gasfitero rompe la tubería, pero nadie lo nota. A continuación, entra el profesor Vonzález mientras tiene una conversación con el decano, porque unas fotos suyas habían circulado por las redes. El profesor ve a su sobrino, Celestino, al cual le dieron el trabajo de arquitecto gracias a él y lo saluda. A su vez, saluda a Jesús, al que también conoce. Luego ve a Lily y la llama por conversar fuera del aula.

Seguido a esto, entra a escena Madeimoselle Mística, haciendo una limpieza al espacio. Ella fue citada para una reunión con el profesor por el comportamiento de su hija Lily. Le realiza una limpieza de aura a Celestino y a Jesús, el cual se da cuenta que ella es adivina. Madeimoselle da un discurso y Celestino queda fascinado con los movimientos corporales que ella realiza. Por lo tanto, le pide que se quede en una posición que lo ayudará a completar su plano del nuevo campus. Para ello necesita la ayuda de Jesús, el cual accede, pero la figura se derrumba cuando entra Lily saludando a su mamá. Celestino se retira de escena ofuscado y entra Vonzález para hablar con el gasfitero, que está demorando con su trabajo. Madeimoselle le realiza una limpieza al profesor y pide empezar con la reunión. Después, entra Celestino a escena, decidido a terminar su plano. Hace que todos se ubiquen en el espacio para ayudarlo. Jesús descuida la zona de la cañería, Madeimoselle se da cuenta de los coqueteos entre su hija y el profesor, y Celestino está a punto de terminar su trabajo. Por

último, la cañería explota mientras Lily le cuenta a su mamá que tiene una relación con el profesor. Fin.

En lo que respecta a los monólogos, se detallará el proceso de cada uno y cada una de los y las integrantes. Leonardo tenía una partitura de la escena, sin embargo, presentaba automatismos e indecisión en base a la propuesta. Por lo tanto, trabajó su utilización de objetos, los movimientos dentro de escena, y la justificación de cada uno de ellos. Se preocupó por afinar los matices que le otorgaba el texto, con la intención de salir de la monotonía. A su vez, en su monólogo existía una ambigüedad en base al sujeto al que estaba dirigido el texto, y esto confundía a Leonardo, limitándolo al momento de jugar en escena. Una vez que tomó la decisión y se metió a jugar dentro de una idea que tenía clara, todo fue formando cimientos más sólidos.

Luego, con Jared se trabajó en base al objeto, lo vocal, y los matices dentro del texto. Como directores, solíamos cuestionarles mucho a los actores y actrices acerca del por qué utilizaban o no ciertos elementos. Entre estas preguntas, Jared se dio cuenta que no era necesario utilizar una voz de niño para evidenciar que se trataba de uno; por el contrario, buscó estrategias que denotaran su niñez evitando el cliché del infante. De igual manera, se cuestionó el uso de un peluche que le servía más al actor como desfogue de tensión antes que como elemento dramático. Por lo tanto, Jared encontró, en base al juego con el texto, una justificación del uso del peluche, que potenciaba el discurso y desarrollaba una poética en el monólogo.

Por otro lado, Valquiria había empezado con una propuesta estática en cuanto a desplazamiento en escena, por lo que se tomó la decisión de quitarle el asiento que utilizaba. Gracias a esto, se vio forzada a jugar con su cuerpo y sus palabras para que el monólogo no fuera plano. La tensión por evitar la comedia en un inicio fue mucho menor luego de que Valquiria realizara todos los ejercicios musicales y de improvisación a lo largo del

laboratorio. A pesar de que aún existían momentos de autocrítica, logró estructurar una partitura que incluía matices de voz, juegos corporales y libertad de modificar la intención de algunos textos.

De igual manera, Sol tenía el peligro de la inmovilidad dentro de su monólogo. No obstante, se trabajó en base a estrategias físicas para que el monólogo no se estancara a nivel corporal. Además, Sol presentaba tensión al momento de accionar que devenía en una ansiedad notoria, la cual provocaba que el monólogo se realice en solo un estado y de una misma manera. Por lo tanto, se incorporó lo encontrado en la exploración de los siete niveles de tensión y el ejercicio de los estados internos con el monólogo, brindándole a Sol una nueva perspectiva de cómo realizar la escena. Gracias a esto, descubrió matices que potenciaban su acción y le permitían jugar más con el texto y sus estrategias.

Finalmente, Carlo Mario comenzó con un buen juego de intenciones, sin embargo, le faltaba administrar su tiempo para que los diversos momentos del monólogo no pierdan el sentido. De esta manera, se trabajó el ritmo y la selección de posibilidades para la escena. Carlo Mario traía a las pasadas del monólogo múltiples formas de decir cada texto, lo único que le faltaba era decidir cuál era la indicada para cada momento. Se trabajó el diálogo con el espectador, pues algo común era que las risas lo desconcentraban. Por ende, se le pidió que se concentrara en el aspecto trágico de su monólogo, aterrizándolo así en su acción. De esta manera, alcanzó una credibilidad, y dejó de ser un monólogo que “debía dar risa”.

Es así como se cierra el proceso de exploración del laboratorio, donde se seleccionarían algunos ejercicios a presentar en el cierre. De manera que, estos puedan visibilizar lo que se ha estado trabajando, y lo logrado en el trayecto. A continuación, se expondrá lo que fue el proceso de cierre del laboratorio, y los comentarios que se realizaron en el coloquio al final del mismo.

### 2.3. Cierre y coloquio

Para concluir el laboratorio, se tenía pensado realizar una clase abierta con la presencia de los docentes seleccionados en el diseño del laboratorio. No obstante, por protocolos de precaución respecto al COVID-19 y por cuestiones de horarios comunes, se optó por realizar la sesión final sin la asistencia de los docentes citados, y fue grabarla. De esta manera, se tuvo a disposición el resultado final en formato digital, y se realizó una muestra virtual. A esta reunión asistieron los cinco participantes del laboratorio; José Manuel Lázaro, nuestro asesor de tesis; y Alejandra Guerra, docente y actriz que ha llevado parte de su formación actoral en la escuela de Jacques Lecoq.

Para la sesión final se escogieron determinados ejercicios realizados a lo largo del laboratorio, donde los participantes del mismo puedan plasmar lo aprendido. Cada ejercicio seleccionado sería realizado por una persona o una pareja, según la naturaleza del mismo. En un inicio, se realizó un calentamiento con música, con una duración de cinco minutos. Una vez que los intérpretes tenían el cuerpo dispuesto para el trabajo se comenzó con la muestra en tres bloques: el trabajo con la máscara neutra, el trabajo con la máscara y el jazz, y, por último, las escenas.

En el primer bloque, la primera dinámica a trabajar fue la secuencia de los cinco movimientos. La persona seleccionada para esta actividad fue Sol Nacarino (ver punto 13 indicado en el Anexo 7). Ella fue escogida pues había alcanzado el control de la economía del movimiento que funcionaba para la secuencia, además de contar con precisión al accionar. El siguiente ejercicio realizado fue uno de los movimientos de la secuencia realizada por Sol anteriormente, el cual debía concluir con un texto a partir del estado generado en la dinámica. El actor a cargo fue Jared Portocarrero (ver punto 17 indicado en el Anexo 7), pues a lo largo del laboratorio, Jared había demostrado una gran conexión entre el estado interno, su corporalidad, y el poder exteriorizarlo.

Luego, se presentó el trabajo en base a los Siete niveles de tensión de Lecoq. El participante escogido para llevar a cabo el ejercicio fue Leonardo Barrantes, quien durante el proceso alcanzó llegar a cada nivel de manera satisfactoria. Asimismo, las transiciones que realizaba entre un nivel de tensión y otro eran orgánicas y la activación del rostro estaba presente. En adición a esto, y debido a las indicaciones de los guías, Leonardo improvisó un texto a lo largo de la dinámica. El último ejercicio del bloque fue el movimiento con jazz y texto en parejas. Los encargados de llevarlo a cabo fueron Leonardo Barrantes, nuevamente, y Carlo Mario Pacheco (ver punto 16 indicado en el Anexo 7). Ellos fueron seleccionados debido a que como pareja de trabajo desarrollaron una gran química en escena, y conexión al momento de accionar. De esta manera, cada uno realizó un movimiento, para luego aterrizarlo en un texto que generaría una escena improvisada.

Después, se comenzó con el segundo bloque: la máscara neutra y el jazz. La primera dinámica a realizarse sería el Viaje elemental acompañado del jazz; la actriz elegida fue Valquiria Che-Piú. Ella tuvo una progresión notable en cuanto a asimilación del trabajo con la música. Probablemente, debido a su aptitud con la danza. Asimismo, desarrolló su oído musical, lo cual le permitía a la secuencia una escucha constante del estímulo sonoro y una identificación con la naturaleza como lo requería el ejercicio.

Luego, se presentó la exploración corporal-vocal con el detonante del jazz a lo largo de la misma (ver puntos 20 y 21 indicado en el Anexo 7). De esta manera, se visibilizaría el momento exacto de exploración y adherencia del estímulo sonoro por parte de los integrantes. Se formaría, a partir de esto, una sinergia que emularía una orquesta, pero con voces, que jugaban sobre la pieza musical con sonidos, onomatopeyas, e incluso textos (ver punto 25 indicado en el Anexo 7). Para cerrar el segundo bloque, se mostró el ejercicio de la Acción con 6 sonidos de Lecoq. El intérprete a cargo fue Carlo Mario Pacheco, debido a su versatilidad por jugar con diversos ritmos y posibilidades en escena, que fue afinada con los

principios de Lecoq y el jazz. El actor nos daría entonces una muestra de diversas maneras de reaccionar ante un mismo sonido, a la par de la realización de una acción física.

Como último bloque, se presentaron los videos de la primera etapa del laboratorio. En estos, se visualizaban los monólogos en su presentación inicial. Inmediatamente después, se mostraba el mismo monólogo, trabajado en la última etapa, ya como resultado final. Finalmente, se proyectó el producto final de la escena grupal construida a base de improvisaciones con los personajes propuestos por los actores y actrices. A continuación, se explicará lo que se vio en cada uno de los participantes en su presentación final del monólogo, y después, el resultado de la escena grupal.

**Figura 29.**

*Versión final del monólogo de Valquiria*



La primera en presentar la versión final de su monólogo fue Valquiria Che-Piú (ver punto 29 indicado en el Anexo 7). En el resultado final de este, se vio un manejo corporal y un rostro activo, que colaboraban con la dramaturgia del texto y el código de comedia que presentaba. Si bien los ejercicios de improvisación y de creación personal le permitieron a la actriz un progreso notorio de su autoconfianza, es un aspecto que se pudo afianzar más para el final del laboratorio. En cuanto al uso de lo aprendido con el jazz, la actriz empleó un

accionar con una musicalidad latente, que conectaba el estado interno y la acción dramática con la expresión corporal y rítmica a lo largo de la escena. De esta manera, puso en práctica lo entrenado respecto al sentido del *timing* para accionar en su monólogo.

**Figura 30.**

*Versión final del monólogo de Sol*



La siguiente en presentar su monólogo final fue Sol Nacarino (ver punto 31 indicado en el Anexo 7). Ella mostró una lucha constante por no caer en la ansiedad del accionar en escena. Es así que se dio un gran control de respiración y un gran control corporal en la interpretación. El juego con elementos rítmicos por parte de Sol, como las pausas, silencios, relentandos, crescendos, e intenciones, ayudaron a que esta tensión se cambiara por estrategias. Es decir, al eliminar la tensión, se notó un manejo del *timing* por parte de la actriz. De la misma manera, uno como espectador se mantenía atento con el avance del monólogo debido a la progresión auténtica y orgánica que Sol había alcanzado para el mismo.

**Figura 31.**

*Versión final del monólogo de Jared*



Luego, fue el momento de que Jared Portocarrero mostrara su monólogo final (ver punto 33 indicado en el Anexo 7). El actor interpretó un texto desde el punto de vista de un niño, esta vez dejando la voz de niño a un lado, y fue de las mejores decisiones que pudo tomar. Esto permitió que su dicción mejorara, y, además, el monólogo sea más comprensible para el espectador. Porque si bien cambió su construcción vocal, no faltaron los matices que le dieron color e intención al monólogo. De igual manera, la concentración de tensión en el objeto utilizado (el peluche), se convirtió en la utilización dramática y poética del mismo, que logró que, al igual que Sol, la tensión se transformara en urgencia para el accionar, de manera justificada. No obstante, en cuanto al manejo de *timing*, pudo ser más óptimo, pues se daban momentos de lucidez en base al mismo, pero pudo aprovecharlo de manera más constante.

## Figura 32.

*Versión final del monólogo de Carlo Mario*



El cuarto en presentar su monólogo final fue Carlo Mario Pacheco (ver punto 35 indicado en el Anexo 7). La propuesta final fue drásticamente distinta a la primera, conservando algunos matices en los textos, la construcción del personaje fue más específica esta vez. Carlo Mario se tomó el tiempo para poder pasar por el texto, sin necesidad de correr con el mismo. Manejó de manera notable la relación con el público, evitando caer en el contagio de la risa, sino en la determinación de su acción dramática. Existieron pasajes en los cuales, siendo un monólogo cómico, se veía la vulnerabilidad y el drama del personaje. Sin embargo, creemos que pudo incorporarse más el trabajo corporal; de esta manera, el *timing* en el actor se podría potenciar notablemente.

### Figura 33.

#### *Versión final del monólogo de Leonardo*



El último en presentar la versión final del monólogo fue Leonardo Barrantes (ver punto 37 indicado en el Anexo 7). Esta vez vimos a un actor decidido y seguro de lo que hacía en escena. El conflicto era claro, y la diana del personaje estaba definida. De igual manera, mejoró su economía del movimiento, justificando cada uno de sus desplazamientos en escena, y descartando aquellos que no eran necesarios. Además, otorgó matices al monólogo, donde pasó por momentos explosivos y por momentos analíticos. El trabajo con el ritmo fue notable, jugando con pausas, silencios y musicalidad al accionar. Por ende, supo manejar su sentido del *timing*.

Finalmente, en cuanto a la escena grupal, existieron dos momentos que se pudieron potenciar con más ensayo. El primero fue un diálogo que ocurre entre dos parejas, en escena, pero tienen diferente contexto. En este momento los participantes buscaron no interrumpirse, pero se vio un breve momento de espera que se podría reforzar. El segundo momento fue una interrupción de textos que se dio en el caos cuando el grupo estaba armando la figura corporal para que Celestino (el personaje de Leonardo) pueda terminar con el plano del campus que estaba haciendo. Sin embargo, para el final de la escena cuando se llega al clímax, supieron

darle tiempo a cada participación y culminar verbal y corporalmente al mismo tiempo la escena.

**Figura 34.**

*Versión final de la escena grupal*



(ver punto 44 indicado en el anexo 7)

Es importante mencionar que a lo largo de la escena se vio un equilibrio en el espacio. Los desplazamientos y ubicaciones de cada personaje fueron trabajados en base a la conciencia del entorno de cada uno de los intérpretes. De igual manera, como grupo supieron aportar a la creación de la escena y sostener la construcción individual de cada uno y cada una. Es decir, cada uno manejó su *timing*, y a la vez, todos aportaban al grupal. Además, supieron aprovechar las oportunidades para participar activamente en base a una musicalidad, manteniendo siempre la acción dramática. Por último, la expresión corporal denotó la conexión entre el estado interno de los personajes y la situación que se daba en escena.

De esta manera, se concluyó la muestra del laboratorio. Inmediatamente después, se pasó a un coloquio con los asistentes a la muestra virtual. Es así que los participantes del laboratorio brindaron una retroalimentación en base a cómo sintieron el proceso para su

formación actoral. De esta manera, los cinco intérpretes coincidieron en que han aprendido herramientas actorales que les pueden servir en su entrenamiento actoral. Mencionaban también que en un inicio no imaginaban cómo el jazz podía aportar a la creación dramática y al entrenamiento del *timing* actoral. Por último, afirmaban que conocían el término *timing*, y que este laboratorio les permitió aterrizar el concepto y ponerlo en práctica. Los detalles del proceso desde el punto de vista de los actores y actrices serán explicados en el siguiente subcapítulo.

La siguiente en comentar fue Alejandra Guerra, la cual nos brindó una retroalimentación desde la pedagogía de Jacques Lecoq y como se vio influenciado el uso de la máscara neutra junto al estímulo sonoro del jazz. Nos mencionó que “uno entiende la máscara cuando deja la máscara”, comentario en el cual coincidimos. Pues se refería a que la máscara neutra es una herramienta pedagógica que no siempre estará para acompañar al actor o actriz de manera física. Sobre todo, porque este elemento brinda herramientas que se dejan notar cuando el intérprete se retira la máscara y se dispone a interpretar un texto o a llevar a cabo una escena. Asimismo, nos mencionó que la herencia que deja la máscara neutra es una escucha activa y un ritmo en el cuerpo que potencia el uso del jazz como estímulo sonoro.

Una observación que nos brindó la docente fue que la máscara neutra no debe ser usada mientras se dice un texto. Este error se cometió en la muestra final al pedirle a Leonardo Barrantes que realice los siete niveles de tensión, improvisando un texto con la máscara neutra en el rostro. Esto se realizó con la intención de plasmar el viaje de los siete niveles de tensión con la herramienta pedagógica y las ventajas que esta brindaba mientras se construía un texto a lo largo de la dinámica. No obstante, no fue la mejor decisión, pues la máscara permite no cargar al texto; al contrario, permite la construcción de un estado interno, para luego retirarse la máscara y decir el texto correspondiente. Es importante mencionar que, a lo largo del proceso previo este error no sucedió.

Por último, dentro de esta retroalimentación, rescató cómo el jazz funcionó como un elemento protagónico al usarse dentro de un ejercicio de Lecoq, como lo es el Viaje elemental. Ella resaltó que el estímulo sonoro le brindó a la intérprete nuevas formas de viajar por la naturaleza, es decir, movilizarse a un ritmo determinado sin hacer uso de la danza. “Es como si la música se convirtiera en un personaje”, mencionó. Es decir, que el elemento sonoro del jazz fue utilizado de manera activa y dramática para los ejercicios, en vez de ser empleado como un simple acompañamiento o un elemento ambientador. El papel activo de la música es lo que determinó que fuera un detonante en los intérpretes.

El último en dar su retroalimentación fue nuestro asesor, José Manuel Lázaro. Él resaltaba cómo la máscara neutra brindaba a los cuerpos de los participantes una poética, que evidentemente activaba una presencia y una energía al accionar. Mencionaba cómo notaba que el retiro de la máscara era una lucha, un rito con el cuál se debía adherir lo obtenido con la herramienta pedagógica y asimilarlo en el cuerpo propio. Destacó también, coincidiendo con nosotros, en que el proceso fue corto, y de ser trabajado en una extensión de tiempo mayor, los resultados podrían ser exponenciales. De esta manera, reafirmaba que el trabajo del *timing* es paulatino.

Más adelante, comentó el trabajo exploratorio con la música. Hacía énfasis en la efectividad del ensayo-error durante las exploraciones. Cómo los cuerpos accionan en sintonía o en asintonía frente a un estímulo musical, y la lucha por encontrar una armonía entre cuerpo y música. Resaltaba que las rupturas displacenteras y disonantes del Free jazz permitían encontrar nuevas variaciones rítmicas a los intérpretes, a diferencia del Cool jazz, que brindaba un equilibrio y un control.

Por otro lado, José Manuel hizo hincapié en el trabajo con el texto. Si bien los participantes del laboratorio alcanzaron un manejo del *timing* con lo trabajado a lo largo del proceso, creyó necesario resaltar que una vez que se les dio un texto escrito, el manejo del

*timing*, la relajación y la disposición de jugar fue mucho más limitada. Reflexionó, de esta manera, acerca de cómo la interpretación de un texto dramático es un problema presente en todas las generaciones, y que inconscientemente nos genera un bloqueo como intérpretes que no nos permite explorar libremente las posibilidades. La lucha de mantener la conexión entre el cuerpo y la palabra debe ser constante, para poder integrar toda nuestra herramienta y no tener bloqueos.

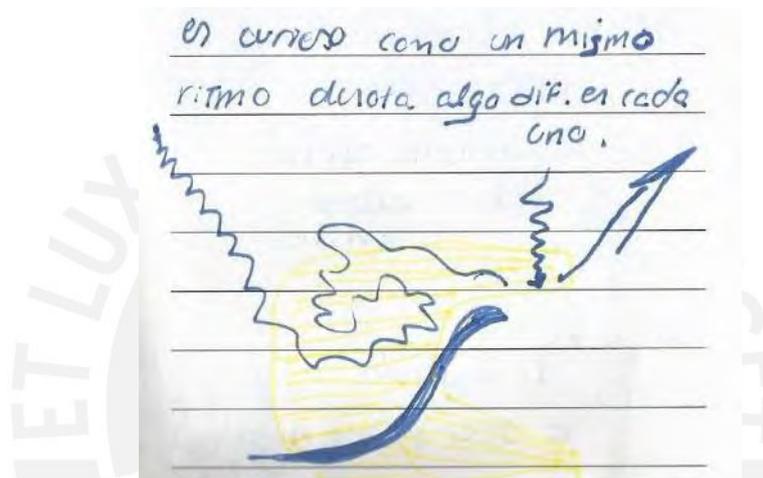
Pudimos entender, en base a los comentarios de las personas que acudieron a la muestra virtual, cuáles son los aspectos que fueron acertados en nuestro manejo del laboratorio. De igual manera, nos brindó un panorama de cómo se podría mejorar un futuro proceso, y hasta cómo se podría desarrollar una línea pedagógica en base a nuestro tema de investigación. Es así como se cerró el coloquio de la muestra final. A continuación, se detallará la perspectiva de los participantes, en base a lo recogido en las bitácoras otorgadas a cada uno y cada una de ellos y ellas.

#### **2.4. Instrumentos de recojo de información**

Para el registro de información del laboratorio, se utilizaron bitácoras por parte de los directores y los participantes. Estas fueron llenadas estrictamente en los momentos de apuntes o después de cada sesión según el criterio de cada participante. Asimismo, se registró audiovisualmente el proceso del laboratorio con videograbaciones y fotografías. Gracias a esto, se logró un mejor análisis de lo obtenido con cada ejercicio y con cada presentación de los intérpretes. Es importante mencionar que, tanto la transcripción de las bitácoras como el material audiovisual será implementado en los anexos de la presente investigación. A continuación, se detallarán algunas observaciones por parte de los cinco participantes del laboratorio. Exponiendo su postura acerca del proceso, y su desarrollo a lo largo del mismo.

Primero, veremos un poco lo observado por Valquiria Che-Piú. A lo largo de su bitácora, plasmó tanto los ejercicios aprendidos, así como su sentir dentro de cada sesión. El

primer día, cuando se explicó nuestra visión del *timing*, Valquiria destacó: “Cada uno lo hace a su manera, no puedes reproducir al 100% lo que hizo otro o hiciste antes”. De esta manera, comprendió que cada uno tiene un bagaje y una visión que le brinda una manera de accionar. Es decir, este bagaje puede nutrirse, pero nunca será igual al del resto. Resaltó también que “es curioso cómo un mismo ritmo detona algo diferente en cada uno”. A continuación, podremos observar un dibujo de Valquiria, donde muestra su visión de las diferentes vertientes a partir de un mismo origen.



(ver anexo 1 para visualizar la bitácora completa de Valquiria Che-Piú).

Por otro lado, mostraba mucho ímpetu por ser parte del laboratorio: “Me pone feliz saber que a través del *timing* puedo aprender a hacer comedia y sentirme segura de ello”. Valquiria comenzó deseosa de poder desarrollar su *timing* actoral, no obstante, tenía algunos obstáculos personales; entre ellos: “Siento mucha presión por sentir”. Sin embargo, con el pasar de las sesiones, logró una expresión con el cuerpo. Es así como resaltó: “Entendí lo que decía Alejandra (Guerra). Es el centro. Del centro y del movimiento sale la emoción. Cuando menos te presionas, salen más cosas”. Desde este punto, fue el positivo desarrollo del *timing* por parte de Valquiria.

Llegando a las últimas sesiones del laboratorio, Valquiria destacó: “Utiliza tu cuerpo. Lo importante no es dar risa, sino entrar en acción. El jazz me da tempo. Me sirvió ver a mis compañeros porque me dio nuevas posibilidades de base para explorar”. Dentro de estas observaciones, podemos ver cómo la actriz encuentra su visión de cómo desarrollar su propio *timing*, a partir de lo aprendido en el laboratorio.

Ahora, en lo que respecta a las anotaciones de Carlo Mario, podemos observar un punto de vista analítico en base a los ejercicios del laboratorio. Destacó lo que menciona Lecoq acerca de que “EL ROSTRO VA PRIMERO”. Trabajaba su conexión entre mente y cuerpo, donde tenía presente que “El cuerpo es la cara y la máscara son los ojos”. A continuación, se muestra un dibujo de Carlo Mario, en donde se plasma su rostro con la máscara neutra.



(ver anexo 2 para visualizar la bitácora completa de Carlo Mario Pacheco).

A lo largo del laboratorio, Carlo Mario tuvo un obstáculo físico, una lesión pasada, la cual lo limitaba a nivel corporal, por momentos. Sin embargo, la persistencia del actor por sobrellevar las trabas fue plasmada tanto en la práctica como en su bitácora. Entre sus

comentarios menciona “Se me hizo difícil, poco a poco entre al ejercicio. Quiero tratar de lograrlo”. Un factor que destaca Carlo Mario a lo largo de su bitácora es el goce lúdico que le dieron los ejercicios y las dinámicas del laboratorio. Múltiples veces hace mención de sentirse como un niño, descubriendo el disfrute y la diversión que le otorgaba cada ejercicio. También, nos parece necesario resaltar los apuntes de Carlo Mario en cuanto al ejercicio de la Acción que se repite. Él destaca que se puede “romper las tendencias al respirar diferente. El ritmo mismo te da algo, una reacción”. De igual manera, sacó una relación entre lo que hace y lo que se ve: “Diversos ritmos: diferentes historias en la cabeza del espectador”. Finalmente, en cuanto al *timing*, concluyó para el final del laboratorio: “TIMING PERSONAL + TIMING GRUPAL = ESCENA”.

Por otro lado, Jared Portocarrero, a lo largo del laboratorio encontró una conexión entre “Conciencia – percepción – expresión – musicalidad”, y los llevó a la práctica en su proceso. Algo importante por resaltar es la evolución vocal de Jared, que el mismo reconoce en sus escritos: “Sacar la voz. Antes no había querido sacar la voz. Hasta hoy”. Asimismo, reconoce el elemento pedagógico como un instrumento de ayuda y no como algo de lo que hay que depender: “Tener la máscara como un objeto distante / pero una extensión de mí”. Además, concientiza la función del movimiento mecánico diciendo que “El movimiento potencia el texto y la mente, si este movimiento está conectado con el centro”.

Por último, para la cuarta etapa del laboratorio, en el trabajo con personajes y escenas, Jared hace mención acerca de un ejercicio de las exploraciones. En este, como se mencionó anteriormente, todos debían pasar por un mismo personaje. Jared resalta: “El personaje se define/se termina de construir al ser nutrido por cada otra persona que pase por ese mismo personaje. Ya que, cada uno lo interpreta a su manera y refleja y enfatiza lo que desea” (ver anexo 3 para visualizar la bitácora completa de Jared Portocarrero).

Al igual que Valquiria, Leonardo Barrantes empleó su bitácora desde una perspectiva de auto-observación. Él entró con el objetivo claro de desarrollar el *timing* propio, y arriesgarse durante el proceso. Entre sus primeras impresiones, menciona: “Veamos los riesgos que tomamos”, y “Me preocupé por las reacciones frescas. Dejé el pulso de lado. Poco a poco lo incorporaré a mi tiempo. Pronto lo incorporaré”. En cuanto al acercamiento con la música y su extrapolación al teatro resalta: “Cada uno es una orquesta”. Es decir, que hace un símil entre la orquesta musical y el funcionamiento de los actores como grupo dentro de una escena.

Para las últimas sesiones del laboratorio, Leonardo fue llegando a su objetivo, y sacando conclusiones a partir de lo experimentado en el espacio de creación. Entre sus apuntes resalta que “el *timing* es confianza”, y que “desarrollar el *timing* es error y observación”. De esta manera, hace evidente que uno debe probar por sí mismo, y a la vez aprender al observar a los compañeros. Para el final del laboratorio, Leonardo escribió recordatorios para su trabajo actoral de ahora en adelante: “Ser grande”, “no olvidar el jazz”, y “hay que tomar decisiones”. Es grato para nosotros ver el inicio de su bitácora, y que, para el final de la misma, Leonardo redactara: “Hoy al fin encontré lo que faltaba” (ver anexo 4 para visualizar la bitácora completa de Leonardo Barrantes).

La última bitácora a mencionar es la de Sol Nacarino. Ella plasmó de manera muy organizada y técnica lo aprendido en el laboratorio. Presentó dibujos de los ejercicios, además de conclusiones de cada una de las dinámicas realizadas a lo largo del proceso. Para el final, tomó un camino más crítico acerca de su evolución, a través de la creación de su personaje, del monólogo y la escena.

Entre las observaciones por destacar de Sol, escogimos esta, en la que analiza su relación con la música como agente dramático: “Cuando hice el ejercicio esta vez sentí mayor entrega y mayor conexión con la música, la tuve más presente como estímulo y

conecté más mi cuerpo con mi voz. Probé activar partes de mi cuerpo que no suelo mover”. Esta observación se dio como conclusión de la exploración corporal y vocal con jazz (ver anexo 5 para visualizar la bitácora completa de Sol Nacarino).

De esta manera, se culminó con el proceso del laboratorio, el cual nos dejó con las siguientes conclusiones. En primera instancia, todos los involucrados coincidimos en que, si el laboratorio hubiera durado más tiempo, el resultado hubiese sido aún mejor del que se consiguió. Nos referimos, específicamente, al trabajo con la palabra y el trabajo del texto. Consideramos que, con un mayor rango de tiempo, hubiese sido posible un trabajo más detallado antes de que los y las participantes incorporen el trabajo con el texto de una autoría ajena a la propia. De esta manera, se hubiese podido profundizar en el código y en las herramientas necesarias para un trabajo más eficaz con la palabra.

Asimismo, el trabajo con la máscara neutra de Lecoq, según su misma pedagogía, suele durar entre seis meses a dos años. Por lo que, fue un fuerte trabajo de síntesis resumirlo en, aproximadamente, dos semanas. Aunque, es importante resaltar que no se utilizaron todos los elementos del trabajo con la máscara neutra, sino solo aquellos que contribuyeran a nuestro objetivo con la investigación.

De igual forma, el trabajo con la música jazz es un aspecto que les generó mucha intriga a los y las intérpretes. Ya que, expresaron su deseo por seguir trabajando con este estímulo, y mencionaron que la mezcla de este con la máscara neutra de Lecoq les permitió ver de manera mucho más clara lo que se buscaba conseguir con esta investigación. Es así como, se vieron encaminados hacia un entrenamiento de su propio *timing* y de la generación de un *timing* colectivo (aspecto a desarrollar más a fondo en el siguiente capítulo).

Por último, a nivel organizacional, el laboratorio funcionó de manera óptima. Ya que, se siguió el horario establecido, en donde se daban recesos pactados de tiempo determinado. Además, cada ejercicio tenía un tiempo de duración, que permitió que se consiguiera el

objetivo sin abarcar más tiempo del correspondiente. Esto fue posible, también, debido a que los y las participantes estaban sumergidos en el proceso, entregándose al objetivo, y cumpliendo las expectativas en el periodo de tiempo pactado.

A continuación, a partir de la recopilación de la información del laboratorio, en el siguiente capítulo se analizará y sistematizará el uso del jazz y su impacto en el desarrollo del *timing* actoral, según los criterios de *swing* y *free playing* del género musical jazz. Además, se evaluará cómo se relaciona el jazz y el principio de ritmo en el trabajo de la máscara neutra de Jacques Lecoq.

Todas las conclusiones se basarán en lo experimentado en el proceso, y lo registrado en la bitácora de los participantes y las videograbaciones. De esta manera, se comprobará en qué aportan los principios de *free playing* y *swing* al *timing* actoral, y cuál es la relación entre la máscara neutra de Lecoq y el *timing*.

Por último, según lo adquirido por los participantes del laboratorio, se analizará cuál es la diferencia del efecto del jazz en el *timing* actoral individual frente al efecto que causa en el *timing* colectivo. Es decir, si basta que un solo intérprete maneje el *timing* actoral para que la escena mantenga un ritmo, o es necesario que todos se vean involucrados para este mismo fin.

### Capítulo 3. Análisis de resultados

En este tercer y último capítulo se contestarán las preguntas específicas de esta investigación en base al proceso y los resultados del laboratorio. Estas serán sustentadas con la teoría expuesta en el primer capítulo. De esta manera, se podrá analizar el jazz como estímulo para el principio de ritmo de la máscara neutra de Jacques Lecoq, estructurando así, una herramienta de entrenamiento para el *timing* actoral. Durante este capítulo se recurrirá a referencias como los ejercicios realizados en el laboratorio, la interpretación de los conceptos por parte de los participantes, la experiencia del laboratorio narrada por los actores y actrices, y citas de las fuentes académicas utilizadas en esta investigación. Teniendo en cuenta lo mencionado, se evaluará, a continuación, la relación entre los dos bases de este trabajo: el jazz y el principio de ritmo en el trabajo de la máscara neutra de Jacques Lecoq.

#### **3.1. La relación entre el jazz y el principio de ritmo en el trabajo de la máscara neutra de Lecoq**

Buscamos, con esta investigación, lograr una herramienta para el actor mediante el género musical jazz y lo propuesto por Jacques Lecoq en la máscara neutra. Pues, creemos necesario que los intérpretes tengan un banco de recursos que estimulen un ritmo y una musicalidad a utilizar, según la performance lo requiera. Por lo tanto, pensamos en la música, ya que puede ayudar al actor o actriz a afinar su escucha hacia estímulos sonoros, a partir del tempo y una instrumentalización variada en diversos géneros musicales.

Sin embargo, utilizar la música en general, es tratar con un campo amplio; por esto, seleccionamos el jazz. Ya que, este, basa su ejecución en el *free playing* y el *swing*. Pues, el ritmo es desarrollado en el jazz, dentro de la habilidad del *swing* que deben tener los y las ejecutantes del género musical. Asimismo, el ritmo, dentro de la pedagogía de Jacques Lecoq, es visto como un principio que el intérprete debe tener dentro de su bagaje, que le permita una escucha y una participación activa en escena. Es por ello por lo que, dentro de

esta investigación relacionamos ambos fenómenos como fuentes de apoyo el uno para el otro, para desarrollar una herramienta que entrene el *timing* actoral. Viendo este último concepto como aquella habilidad que le otorgue musicalidad al actor o actriz en escena dentro de su participación.

Entonces, el jazz junto a la herramienta pedagógica de Jacques Lecoq, la máscara neutra, se convierten en una vía que desarrolle el *timing* a partir del trabajo corporal. De esta manera, potencian la plasticidad del cuerpo y generan un accionar orgánico en la interpretación para un espectáculo llamativo. De igual manera, les permite ser conscientes de su cuerpo y del ritmo del mismo como una vía de autoconocimiento.

Es pertinente mencionar también que, a lo largo de la investigación se utiliza el término “bagaje” como una recopilación de conocimientos necesaria para la expresión artística. No obstante, escogimos esta palabra como resultado de una analogía entre lo que se plantea en el jazz como “cantera de ideas musicales” y en la pedagogía de Jacques Lecoq como “fondo poético común”.

Según Ortiz “la improvisación individual constituye una inagotable cantera de ideas musicales, puesto que la contribución de cada ejecutante tiene por límites los que le fija su propia capacidad creadora” (1952, p. 46). Es decir, cada músico se basa en su bagaje musical para desarrollar y potenciar su habilidad al momento de crear. Mientras que, Jacques Lecoq plantea que el fondo poético común es:

Una dimensión abstracta, hecha de espacios, de luces, de colores, de materias, de sonidos, que se encuentran y se acumulan en nosotros a partir de nuestras diversas experiencias, de nuestras sensaciones, de todo lo que hemos mirado, escuchado, tocado, saboreado. Todo eso queda en nuestro cuerpo y constituye el fondo común del cual van a surgir los impulsos, los deseos de creación.

(2004, pp. 74-75)

De esta manera, Lecoq explica la definición del fondo poético común como el conjunto de conocimientos y experiencias que el o la intérprete ha absorbido a lo largo de su formación actoral, o en su vida en general; para que el actor o actriz decida utilizarlas como recurso al momento de interpretar. Es así como el jazz con el principio de ritmo, presentado en la máscara neutra, se interrelacionan al presentar un factor común que potencia la habilidad creativa en sus respectivos campos.

Por otro lado, comprendemos al jazz como un género musical, por ende, dentro de sus principales componentes se encuentra el ritmo. Según Friberg y Sundström “One of the most important ingredients in jazz music is the rhythm. Jazz music is supposed to “swing”.” [Uno de los ingredientes más importantes en la música jazz es el ritmo. El jazz debe tener “swing”] (2002, p. 19). Es decir, el ritmo no es solo un factor del jazz como género musical, sino que es la pieza clave para la ejecución de este.

De igual manera, el trabajo con la máscara neutra de Jacques Lecoq tiene al ritmo como un pilar que le permite cumplir con su cometido. Isis Rojas, en su tesis de licenciatura nos expone cómo fue el proceso con el uso de la máscara neutra: “La mezcla entre la respiración consciente y la mirada dirigida le entregaron calma al actor durante la realización de los ejercicios permitiéndole encontrar el ritmo indicado para sus procesos, la limpieza en sus movimientos y mayor claridad en sus acciones.” (2020, p. 77). Es así como, tanto Jacques Lecoq, como aquel que haya utilizado su pedagogía, expresan que, si bien la máscara comprende principios y temas varios, esta pedagogía le da relevancia al manejo del ritmo.

Por otro lado, durante la investigación teórica, nos dimos cuenta de que no existe una fórmula exacta para conseguir *swing* en el jazz. De igual manera, el trabajo con la máscara neutra de Lecoq no explica detalladamente cómo conseguir el ritmo; es algo tácito. No obstante, existe una comunión entre ambas partes, en donde el bagaje, la experiencia, y el constante ensayo-error, van entrenando y forjando las mencionadas habilidades.

De esta manera, encontramos una similitud con lo que queremos lograr al desarrollar una herramienta que entrene el *timing* actoral. Pues, no buscamos otorgarle al intérprete la medida exacta del *timing*, sino, buscamos formarles un bagaje que los libere de la necesidad de encaminar sus conocimientos a una fórmula, y poder agrupar todo lo aprendido y adherirlo para la interpretación, así como se adhiere el ritmo a uno mismo.

Aterrizando esta relación a la práctica, en la tercera etapa del laboratorio se realizó por primera vez el uso del jazz como estímulo sonoro. Esto, después de que los y las participantes desarrollaran los ejercicios propuestos por Lecoq. Lo que se visualizó fue que la escucha y el ritmo otorgado por el uso de la máscara neutra, permitieron que los actores y las actrices asimilaran con mayor facilidad el estímulo sonoro presentado en esta etapa.

De igual manera, cuando se realizaron los ejercicios de Lecoq con jazz como estímulo sonoro, les permitió a los y las participantes comprender y asimilar el principio de ritmo que proponía el uso de la máscara neutra. Es decir, las piezas musicales de jazz no los encasillaron a una sola posibilidad de voz, movimiento o interpretación. Al contrario, les permitió encontrar nuevas posibilidades y expresar una musicalidad al realizar los ejercicios de la máscara neutra. Es así como empezaron a vincular la música con el efecto dramático de cada ejercicio.

### **3.2. El principio de ritmo que trabaja Lecoq en la máscara neutra y la relación que tiene con el *timing***

Según lo dicho anteriormente en esta investigación, el *timing* es una habilidad que está relacionada a la formación del actor o actriz. Pues, es un principio que permite al intérprete actuar en escena con musicalidad y organicidad. No obstante, hasta el momento no ha existido alguna investigación que sistematice un entrenamiento en base a nuestra visión del *timing* actoral. Durante nuestra recopilación de fuentes, no encontramos ningún investigador que hable explícitamente del *timing* actoral a profundidad, así como de un

entrenamiento del mismo. Sin embargo, tal como fue expuesto en el marco conceptual de este trabajo, las aproximaciones a este término han sido fundamentales para la construcción de nuestra definición del *timing* actoral. Asimismo, durante este proceso se fueron develando elementos que aportaron al entrenamiento que estructuraríamos con el laboratorio. Fue entonces cuando descubrimos que la máscara neutra de Lecoq podía ser un pilar dentro de la estructuración del entrenamiento de dicha habilidad.

Según Sagástegui, en su investigación *La máscara neutra, un instrumento valioso en la formación actoral*: “La máscara teatral involucra una relación activa con el actor, necesita del actor para que esta cobre vida, para que respire, este mismo debe ponerse al servicio de la máscara, debe lograr su vitalidad, su ritmo, su influencia y respiración” (2020, p. 16). Es así como el autor nos resalta lo que el intérprete adhiere de la máscara neutra luego de haberla utilizado y haberla incorporado en su formación y bagaje artístico. Es decir, estos aspectos expuestos por Sagástegui plasman cual debería ser el resultado o lo obtenido por un intérprete que domine satisfactoriamente la máscara neutra durante su formación actoral.

Asimismo, Lecoq menciona en su pedagogía plasmada en el libro *El cuerpo poético*: “La base dinámica de mi enseñanza está constituida por las interrelaciones de ritmos, de espacios y de fuerzas. Lo importante es reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción: equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción” (2004, p. 41). De este modo, mediante lo expuesto por Jacques Lecoq y la realización de los ejercicios de su pedagogía podemos concluir que el ritmo nace a partir de una sensibilidad hacia los estímulos y la expresión en base a los mismos. Pues, se plasma en la corporalidad lo que él o la intérprete ve, lo que siente.

El actor o la actriz logra expresar un ritmo en base a sus estímulos internos y los estímulos externos que suceden mientras lleva a cabo su interpretación. De esta manera, relacionamos este principio con nuestra visión del *timing*. Ya que, vemos a este último

concepto como una conciencia del entorno, sumada a la percepción del ritmo interno y externo, y la expresión de una musicalidad para la interpretación actoral.

Continuando con la relación, comprendemos que Lecoq trabaja el principio de ritmo dentro de su pedagogía. Además, dentro de este principio se encuentra el trabajo de la escucha, de la reacción a estímulos y la conciencia del entorno, los cuales son pilares de la habilidad del *timing*, también. Por ende, consideramos que el actor y la actriz deben ser entrenados para externalizar de manera corporal estados internos. De igual manera deben ser capaces de activar su atención a estímulos externos, para trabajarlos en base a un sentido rítmico y accionar con organicidad en escena.

Por ejemplo, al inicio del laboratorio, sucedía que los y las intérpretes presentaban impulsos y estados que eran visibles, pero de manera muy sutil. Esto debido a que no existía una conexión verdadera y libre entre su cuerpo (cuerpo y voz) y la mente, que solía interferir, volviéndose así un arma de doble filo. Para ello, los ejercicios de la máscara neutra, como la secuencia de los 20 movimientos de Lecoq, permitieron que se genere esta vía libre por todo el cuerpo.

Gracias a esto, el movimiento de ondulación inversa le otorgó a cada integrante, a manera de imagen, la posibilidad de que el texto fluya desde el centro del cuerpo, afectando a cada parte del mismo. Es importante mencionar que, mientras se iba bajando la magnitud del movimiento, la intención permanecía intacta. Así, el trabajo entre la conexión entre el cuerpo y mente se volvía más complejo y orgánico, permitiéndoles a los y las intérpretes abrirse desde una corporalidad a un estado interno con mayor facilidad.

Cabe resaltar que dentro de todos los conceptos de ritmo que se expusieron en el marco conceptual, el que propone Jacques Lecoq es el que más se asemeja a nuestra visión del *timing* actoral. Pues en su pedagogía, el principio de ritmo se ve influenciado con otros aspectos a los que el actor o actriz deben prestar atención al momento de interpretar: su

entorno, los estímulos, entre otras cosas. Sin embargo, esta similitud se fue descubriendo en la práctica, más que en la teoría. Ya que, a medida que observábamos a los y las participantes realizar los ejercicios que presentábamos en cada sesión, el principio de ritmo se hacía cada vez más presente en nuestras explicaciones y las preguntas de los y las intérpretes.

No obstante, es importante mencionar por qué recurrimos al término “*timing* actoral” y no utilizamos solo el principio de ritmo como objetivo para estructurar una herramienta actoral. Esto es debido a que, si bien se asemejan, la visión de ritmo de Jacques Lecoq y nuestra visión del *timing* no significan lo mismo. Dentro de nuestro concepto planteado sobre el *timing* vemos a la musicalidad como parte de este. A su vez, dentro de todo lo recopilado para que se desarrolle esta habilidad, consideramos que la musicalidad de cada texto o movimiento en escena es necesaria para una interpretación efectiva. Es por ello por lo que, buscamos una herramienta que entrene el *timing* actoral, utilizando el jazz para potenciar el principio de ritmo de la máscara neutra.

En lo que respecta a lo aplicado en el laboratorio, se realizaron ejercicios propuestos por la pedagogía de la máscara neutra. Entre ellos, los ejercicios que aportaron con el principio de ritmo de Jacques Lecoq, se encontraban: los ejercicios de equilibrio en el escenario, el movimiento interrumpido por seis sonidos, el viaje elemental, los siete niveles de tensión y la dinámica de los cinco movimientos de Lecoq con texto. Con estos ejercicios nos dimos cuenta de que, a pesar de que Lecoq solo hace específica una vez su definición de ritmo, en la práctica este principio está sumamente presente. Porque, los ejercicios exigían un sentido del ritmo y a la vez potenciaban al mismo. Cabe resaltar que esto sucedió desde la etapa previa a la incorporación del jazz en las sesiones del laboratorio.

Cada uno de los ejercicios tenía como base que el o la intérprete maneje un ritmo al momento de participar en escena, mientras permanecía atento a lo que sucedía a su alrededor y en su interior. De esta manera, caímos en cuenta de que el principio de ritmo de Lecoq no

solo nos servía para entrenar la escucha e identificación de los y las participantes, sino que desarrollaba lo que nosotros buscábamos con el *timing* actoral. Esto fue evidente cuando se consiguió que los y las intérpretes desarrollaran una escucha a los estímulo internos y externos, y accionaran en base a ellos de manera orgánica.

De la misma manera, entre los comentarios de los participantes en sus bitácoras, se encontró la relación entre el ritmo y el *timing* actoral según la perspectiva de los y las intérpretes. Por su parte, la participante Valquiria Che-Piu menciona que “¿El *timing* da el ritmo, y el ritmo da *timing*?”. Ella trae a la investigación esta interrogante sobre si el ritmo es resultado de una utilización y desarrollo del *timing*, o viceversa. Esto se ve reflejado en su bitácora, ya que en reiteradas ocasiones se refiriere al *timing* como “ritmo”. Sin embargo, adentrándose en la segunda mitad del laboratorio, Valquiria escribe en su bitácora lo siguiente: “El *timing* engloba: Contexto - ritmo – tempo”. Resaltando así, que el ritmo es un principio que está incluido dentro de la habilidad del *timing* actoral. Es así como, el proceso cumplió su cometido, pues los y las intérpretes fueron ser capaces de reconocer terminología referida al *timing*, e identificar casos prácticos del mismo para utilizarlos a su favor al accionar en escena.

Asimismo, el participante Jared Portocarrero llegó a la siguiente conclusión: “Aprovechar el ritmo lo más asertivamente → Timing”. Con este escrito, Jared se refiere a que el hecho de aprovechar de manera asertiva el principio de ritmo, expuesto por Lecoq, es un factor necesario para conseguir un buen *timing*. De esta manera, corroboramos que los participantes comprendieron la idea de que este principio de ritmo, desarrollado, aporta a la consolidación del *timing* actoral. De igual manera, se esclareció que el *timing* comprende, dentro de sus componentes, al ritmo. Es decir, una vez que se domina el manejo del ritmo, tanto en su recepción como en la expresión, el o la intérprete se encamina a poder desarrollar un *timing* actoral sólido.

Por ende, es posible afirmar que la relación entre el principio de ritmo de Lecoq con el entrenamiento del *timing* en el actor y actriz es consecutiva. Pues, el *timing* es una habilidad que se alcanza con el desarrollo del sentido rítmico y la escucha del entorno. Justamente los componentes que brinda el trabajo de la pedagogía de la máscara neutra de Jacques Lecoq. Adicionalmente, al estimular el principio de ritmo de la máscara neutra con el jazz, se logró incorporar el componente faltante para el desarrollo de esta habilidad: la musicalidad al accionar.

### **3.3. Aporte del *free playing* y del *swing* al *timing* actoral**

El *free playing* y el *swing* son pilares del género musical jazz. Es por ello que, consideramos a ambos principios como fuentes necesarias que nutren al entrenamiento del *timing* actoral. Asimismo, la autora Sánchez Rodríguez destaca el efecto funcional del jazz en la dramaturgia y la actuación en su artículo: “El jazz: una aproximación a su estudio como producto artístico y como elemento argumental transmedia”:

El jazz no solamente se integra en la historia como un elemento musical que ambienta o contextualiza las diferentes secuencias, a partir de una función predominantemente narrativa, sino que se convierte en una manifestación que traspassa la partitura, la notación, y dirige el destino de los personajes. (2014, p. 165)

De esta manera, podemos rescatar el impacto funcional y dramático del jazz hacia creaciones artísticas, de modo que transforma y nutre la pieza escénica sin mostrar al género musical como un adorno. Es así como, a su vez, hemos estructurado la utilidad del jazz para la creación de una herramienta que entrene el *timing* actoral. Ya que, la música, tiene relación con lo que se conoce normalmente por *timing*. Por lo tanto, vemos al jazz como una forma de encaminar el entrenamiento del actor o actriz hacia el redescubrimiento de una musicalidad en la creación escénica y en el accionar en escena.

De la misma manera, las calidades sonoras, los distintos tempos y los cambios de signatura del mismo, presentes en el jazz, nutren el bagaje de los actores y las actrices. Pues, una vez adheridos los principios de *swing* y *free playing*, los y las participantes del laboratorio fueron capaces de evocar diferentes interpretaciones de movimiento en las exploraciones. Asimismo, les ayudó a salir de su zona de confort, probando nuevas posibilidades a las cuales no estaban acostumbrados. Esto como consecuencia de un desarrollo del sentido musical brindado por los principios propios del jazz.

Teniendo en cuenta que, en el laboratorio, el jazz, logró desarrollar el oído musical de los participantes, les permitió generar una nueva perspectiva dentro de su interpretación en escena. Es decir, además de considerar movimientos físicos y generar elementos visuales, ahora también utilizan elementos sonoros del jazz como referencia al accionar. Por ejemplo, si antes evocaban un movimiento lineal para realizar una acción, ahora podrían recurrir a la calidad sonora de una trompeta con un registro agudo, para llevar a cabo la idea y accionar en base al mismo estímulo sonoro. De esta manera, lo que les evocaba a solo pensar en la acción física, no se asemeja a cómo se transforma esta acción incorporando el estímulo sonoro.

Por lo tanto, las exploraciones con el jazz como estímulo aportaron a la musicalidad al momento de accionar en escena. Ya que, les permitía a los y las intérpretes jugar con las diferentes magnitudes en el cuerpo, extrapolando las intensidades que utilizaban los músicos al momento de interpretar una pieza de jazz, como lo puede ser un *forte* o un *pianissimo*. En el caso de los ejercicios en donde este género musical colaboró con el desarrollo de una escucha y musicalidad fueron: La espera (ejercicio postulado en *El cuerpo poético* de Jacques Lecoq) y la escena grupal, que se improvisó con sus personajes creados.

En cuanto a La espera, los participantes escribieron en sus bitácoras sus impresiones y logros sobre este ejercicio. Carlo Mario comentó que descubrió una sensación con ritmo y notó cómo el tiempo de la escena iba con la música. Además, logró visualizar la diferencia

del tempo, como algo que se puede medir, al principio de ritmo. Leonardo Barrantes comentó, a su vez que, gracias al estímulo sonoro se pueden aclarar los personajes, es decir, sus motivaciones son más claras. También, notó que surgió una escucha entre ellos y que la musicalidad brinda matices a la escena.

Por último, Sol nos dice que “no es necesario que sucedan cosas todo el tiempo [...] la música también tiene silencios y no significa que la escena se haya caído”. Esto último fue un aprendizaje del grupo que les sirvió para enfocar su atención hacia la escucha de uno mismo y del resto. Pues, empezaron a proponer sin saturar la creación de la escena al mismo tiempo de la interpretación, y esto lograba una musicalidad en la improvisación por parte de los participantes.

Lo mismo sucedió en la escena grupal a base de improvisaciones con los personajes que crearon. Carlo Mario comentó en su bitácora que fue un ejercicio interesante para desarrollar la escucha entre el grupo y proponer desde lo que sucede en el momento. También menciona: “Fue un poco caótico, pero me gustó cómo nos tuvimos que acoplar”. De la misma manera, Leonardo Barrantes comentó que el impulso de aferrarse a una propuesta debe usarse a favor del grupo. A su vez, rescata la importancia de no olvidarse del jazz aun cuando este ya no está sonando y por último, resalta la toma de decisiones dentro de la creación de una escena grupal. De esta manera, notamos que la presencia del jazz dentro de la creación de una escena estimula a los y las actrices a encontrar una propuesta de ritmo y de creación de personajes o de momentos.

Nos parece relevante mencionar que Jared Portocarrero comentó en su bitácora que las canciones conocidas lo hacían seguir el tempo. En cambio, las otras piezas musicales utilizadas, que el participante no había escuchado anteriormente, le permitían explorar y dejarse sorprender. Esto sucedió con la canción *Sing, sing, sing*, ya que es una pieza musical conocida y que, a pesar de sus variaciones rítmicas e instrumentales, encasillaron al

participante a seguir en una misma línea corporal y vocal con la canción, sin lograr una exploración que le permita salir de su zona de confort.

Es así como comprobamos que el uso de otro género musical más popular pudo haber restringido a los actores y las actrices a una sola interpretación del estímulo sonoro. De esta manera, tomamos la decisión de utilizar el jazz conociendo la complejidad del mismo género y lo relacionamos con la complejidad que tiene el *timing* como habilidad. No porque sea difícil o imposible desarrollarlo, sino porque conlleva práctica y un bagaje dispuesto a la creación activa. Esto permite a los y las intérpretes a permanecer siempre atentos con los que acontece en escena. Es de esta manera que los principios fundamentales del jazz se acoplan al *timing* actoral para entrenarlo y desarrollar dicha escucha que facilita la atención y, por ende, la creación activa.

Además, por su parte, estos principios fundamentales del jazz (el *free playing* y el *swing*) brindan a los músicos, que se especializan en el jazz, un camino para profundizar en sus saberes musicales, y estructurarlos para el momento de ponerlos en práctica. Es decir, si un músico desarrolla su capacidad de realizar *free playing*, potencia en consecuencia su oído y ejecución musical. Así, entrena un *swing*, lo que en la actuación vendríamos a nombrar como *timing* actoral. De igual manera, este *timing* en la actuación, según nuestra visión, se rige de diversos elementos que permiten al intérprete complementar su accionar en escena, ejercitando su organicidad en la misma. El actor puede utilizar los principios de *free playing* y *swing* para un entrenamiento del *timing*, pero en paralelo, reforzará aspectos como la conciencia del entorno, y la escucha hacia estímulos internos y externos.

Ortiz resalta en su artículo “La improvisación en el jazz” la importancia de este principio para el desarrollo de las capacidades creativas de los intérpretes:

Agreguemos que la improvisación en el jazz acusa un carácter especial, pues va invariablemente acompañada, cuando es genuina

y está realizada por maestros del género, de la típica entonación cálida o hot, de las inflexiones y el énfasis rítmico o swing que caracteriza al jazz afronorteamericano castizo. Porque es en la ejecución improvisada donde la música sincopada pone en juego, hasta el máximo, la capacidad de sus recursos. (1952, p. 45)

El autor menciona que el ejecutar un *free playing* presentando tanto sentido rítmico como *swing* potencia la creatividad activa del artista. De esta manera, se ve enfrentado a todo su bagaje como intérprete y lo administra como un banco de recursos que puede utilizar a su disposición.

Asimismo, el *free playing* es un principio que ha aportado al bagaje de conocimientos de los y las intérpretes. Según la tesis de Muñoz, *La enseñanza de la improvisación musical en las universidades que imparten la carrera de música en Lima, Perú*, existen diversos beneficios que el *free playing* brinda a los y las artistas. Entre algunos de ellos, el autor destaca que:

Desarrolla la audición y junto con ella la velocidad mental para la toma de decisiones. En el momento de la improvisación [...] se atiende [...] a lo que pasa alrededor con los otros instrumentos, ya sea al momento de improvisar en un solo o al improvisar en el acompañamiento. Con respecto a la interpretación, la improvisación mejora el sentido rítmico y melódico. (2020, p. 20)

Esto se pudo comprobar en el laboratorio, ya que los y las participantes supieron abordar la improvisación en la actuación y el *free playing* del jazz para añadirlo como recursos a utilizarse dentro del trabajo en escena. El participante Carlo Mario Pacheco nos da su punto de vista luego de un ejercicio de improvisación con jazz que realizó con Leonardo Barrantes: “Más contenida de acción – reacción. Tuve más confianza para dejarme ir y

entregarme al ejercicio”. De esta manera, notamos que el trabajo con este principio se ve reflejado en la escucha y la conciencia del entorno adquiridas por parte de los y las intérpretes. Dándole, así, al participante la libertad de incrementar el juego en su accionar en escena.

Por otro lado, la base teórica otorgada al inicio del laboratorio a los y las participantes sirvió como un primer acercamiento a los conceptos de *free playing* y *swing*. Asimismo, en las sesiones en las cuales nos tomamos el tiempo de solo escuchar las canciones de jazz, les permitió a los y las intérpretes ser más conscientes de la analogía que se forma entre un actor y un músico de jazz. Es decir, cómo nosotros al ser actores y actrices debemos ser capaces de escuchar a nuestro compañero de escena sin la necesidad de ponernos de acuerdo sobre lo que pasará. Además, se entendió la razón del por qué debemos permanecer atentos para accionar en base a los estímulos, y según lo que tenemos dentro de nuestro bagaje actoral y artístico.

En adición a esto, los ejercicios de improvisación y el constante enfrentamiento al ensayo-error, evocados por el *free playing* del jazz, permitieron que los y las participantes se sintieran más cómodos para arriesgar y utilizar su creatividad activa en escena. Aquello, fue logrando que poco a poco los y las intérpretes apuntaran a conseguir un *swing* dentro de la escena, como un músico de jazz lo tiene en una orquestación.

Por último, ambos principios vuelven a formar parte de una analogía donde un actor, al igual que un músico, debe estar atento y consciente de la acción que se está llevando a cabo. Para, de esta manera, participar con su compañero o compañera de escena. Es así como se vive un momento dramático y no una repetición, es decir, no un intérprete que solo está siguiendo a otro. Por ende, el jazz aporta en su totalidad al entrenamiento del *timing* actoral pues, a manera que el músico de jazz tiene *swing*, y a su vez realiza un *free playing* y se logra una pieza musical inédita; el actor o actriz logra una escucha que le permite aplicar su

participación en escena en base al ritmo requerido en la misma, según su percepción. Esto les brinda una creatividad activa que los lleva a una participación orgánica en escena en base a una musicalidad. Dicha musicalidad es producto de la analogía que se forma en escena en base al *swing* y el *free playing*. El *swing* equivale a accionar mediante una escucha y un ritmo y el *free playing* viene a ser la organización del propio bagaje artístico para discriminar qué herramientas sirven o no al momento de la actuación.

A continuación, se realizará una comparación entre el efecto del jazz en el *timing* actoral individual y en el *timing* actoral colectivo. Para esto, se utilizarán recursos teóricos que explicarán la lógica de esta comparación. Por otro lado, se recurrirá a la evidencia que dejó el proceso de los y las participantes en el laboratorio.

#### **3.4. *Timing* actoral individual vs. *timing* colectivo**

Empecemos por determinar la diferencia entre *timing* individual y *timing* colectivo. Nos referimos a *timing* individual cuando un actor o actriz cumple con los aspectos especificados en nuestra visión del *timing*. Recordemos que esta es entendida como la suma de la conciencia del entorno, la percepción del ritmo interno y externo y la expresión de una musicalidad para la interpretación actoral. Por ende, el *timing* colectivo consta de la sincronía tácita entre el *timing* individual de cada intérprete en escena. De esta manera, se genera una armonía en donde cada intérprete puede manejar una energía y un ritmo único, comparado al del resto, sin que reine el caos.

Individualmente, cada elemento de la sección melódica de la orquesta crea su propio diseño, conducido, por lo general, por uno de ellos -frecuentemente la corneta o trompeta, [...]- Pero al hacerlo, cuida el equilibrio entre su diseño y los de los demás, que surgen con simultaneidad. Así, el cuadro total no constituye una serie de colores detonantes, sino un armonioso lienzo, en el

cual las diversas tonalidades están administradas con mano maestra. (1952, p. 46)

Tal como lo explica Ortiz, el jazz cuenta con una organización que les permite a sus intérpretes ejecutar un ritmo o una melodía en cada pieza musical. Esto sin interrumpir la participación de los otros instrumentos, sino aportando al sonido de cada uno. Es decir, si bien no existe una fórmula que se repite cada vez que se ejecuta una pieza musical de jazz, sí se desarrolla un acuerdo tácito entre los intérpretes donde cada instrumento tiene un rol. Este papel que juega cada uno de ellos se transforma según la improvisación lo requiera, en base a la escucha y conocimientos musicales previos.

Es de esta manera que, el jazz causa un efecto en el *timing* actoral individual y en el colectivo. En lo que respecta al *timing* individual, el jazz desarrolla el sentido musical, rítmico, y expresivo en los y las intérpretes. Así, ellos y ellas tienen la capacidad de accionar con musicalidad en base a una escucha potenciada por su atención y en consecuencia desarrollan una sensibilidad sonora. Asimismo, en el *timing* colectivo el jazz juega el papel de director de orquesta, el cual acostumbra a los actores y a las actrices a un diálogo entre sus respectivos *timings* individuales. De esta manera, desarrolla no solo una atención en los intérpretes, sino que establece un nuevo estilo de comunicación tácita a partir de la escucha, la cual permite que se tomen decisiones al instante, velando por la eficacia de la escena. Como menciona Alexander Gladkov, citado en *El arte secreto del actor* de Barba y Savarese: “Puedo decir que la representación de los actores se presenta como una melodía y la puesta en escena como armonía” (2010, p. 102).

En cuanto al proceso del laboratorio, los ejercicios de improvisación que se realizaron fueron desarrollando, a su vez en los intérpretes, un *timing* colectivo. Sin embargo, este efecto se vio más reflejado en la realización de la escena final. Pues, cada uno y cada una ya tenía un personaje formado. Esto hacía que haya especificidad en sus características y en la

acción de cada uno. Luego, se les colocó una pieza musical de jazz (*Daahoud* de Clifford Brown) como estímulo sonoro antes de empezar la escena. Aquello les permitió escuchar una situación, un ritmo y utilizarlo para la creación. Es así como se generó una construcción vocal y un ritmo personal que se complementaba con el ritmo del resto de los personajes. En consecuencia, se fue llevando a cabo la escena, con las propuestas vocales y físicas del grupo, formando una orquesta de cuerpos y sonidos.

Por otro lado, el efecto del jazz en el *timing* individual se vio plasmado, también, cuando se les solicitó que escogieran una canción para la creación de la secuencia del “personaje pasa”. Esto debido a que, en las primeras exploraciones con el personaje, salían a relucir líneas de fuerza, y potenciales características de este. Sin embargo, una vez que incluyeron música a la creación, se desarrolló el ritmo de cada uno de los personajes.

De igual manera, a la par que se establecía el ritmo del personaje, cada intérprete desarrollaba su sensibilidad hacia estímulos sonoros en base a una creación. Es así como aprendieron a identificar al jazz ya no como un acompañamiento, sino como un factor importante para la creación. Una vez que reconocieron esto y lo utilizaron a su favor, desarrollaron notablemente su *timing*. Por ende, podemos decir que la interpretación de una pieza musical es personal. No obstante, puede haber una convergencia de las diversas interpretaciones cuando se entrelazan los puntos de vista de varias personas para empezar a accionar en escena.

Es así como podemos decir que el efecto que causa el jazz en el *timing* individual y el efecto que causa en el *timing* colectivo se asemejan. Sin embargo, es necesario resaltar que en el *timing* colectivo el jazz cumple el rol de organizador. A su vez, este efecto que causa el jazz se ve influenciado cuando los y las intérpretes se encuentren realizando creaciones individuales, diferenciándose de cuando su proceso creativo es dentro de un grupo.

Consideramos que esta disimilitud entre ambos trabajos es debido a que, al haber conseguido a un grupo humano que trabajó asertivamente de manera colectiva, y en específico congeniaron de forma positiva entre ellos, facilitó la confianza y el apoyo para llevar a cabos secuencias, escenas y ejercicios grupales. Es decir, el juego como colectivo hizo que se incremente la confianza en cada uno y una de ellos y ellas y, por ende, se puedan sostener los unos a los otros. De esta manera alcanzaron un *timing* individual y pudieron ser capaces de formar un *timing* colectivo.

Finalmente, podemos rescatar que, en base al análisis de lo obtenido en el laboratorio, el jazz y el trabajo de la máscara neutra se relacionan en la base rítmica. Además, el principio de ritmo propuesto por Lecoq se relaciona directamente con nuestra visión del *timing*. Esto debido a que, ambos necesitan de una escucha activa que desarrolle una atención a estímulos externos e internos. De igual manera, en esta investigación, el jazz y sus principios: *free playing* y *swing* cumplen un rol importante para el desarrollo del *timing* actoral, puesto que le otorga musicalidad al accionar y potencia la escucha en los y las intérpretes. Asimismo, este género musical sirve como organizador para lograr un *timing* colectivo.

## Conclusiones

Dando por finalizada la investigación, podemos confirmar que utilizar un género musical evolutivo como el jazz y sus principios (*free playing* y *swing*), y la propuesta de Jacques Lecoq sobre el ritmo para desarrollar la conciencia del entorno y reacción al mismo mediante la máscara neutra, los y las intérpretes pueden agudizar su susceptibilidad a estímulos sonoros. En adición a esto, la corporalidad desarrollada con el trabajo de la máscara neutra, sumada al estímulo sonoro del jazz, le permite al intérprete accionar orgánicamente según su entorno, sin imponer una gestualidad o una acción que no esté vinculada a la situación. Es decir, le brinda la capacidad de accionar siendo consciente del *timing*. De esta manera, se establece un estado de constante atención a estímulos y a la percepción del ritmo interno y externo, trabajando el *swing* del jazz en escena. En consecuencia, el intérprete desarrollará una creatividad atenta y una reacción orgánica, con lo que se sistematizará una herramienta para entrenar el *timing* actoral.

- En base a las fuentes consultadas y los nexos establecidos entre las mismas concebimos y sistematizamos el concepto del *timing* como una habilidad que consta de la suma de la conciencia del entorno, la percepción del ritmo interno y externo, y la expresión de una musicalidad para la interpretación actoral. Por otra parte, en lo referente al laboratorio, podemos concluir que, la duración del trabajo con la palabra y el texto no fue el suficiente. Es decir, con un mayor rango de tiempo, hubiese sido posible profundizar de manera óptima en el análisis del texto y en las herramientas necesarias para abordar al mismo de manera más eficaz. A su vez, a nivel organizacional, el laboratorio funcionó de manera óptima gracias al compromiso de los y las participantes por respetar los horarios establecidos, volviéndose este compromiso un factor fundamental para el avance del trabajo.

- Podemos afirmar que la relación entre el jazz y el principio de ritmo en el trabajo de la máscara neutra de Jacques Lecoq reside, principalmente, en la analogía entre lo musical y lo actoral. Pues, así como un intérprete de jazz debe desarrollar la habilidad del *swing*, un intérprete actoral debe desarrollar la habilidad del *timing*. De la misma manera, Lecoq propone para el actor y la actriz el fondo poético común, y Ortiz propone para el jazzista una cantera de ideas musicales. Ambos términos definen el bagaje artístico que desarrolla la capacidad creadora en el intérprete.
- La relación entre el principio de ritmo en el trabajo de la máscara neutra de Lecoq y el *timing* se plasma en los siguientes aspectos: El principio de ritmo que propone Lecoq es el más semejante a nuestra definición de *timing*, a diferencia que la nuestra incluye la musicalidad al accionar. Sin embargo, permanece lo postulado por Lecoq, pues es necesario entrenar a un actor a recibir estímulos internos y externos y trabajarlos en base a un sentido rítmico para accionar con organicidad en escena. En consecuencia, este desarrollaría su sentido del *timing*.
- El *free playing* y el *swing*, pertenecientes al jazz, aportan al *timing* actoral como una referencia de resultado. Permitted a los y las intérpretes a actuar en base a los estímulos brindados y accionar según lo que tenemos como bagaje actoral y artístico para un accionar en escena. Asimismo, los ejercicios de improvisación y el constante enfrentamiento al ensayo-error, permitieron que se sintieran mucho más cómodos en el arriesgar y utilizar su creatividad activa en escena. Lo que fue logrando que poco a poco apuntaran a conseguir un *swing* dentro de la escena, como un músico de jazz lo tiene en una orquestación.

- Por último, la diferencia entre el efecto que causa el jazz en el *timing* actoral individual y el efecto que causa en el *timing* colectivo radica en que los intérpretes se encuentren aislados de otros compañeros o se encuentren en un grupo al crear. Puesto que, el *timing* colectivo tiene las mismas bases que el *timing* individual. Por ende, cada intérprete, con su *timing* individual complementa al *timing* del resto con un código común que funcione sin tener que hacer lo mismo que los demás. De esta manera, concluimos que la generación de un *timing* colectivo es consecuencia de la suma del *timing* individual de cada intérprete en escena.



## Referencias bibliográficas

- Abad, M. I. & Arana Reyes, D. (2021). *El jazz y su pasado en una herramienta actoral: Una fusión interdisciplinaria entre la música y el teatro*. [Trabajo de investigación de bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.  
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/24118>
- Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*. Editorial Arte y Literatura.
- Allen, D., & Fallow, J. (2004). *Stanislavski para principiantes*, 52. Longseller.
- Andrés-Gallego, J. (2001). Macro y microhistoria en el estudio de la esclavitud de los negros/  
Macro and microhistory in the study of Negro slavery. *Memoria y civilización*, 4, p.  
115-147.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Barba, E., & Savarese, N. (2010) Diccionario de antropología teatral: El arte secreto del actor. Editorial San Marcos.
- Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. Theatre Communications Group.
- Cabrelles, M. (2016) El jazz, un género musical innovador. *Revista de Folklore*, 414.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-jazz-un-genero-musical-innovador-784387/html/>
- Friberg, A., & Sundström, A. (2002). Swing ratios and ensemble timing in jazz performance: Evidence for a common rhythmic pattern. *Music Perception*, 19 (3), 333-349.
- Gioia, T. (2012). *Historia del jazz*. Turner.
- Heredia, C. (2016). *Hard bop: una reseña histórica*. [Tesis de licenciatura. Universidad San Francisco de Quito]. Repositorio Digital USFQ.  
<https://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/6149/1/128939.pdf>

- Honing, H. (2002) Structure and interpretation of rhythm and timing in Dutch Journal of Music Theory. *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 7 (3), 227-232.
- Kristi, G. V. (1988). *Stanislavski en la ópera*. Editorial Arte y Literatura.
- Lecoq, J., Carasso, J. G., & Lallias, J. C. (2004). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial.
- Martínez, J. (2010, 13 de abril). El jazz. Origen y evolución. *La Madeja*.  
<https://lamadejadelavida.wordpress.com/2010/04/13/el-jazz-origen-y-evolucion/>
- Muñoz, R. J. (2020). *La enseñanza de la improvisación musical en las universidades que imparten la carrera de música en Lima, Perú*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.  
[https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16888/MU%c3%91OZ\\_RENTER%c3%8dA\\_RODRIGO\\_JULI%c3%81N%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16888/MU%c3%91OZ_RENTER%c3%8dA_RODRIGO_JULI%c3%81N%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Ortiz, O. N. (1952). La improvisación en el “Jazz”. *Revista Musical Chilena*, 8 (43), 41-48.
- Pajares, Á. A. (2020). *Lecoq a través de Stanislavski: la trasposición de la secuencia de los 20 movimientos en la ejecución de acciones dramáticas*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.  
[https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16858/Pajares\\_La\\_zarte\\_Lecoq\\_a%20trav%c3%a9s\\_de%20Stanislavski1.pdf?sequence=1&isAllowed=](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16858/Pajares_La_zarte_Lecoq_a%20trav%c3%a9s_de%20Stanislavski1.pdf?sequence=1&isAllowed=)
- Palavecino, M. G., Tappero, L. D. C., & Varela, R. (2020). Free jazz: expresión cultural de la lucha afroamericana.  
[https://www.academia.edu/45555802/Free\\_Jazz\\_expresi%C3%B3n\\_cultural\\_de\\_la\\_lucha\\_afroamericana](https://www.academia.edu/45555802/Free_Jazz_expresi%C3%B3n_cultural_de_la_lucha_afroamericana)
- Rodríguez Vivas, D. (2018). *Jazz, asimilación y resistencia cultural: hacia una teoría crítica de la composición*. [Tesis de trabajo de grado para obtener el título de maestro en

música, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá]. Repositorio PUJ.

[https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/35756/Rodriguez\\_Vivas\\_Daniel\\_Proyecto\\_de\\_grado.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/35756/Rodriguez_Vivas_Daniel_Proyecto_de_grado.pdf?sequence=2&isAllowed=y)

Rojas, I. F. (2020). *La disponibilidad del cuerpo: Del análisis de texto a la interpretación escénica mediante la máscara neutra*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

[https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16857/Rojas\\_Marimon\\_Disponibilidad\\_cuerpo\\_an%C3%A1lisis1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16857/Rojas_Marimon_Disponibilidad_cuerpo_an%C3%A1lisis1.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Sagástegui, A., & Segundo, Y. (2020). *La máscara Neutra, un instrumento valioso en la formación actoral*. [Trabajo de investigación de bachillerato, Escuela Superior de Arte Dramático de Trujillo] Repositorio Renati.

<https://renati.sunedu.gob.pe/bitstream/sunedu/1616298/5/TRABAJO%20DE%20INVESTIGACION%20-4-%20Yerem%C3%AD%20Alzamora.pdf>

Salvatierra Capdevila, C. (2007). *La escuela de Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. [Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital. <http://hdl.handle.net/2445/107489>

Sánchez Rodríguez, V. (2014). El jazz: una aproximación a su estudio como producto artístico y como elemento argumental transmedia. *Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*, 3 (2), 157-174.

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

## Anexos

### Anexo 1. Bitácora de Valquiria Che-Piú

- Timing:
  - No hay definición exacta, hay aproximación.
  - Son variaciones del tempo.
  - El timing se adapta a la pieza musical.
- Ritmo
  - El eterno organizador
  - Es la fuerza interna
  - Es una manera de fluir
- El timing da el ritmo - el ritmo da timing (?)
- Sin ritmo ocurre la reacción no la acción.
- Entrar en el ritmo es entrar en el momento exacto.
- Tempo → La velocidad en el que ocurre algo (music; movimiento.)
- Máscara neutra:
  - Herramienta pedagógica → Quitarnos la cara para poder tener mayor rendimiento del cuerpo.
- Swing
  - Se parece al timing
  - Cómo entro al espacio
- Improvisación
  - Los afroamericanos prefieren el *free playing*
  - Tocar/hacer tomando todo tu bagaje y con una base
  - Cada uno lo hace a su manera, no puedes reproducir al 100% lo que hizo otro o hiciste antes.

- El timing engloba:
  - Contexto – ritmo – tempo
- Me pone feliz saber que a través del timing puedo aprender a hacer comedia y sentirme segura de ello.
- 3era fecha 31/01/2022
  - Aire
  - Con la máscara debemos velar x mover primero la cara y luego q' acompañe mi cuerpo. → En la vida cotidiana primero ves con el cuerpo.
  - Estaba muy cansada, pero ahora me siento muy viva, abierta.
  - Ejercicio de apertura
    - Porque te abre a algo (dolor, amor, felicidad)
    - Tener en cuenta la respiración es fundamental
- Fecha 4. Clase 4. 2/2/22
  - El cuerpo es tu rostro y la máscara es tu mirada
  - Con la máscara debes poner más enfoque en tu cuerpo
  - Exploración:
    - Es feeling como una cosa puede ser elaborada distinto por diferentes personas.
    - Con la máscara neutra no existen movimientos cotidianos
    - Puedes adaptar tus movimientos: Veo – decido – hago/voy/soy
  - Odio el adiós de los adioses
    - No sé, lloro. Odio los finales.
    - Siento mucha presión x sentir
    - Siempre me he escapado de este ejercicio.

○ Clase 4

- Entendí lo que decía Alejandra (Guerra).
- Es el centro. Del centro y movimiento sale la emoción.
- Cuando menos te presionas, salen más cosas



○ 7/02/2022

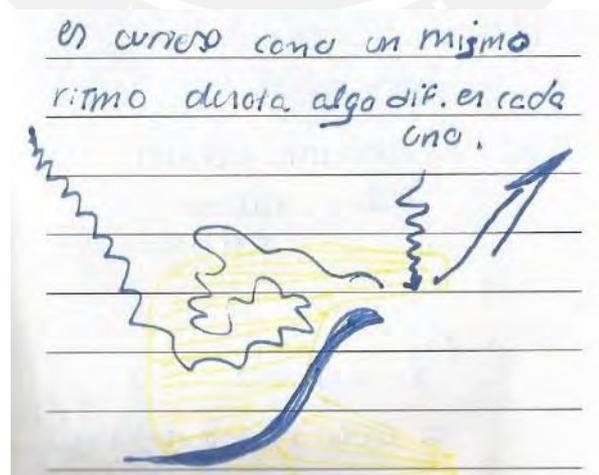
- En algún momento perdí el equilibrio, that means q' el mov. No solo me lleva a molesta o advertir, sino a clamar o implorar (pedir)
- Me gusta hacer los movimientos.
- Adiós de los adioses
  - Wow – fuerte, pero feeling. Lo hice con Sol
  - Se me dificulta seguir con lo que me da el movimiento sin hacerlo
- 7 estados de tensión
  - Es muy chévere cómo se pasa de estado a estado y cómo cambia tu voz y tu cuerpo

○ 8/02/2022

- Se nota cuándo se activa la máscara
- Ojos-cuerpo
- Hicimos los movimientos con jazz
  - El jazz te da un tempo para los diferentes movimientos, lo sentí con la ondulación invertida

- Hicimos un juego de crear un personaje y los demás debían convertirse en él.
  - Lo gracioso es que el personaje se terminaba de armar con todos nosotros. → tomaba su forma completa
- Exploración con jazz
  - El tempo te da un personaje
  - La máscara se va, pero ahora estará en tu accionar
  - Con la máscara todo es honesto, no puedes mentir con la máscara
  - Te ayuda a saber los automatismos
- 7 estados de tensión (mi ejercicio favorito)
  - A través de la respiración junto a los movimientos, se llega al estado
- Con la máscara no me juzgo, soy como un lienzo en blanco
- 9/02/2022
  - Bailamos siguiendo a todos. Uno al centro con los ojos cerrados y los demás le siguen.
  - Exploración con jazz
    - El jazz nos ayuda a definir un tempo, casi siempre. Nos ayuda a encontrar personajes
  - Hicimos el viaje elemental con jazz → es raro
    - Entra por momentos al ritmo y luego sal → son movimientos, pero no baile.
    - No estético, tiene que ser orgánico
    - Cuando hay una música siento el tempo, pero también es chévere sentir la velocidad de cada uno de los instrumentos y seguirlos.

- Presentes, para tocar jazz hay que estar presentes. Porque es escuchar al otro y entrar en el momento perfecto
- 11/02/2022
  - Escuchar la música y luego explorarla
    - Me sale un tono de voz, un tempo, un ritmo y luego un personaje
  - Personaje:
    - Chica influencer
    - Prepara su casa
- 12/02/2022
  - Me sentí rara, Leo es una excelente pareja
  - Siempre trae esto que hace que todo sea creativo
  - Exploración corporal y vocal con Jazz
    - Algunas veces falta economía del movimiento
    - Se nota cuando estás dando pasitos, como inseguridad.
    - Es curioso como un mismo ritmo denota algo diferente en cada uno



- Cuando la música de jazz cambia, también los cuerpos de los demás
- Hacer algo 1000 veces misma acción, diferente estilo

- Sí o sí te ayuda a crear cosas nuevas
- Todos estuvimos, fue una gran orquesta
- 14/02/2022
  - Miro → Decido → Voy
  - Una chica evangelista
    - Algo + tranquila, pausado
    - Hasta salen cantitos con el texto
    - Agudo
    - Lo que conmovió no fue dar risa, sino el ritmo, la intención completa de dar placer
- 15/02/2022
  - Es curioso cómo el monólogo sale diferente dependiendo al ritmo, al ejercicio que escojas, a todo.
  - La tensión bloquea, la emoción no bloquea.
- 16/02/2022
  - La matriarca → La abuela Madrigal pero picara → Es mi abue
  - Me gana el querer dar risa → No encuentro PUNCH → Ahora lo encuentro, pero creo que fallo al hacerlo
  - Cómo convences físicamente
  - Creación de escena:
    - Llamada, saludo, ay covid no existe. “Caridad”. Explico que soy influencer
      - 1) Por qué
      - 2) No me voy
      - 3) Deseo

4) Me quedo

5) El personaje entra a un estado y lo desborda (Pasional)

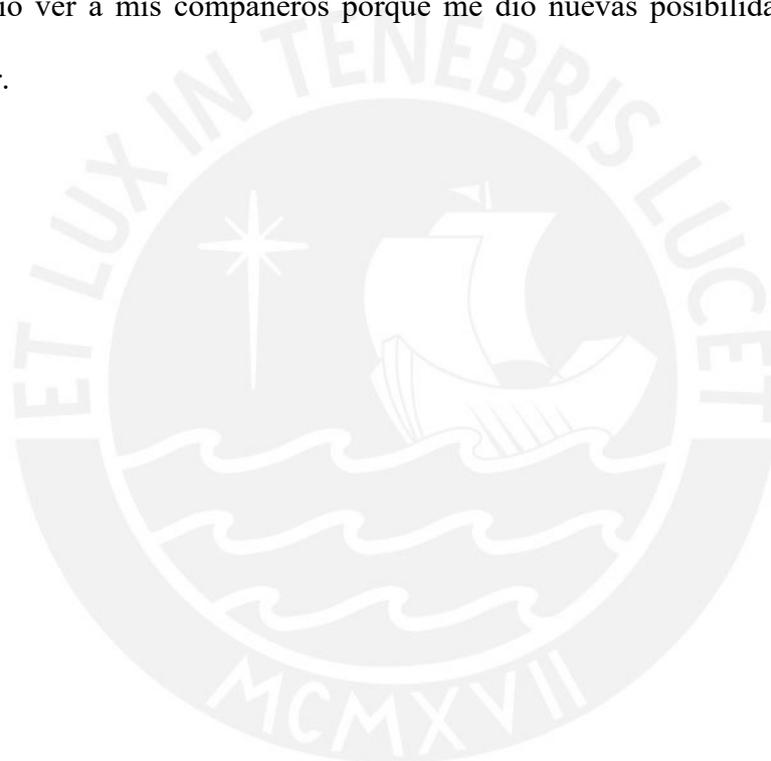
○ Monólogo:

- Utiliza tu cuerpo
- Lo importante no es dar risa, sino entrar en acción

○ El viaje elemental con jazz:

- El jazz me da el tempo

○ Me sirvió ver a mis compañeros porque me dio nuevas posibilidades de base para explorar.



## Anexo 2. Bitácora de Carlo Mario Pacheco

○ 31/01/2022:

- Reconocimiento de la máscara
  - ¡Me sentí como un niño! Nunca me siento así, pero así lo fue. Me gustó la explicación sobre cómo EL ROSTRO VA PRIMERO.



- Ejercicio de apertura (5 niveles):
  - Trabajo muy importante/grupal. Con 5 niveles, los miré a todos. Se me hizo difícil, poco a poco entré al ejercicio. Quiero tratar de lograrlo.
  - Palabra: Árbol. Porque estaba viendo un árbol.

○ 02/02/2022:

- Juego: Respuestas correctas a preguntas incorrectas:
  - Me gustó el juego, me di cuenta que soy más veloz al responder que al preguntar. La dinámica me pareció muy interesante.

- Repaso de los 5 movimientos:
  - Repasar los movimientos fue intenso, demanda mucho esfuerzo físico, la secuencia fue increíble, me gusta mucho.
- El despertar de la máscara:
  - Me gusta este proceso, me siento como un niño.
  - <Mirar, luego ir>
  - <El cuerpo es descubierto>
  - <El cuerpo es la cara y la máscara son los ojos>
- El viaje elemental con la máscara:
  - Estuvo lleno de intrigas muy divertidas para mí.
  - Fue interesante ver a mis compañeros atravesar el ejercicio también.
- 03/02/2022:
  - Impro:
    - Me gustó mucho hacer impro porque no lo hacía hace tiempo. Fue muy interesante.
  - Máscara: Despertar + Viaje individual:
    - Hice una playa de agua cristalina. “Cómo nos afecta el ambiente, no mímica”.
  - Equilibrio + Desequilibrio:
    - Me dio miedo el equilibrio y desequilibrio.
  - Recordatorio de los 5 movimientos:
    - ¡Intensidades! Rapidez y lentitud.
    - Soy zurdo para el movimiento del muro.
  - La espera:

- Situación imaginaria en donde todos construimos la dramaturgia.

La señora nunca llegó.

- Fluido
- No lo sentí caótico.
- Cómo desarrollar la ESCUCHA para no hacer algo caótico
- DECISIONES
- 04/02/2022:
  - Acumulación de líneas de fuerza:
    - Ejercicio muy divertido de improvisación con líneas de fuerza.  
Papelitos con premisas (8/10)
  - Movimientos y cómo el texto sale por sí solo:
    - ¿Cómo nos afecta el trabajo de los demás? Pensamientos creativos, críticos y destructivos.
- 07/02/2022:
  - Improvisación con los 7 estados de tensión:
    - Fue divertido. Exploré 2 estados: curioso y suspenso, y californiano y apasionado. Creo que necesito más claridad en los diferentes estados.
  - Movimiento de Lecoq (el muro)
    - Escogí el muro para trabajar. Hoy vi un roble frente a mí. Fue muy interesante trabajar con las MAGNITUDES.
  - Transición sin la máscara neutra:
    - Pareja con Leonardo. Hice el nadador y lloré (por desarrollar).
- 08/02/2022:
  - Calentamiento: Creación de personajes:

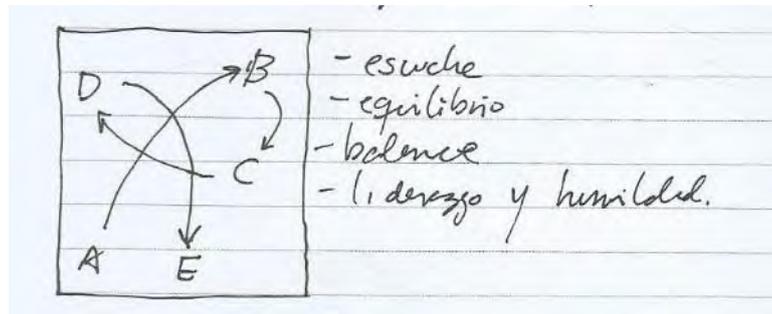
- Me gustaron los personajes que armamos. El mío era un repartidor alérgico a las flores. Importante pensar en tus opuestos complementarios.
- Movimientos con jazz:
  - Los movimientos se multiplicaban
- Exploración corporal con Jazz (con máscara):
  - Fue interesante descubrir los ritmos que salieron por sí solos. Descubrí un poco más del trabajo con la máscara.
- La espera con jazz:
  - Mi parece que no tuve texto, solo lloraba o veía.
  - Sensación con ritmo. Tiempo que iba con la música.
  - Se ve y se visualiza, el paso del tempo al ritmo.
- 09/02/2022:
  - Viaje elemental con jazz:
    - Fue diferente. Vi cómo la máscara se apropió de mi cuerpo y fue diferente. Tuve imágenes mentales más claras que otras veces.
  - 5 movimientos con jazz:
    - Interesante ver las variaciones que se generan gracias a la música. Me dejé permear por el jazz para ahondar en la máscara.
  - Escuchar canciones, discernir instrumentos:
    - Desarrollar el oído musical.
    - Sandú (Clifford Brown) – Hard bop
      - Bajo, saxofón, teclado, trompeta, batería
      - Ideas que se desarrollan
      - Alerta a lo que sucede

- *im playing* > improvisación
- Splanky – Swing
  - Bastante *free playing*, mismo tempo pero muchos ritmos.
  - Piano, bajo, trompeta, batería
  - Llamada-respuesta (*Work songs*)
  - Matices de los instrumentos (volumen, vibrato)
- 11/02/2022:
  - Ejercicio de jazz y movimiento:
    - Escogí el nadador. Sensaciones: Bailar, flotar, nadar, incorporar las eventualidades.
    - Economía del movimiento: Todo es a propósito y muy intencionado.
  - Charla sobre el *timing*, el ritmo y el tempo:
    - ¡Somos artistas! Tenemos diferentes maneras de actuar en nuestra caja de herramientas.
  - Identificación de elementos (Free jazz)
    - El free jazz rompe el esquema de todos los movimientos musicales.
    - Caos controlado. Entrar y salir
  - Exploración corporal y vocal con jazz:
    - Qué se descubre al dejarse llevar por el ritmo de la música. Cómo nosotros pasamos a ser los instrumentos de la orquesta y nuestra voz y cuerpos se adapta. Adónde te lleva esta exploración y cómo canalizar lo que te hace sentir.
- 12/02/2022:
  - Calentamiento con jazz:

- Me gustan los ritmos latinos para calentar. Busco no bailar mucho, aunque es lo que más me llama a hacer.
- Improvisación grupal con jazz:
  - Interesante ejercicio para escucharnos y proponer desde lo que sucede en el momento. Fue un poco caótico, pero me gustó como nos tuvimos que acoplar.
- Improvisación en parejas con jazz – Leo:
  - Más contenida de acción y reacción. Tuve más confianza para dejarme ir y entregarme al ejercicio.
- Exploración corporal y grupal (vocal) con jazz:
  - Energía californiana y luego más activa como instructor de jazz. Me gustó hacer lo que me gustó en el momento, sin prejuicios. Hacía mucho calor y me entregué a la energía del sol. Luego me entregué a un baile de jazz como coreógrafo de musical de Broadway.
- Mímica de objeto:
  - Acción utilizada: pintar una pared. Pensé que María Isabel y Diego iban a hablar, pero luego empecé a variar la intensidad del movimiento por mi cuenta. Interesante, me recordó el trabajo con mimo que hicimos en 2016.
  - Romper las tendencias al respirar diferente. El ritmo mismo te da algo, una reacción. Diversos ritmos: diferentes historias en la cabeza del espectador.
  - Risa y emotividad.
  - No todo es igual siempre. En escena qué cosas hago.

○ 14/02/2022:

- Balance del espacio con 5 personas:



- Escucha, equilibrio, balance, liderazgo y humildad

- Estado de tensión: Trágico:

- Es abrumador mantener esta energía mucho rato. Me imagino que debe abrumar mucho al espectador. Estuvo muy interesante, creo que me faltaron matices para complejizar el trabajo. Cómo lo aplico al monólogo.

○ 15/02/2022:

- Movimiento de los 5 movimientos + monólogo:

- Elegí la ONDULACIÓN INVERSA y fue muy interesante la respiración que se desarrolló. Los estados que llegaron a mí los asimilé con la respiración y los estímulos externos. Me gustó este ejercicio por lo que pude percibir gracias a la conexión con el cuerpo.

- 7 niveles de tensión + monólogo:

- Movimiento. Estímulos visuales y sonoros del movimiento.
- Enfocados en lo que pasa.

- 16/02/2022:

- Improvisación grupal con los personajes creados:

- Situación imaginaria (cuáles son las contradicciones)
- TIMING PERSONAL + GRUPAL = ESCENA
- Relaciones con los personajes.



### Anexo 3. Bitácora de Jared Portocarrero

- El “*timing*” del personaje/escena:
  - En el actor – en base a la experiencia.
- Máscara neutra:
  - Ritmo interno-externo
- *Timing*:
  - Respuesta kinestésica → Impulso
  - Conciencia – percepción – expresión – musicalidad.
- El ritmo permite no quedarse en la forma.
- ¿Necesito un ritmo?
- “El ritmo es orgánico”
- Conciencia/percepción → Habilidad *timing*
- Jazz:
  - Una carga
  - Cada uno tiene un *timing*
  - Aprovechar el ritmo lo más asertivamente → *Timing*
- Sacar la voz. Antes no había querido sacar la voz. Hasta hoy.
- De la respiración fuerte (aunque parezca cliché), sale la voz.
- ¿Energía dentro?
  - Luego de respirar sentía el gorgojeo.
  - Orgullo / Listo para la batalla fosas nasales.
- Apertura:
  - Tener la máscara como un objeto distante / pero una extensión de mí.
  - ¿Igual que un objeto?
  - ¿Igual que un títere?

- El cuerpo reemplaza a la máscara
- Reconocer el cuerpo desde la máscara.
- Respiración de apertura:
  - Sufrimiento / pena “sobre alguien”
- El saludo:
  - Primero: Raro
  - Segundo: Tristeza
  - Tercero: Respeto / incomodidad
- Viaje
  - Lo interno hacia lo externo
  - Cambio constante
  - Dejar de juzgarme en el movimiento
  - Detalle: No conoces todo el nuevo
  - Dejar fluir, aunque en la vida cotidiana no pueda ser consciente de lo que hago
  - Si hago algo, es una decisión
- Máscara: No indicativo, sino enfocar en cómo nos afecta.
- La espera:
  - Engranaje. Ver dónde encajar.
  - Pero, entonces, cada uno con un ritmo.
- La respiración lleva al texto:
  - El aire que está trabajado, contagiado del movimiento en el que se de y el que domina el texto.
  - Pero el cuerpo también, según qué energía o fuerza se refleja en el cuerpo, esta afecta al aire que sale.

- No pensar. ¿Lanzarse al vacío?
- Es la sensación de tirarse al vacío, pero siempre hay una carga. Un punto de partida.
- El movimiento potencia el texto y la mente, si este movimiento está conectado con el centro.
- Dejar que el movimiento te brinde la información y de eso soltar el texto.
- Crear un personaje y hacer que los demás lo copien.
  - Dentro de un personaje siempre va a haber algo que resalte más a lo cual recurrir, y agarrarse.
  - Opuesto.
  - El personaje (independiente de la escena) puede tener su propio obstáculo.
  - El personaje se define/se termina de construir al ser nutrido por cada otra persona que pase por ese mismo personaje. Ya que, cada uno lo interpreta a su manera y refleja y enfatiza lo que desea.
- “Activar la máscara” → Ser consciente de ella
- Música 2:
  - C.M. y Leo juntos. Val y Sol solas.
  - Música muy arriba, pero sus movimientos son más sutiles.
- Música 3:
  - No hay un ritmo en conjunto
  - Pisados
- Se aclaran los personajes
- ¿Se escuchan?
- ¿Se genera un tempo?

- Leo creo que si identifica el tempo.
- Se activan diferentes partes del cuerpo.
- Depende del “ritmo”.
- Exploración con jazz:
  - Ir encontrando el ritmo o encontrar de qué más agarrarse.
- Viaje elemental con jazz:
  - Pinta los movimientos a un ritmo.
  - Los movimientos se nutren de la música, pero puede ser un obstáculo.
- La música desdibuja el movimiento y construye un nuevo movimiento
- A veces la música conocida me aturde porque sigo su ritmo.
- Encontrar el contraste o el bajo.
- Escucha. Capo energía.
- Sentir cuerpo y voz
- Dejarse llevar. No pensar.
- Repetir una acción
  - ¿Qué otras cosas podemos hacer con el mismo movimiento?
- Escucha. Saber dónde estar
- Personajes se encuentran con la música:
  - Sentí pena, pero se dicen mucho.
- Monólogo:
  - Berrinche / nervioso
  - Ir al extremo
- Sinergia
  - Se crea una conexión.
  - Se hizo con texto.

- No cantar, sino que el texto vaya con el tempo.
- Movimiento con monólogo:
  - Al inicio conecté más... luego pensé mucho en el texto.
- Escena
  - Escucharse.
  - Interrumpir cuando la escena decae.
  - Encontrar el contraste.
  - Dejar que el personaje haga su presentación.
  - Atención cuando un personaje entra.
- Monólogo
  - Disfrutar tempo lento
- Última sesión:
  - Movimiento y texto
    - Querer ir. Querer dar todo.
    - Dale todo de mí. Aquí estoy para ti.

#### **Anexo 4. Bitácora de Leonardo Barrantes**

- Timing:
  - Ritmo interno y externo
  - Sentido del timing
- Es una alegría inmensa volver a explorar.
- Veamos los riesgos que tomamos.
- El monólogo:
  - Me preocupé por las reacciones frescas. Dejé el pulso de lado. Poco a poco lo incorporaré a mi tiempo. Pronto lo incorporaré.
  - Espero que el uso del tiempo pueda hacer sentir al actor más libre, irreverente y sensible, intuitivo.
- Sobre la máscara:
  - Recién descubrí que podía dibujar las expresiones de mi rostro con mi cuerpo.
  - Me gusto reconectar con mi cuerpo.
  - Con la apertura sentí dolor.
  - Creo que esto me sirve a mostrarme vulnerable. Quizá esa sea mi libertad. Quizá para el monólogo, y para cualquier cosa en general.
  - No olvidemos respirar. Eso me hará consciente, atento y receptivo.
- Tengo muchos deseos de “no resignarme” a no aprovechar mi instrumento.
- El viaje de mi máscara
  - Mirar con todo el cuerpo. Se siente paz, pero también recepción.
- El día de los ecosistemas fue un acontecimiento

- Vi mucha precisión y espontaneidad. El cuerpo habita la imagen, no es necesario muchas expresiones, pero también temo que la cabeza domine. Por eso me gusta mentalizar que las imágenes ya están ahí.
- Mi viaje:
  - Sentí que me abarcaban las imágenes.
  - Intenté no agregarle o imponer
  - Sentir la impresión
  - Específico.
  - Con máscara neutra no existe movimientos cotidianos.
  - Despertar el cuerpo
  - Movimientos sin mirar
  - Ver, decido y hago.
  - Adaptar lo otro
  - En los demás se enriquece nuestro repertorio.
- Equilibrio-desequilibrio:
  - Un equilibrio controlado y un desequilibrio fluido.
  - ¿Qué te generan las velocidades?
- Improvisación:
  - Cada uno es una orquesta
  - Solistas.
- La espera
  - La generosidad.
  - Las relaciones. Valquiria estaba en acción.
  - Urgencia de acción y desarrollo del conflicto.
- Hacer es rehacer:

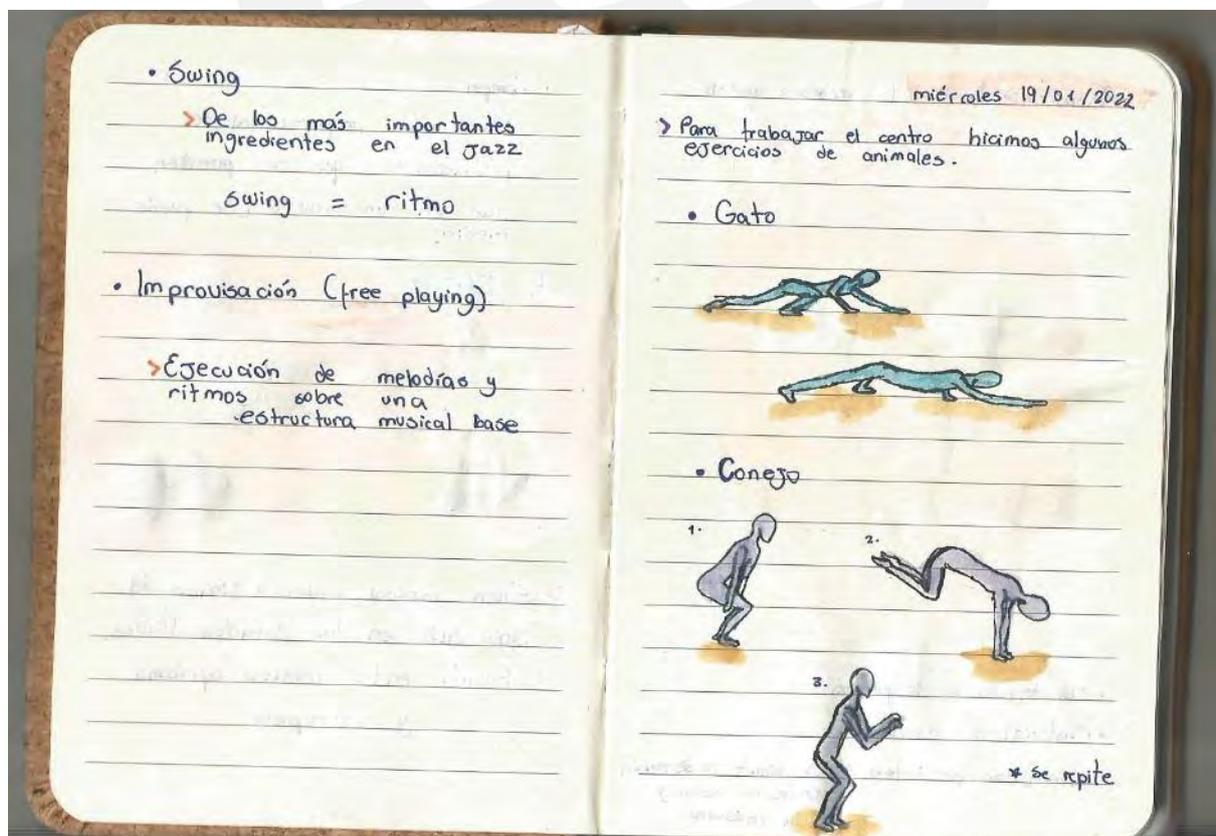
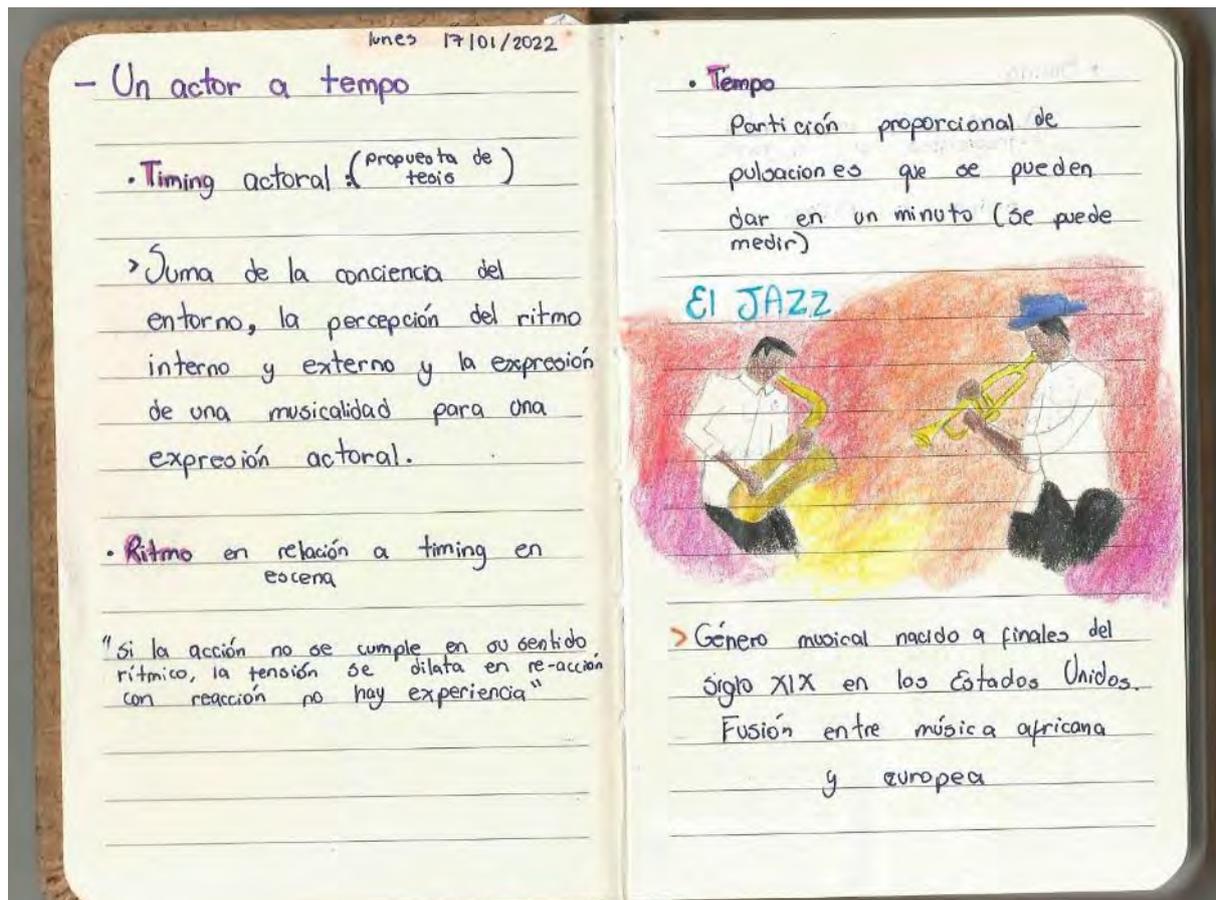
- ¿Es eficaz hacer demasiado?
- Menos, es más
- Economía del movimiento
- 7 estados de tensión:
  - Hola, creo que aprendí que en los siete estados de tensión hay que ser libre.  
No ser gracioso, ni ser creativo. Solo sentirse libre.
  - ¿Cómo sentirse libre con parámetros rítmicos?
- A veces me cuesta salir de un ejercicio
- Crear personajes en el momento:
  - Invitarnos al juego
  - ¿La complejidad de un personaje nace del juego?
- Jazz y los cinco movimientos:
  - El jazz relajante le quitaba rigidez a mi movimiento.
- La espera:
  - Hay patrones de la impro de ayer que se han visto
  - Motivaciones más claras
  - Escucha
  - El ritmo estaba ahí
  - Conectar con el ambiente
  - La música, socialmente, te detona a bailar.
  - No todo tiene que estar saturado de cosas
  - En la música hay silencios y pausas.
  - ¿Es necesario participar?
  - Musicalidad da matices.
  - Darse el tiempo de escuchar

- El miedo a la calma.
- Jazz y movimiento:
  - Sí había muchos movimientos y sensaciones
  - Sensación y sensualidad.
  - *Free play*
  - *Swing* – Ritmo
  - Pon foco en la economía.
  - No desesperarse. Confiar.
  - Muchos estaban haciendo el mismo movimiento, pero varía.
  - El propósito. Caos controlado.
- La voz y el jazz:
  - En el cuerpo salían cosas como las intensidades. Había también un crecimiento con los demás. Intenté escuchar de verdad. Cómo seguir creando sin repetir.
- Personaje:
  - Intenta enamorar de otra manera
  - Duda de sí mismo
  - Es sólido con sus propuestas
  - Clase baja. Vendedor ambulante.
- Acción-reacción:
  - Llegar. Nada impuesto.
  - Mucha justificación en el cuerpo.
  - Rompe el ritmo.
  - Patrones rítmicos.

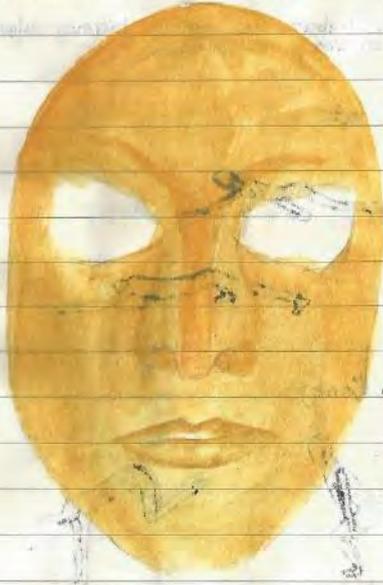
- Exploración corporal y vocal con jazz:
  - Con mi cuerpo me estimula mucho ser los instrumentos.
  - Me felicito porque me doy más tiempo para escuchar.
- Acción:
  - Necesidad de cambiarlo sin necesidad de imponer y respirar.
  - Lo específico y lo particular.
  - Una orquesta a nivel sonoro.
  - Dejarte sorprender y sorprender.
- Personas que se encuentran con la mirada:
  - No planeo
  - No pienso
  - No soy responsable de lo que el público sepa, pero sí de lo que sienta.
- Impro con estados de tensión:
  - Como grupo somos más imaginativos.
  - Es difícil hacer un estado estando cansado.
  - Igual se sostuvo.
  - Siento que la escucha pudo estar más desarrollada.
- El monólogo:
  - Una acción igual:
    - Posibilidades de texto
    - La ira y el sarcasmo
  - No juzgarme
  - ¿A dónde me lleva mi centro?
  - Confía en el impulso
  - ¿Qué construimos con el movimiento?

- Aún sigo en la búsqueda.
- Miro, decido, voy.
- El *timing* es confianza.
- Desarrollar el *timing* es error y observación. Es jugar.
- La acción siempre tiene imagen y ritmo.
- Sobre la escena:
  - No dejes de escuchar
  - No dejes de sorprender
  - Mucha intención e impulso
- Penúltima sesión:
  - Hoy al fin encontré lo que faltaba
  - Quitar la escoba
  - El signo de ambos muñecos. Ser consciente de ellos.
  - Mis dianas.
  - El hijo se transforma en el capitán.
  - Exploré otras calidades de energía.
  - Rompes tu ritmo, rompes patrones.
  - Confianza. Activa tu rostro.
- Último día:
  - Ser grande.
  - Impulso de aferrarse, hay que usarlo a nuestro favor.
  - No olvidar el jazz
  - Los cambios de modo son como partes
  - Campo de visión
  - Hay que tomar decisiones.

## Anexo 5. Bitácora de Sol Nacarino



• Reconocimiento de la máscara neutra



- Más delgada de lo que creí
- Material → caucho
- Copositas por dentro → Se siente la distancia entre mi rostro y la máscara

• El despertar de la máscara

> Cuando desperté con la idea de ser otro ente, lo primero a lo que me llevó el ejercicio fue a reconocer mi propio cuerpo, pero desde esta nueva mirada

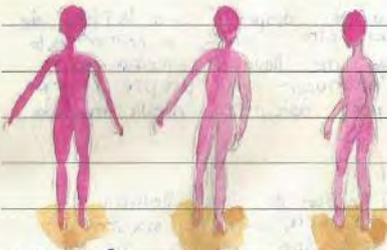
> A pesar de que llevaba la máscara, seguía haciendo distintos gestos con mi cara, me fue un poco difícil desligar mi rostro de la máscara.

• Apertura

• Cuando hice el ejercicio de apertura, sentí mucha liberación a medida que aumentaba la intensidad de la respiración.

• Hacia el final, cuando los movimientos eran mínimos pero la intensidad continuaba elevada, sentí que no hubo un cierre.

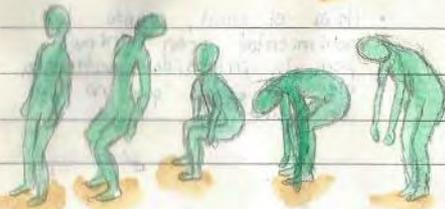
> Cadera



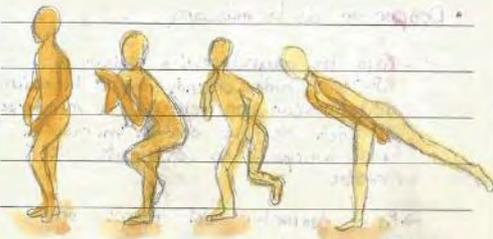
> Eclesión



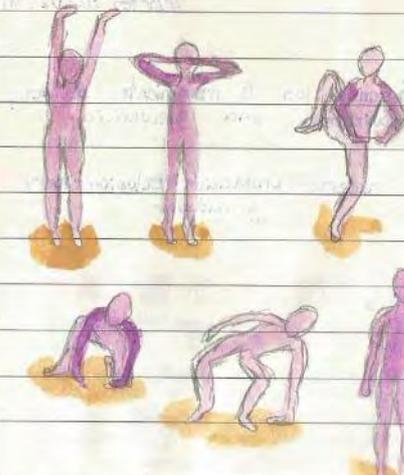
> ondulación inversa



> nadador



> muro



Lunes 31/01/2022

### • Despertar de la máscara

- Esta vez, cuando volví a realizar el ejercicio pude entender mejor la función de la máscara en relación a mi cuerpo, la idea de que es la "mirada" y mi cuerpo es el resto del rostro.

→ Es el despertar del cuerpo, un reconocimiento

Martes 02/02/2022

### 1. Tomando los 5 movimientos de Lecog, realizamos una secuencia:

cadera - ondulación - explosión - moro y nadador

### 2. Viaje elemental

Este ejercicio despertó muchísimo mi imaginación. Era extraño porque era yo la que viajaba, pero a la vez era como si fuera otra persona. El uso de la máscara me ayudó mucho a trasladar todo lo que vivenciaba hacia todo mi cuerpo. Habían muchas imágenes constantemente y pude entender mucho mejor el proceso de la máscara: primero ver, luego decidir y luego hacer.

### 3. El adiós de los adioses

• Premisa → 100 personas con un vínculo muy fuerte se van a despedir y no se volverán a ver.

- Me costó un poco este ejercicio, yo suelo procesar muy lento ideas tan extremas como la del ejercicio, por lo que me costó un poco entrar de lleno. Sin embargo, me llamó la atención que de forma implícita sentí que se establecieron roles, quién se iba y quién se quedaba. Así como quién contenía (yo) y quién se desbordaba. Fue un momento de mucha vulnerabilidad.

Jueves 3 de Febrero 2022

### • Transposición

- Ejercicio similar a "el viaje elemental" imaginan que nos trasladamos a otro lugar (selva, campo, nieve, etc) que no sea muy específico.

• Me pareció muy interesante ver cómo era más sencillo identificar el lugar al que se transportaba por cómo se modificaba el cuerpo, por la reacción corporal frente al lugar que se imagina.

### • Desequilibrio

- Explorar la progresión del desequilibrio fue un reto porque debía continuar constantemente en la oposición de fuerzas. Además, me gustó probar el desequilibrio con partes de mi cuerpo que no había empleado y explorar distintas posibilidades.

### • La ópera

- Improvisación en la que somos un personaje con alguna premisa o característica determinada, estamos en un mismo espacio esperando a alguien que nunca llega

- Me pareció muy interesante que a medida que entraban los personajes, se iban formando o estableciendo relaciones entre ellos. También sentí que surgían varias situaciones y eran muy fluidas, había escucha, lo que nos permitió encontrar un cierre coherente con la historia que habíamos construido.

### • El recuento / Lo que no se dice

- Me pareció un ejercicio muy bueno para trabajar la conexión, si bien no se explicita la relación de mi personaje con el de mi compañero, algo sucedía. Cuando un personaje externo intervenía sentí un cambio mucho más claro entre nosotros, pude ver una modificación en la corporalidad del otro personaje y eso me generó un estado (molesto).

- Me pareció interesante la premisa de que mucho movimiento no dice nada ni es eficaz.

Viernes 04/02/2022

### • Repaso de secuencia de 5 movimientos

✓ La patada del nadador es hacia el costado

✓ En la explosión, cuando llego abajo, no coltar

✓ Economía de movimiento, sólo moverme lo justo.

✓ En el muro, levantar la mirada después de cubrir el pie y bajar mirando al frente.

### • Secuencia de 5 movimientos con texto

> Al inicio no entendía muy bien la idea de decir el texto después de realizar alguno de los movimientos. Me dio un poco de ansiedad no saber exactamente qué decir.

Almoro me costó decir muchas cosas en el movimiento de caderas pero a medida que hacía los otros movimientos obtuve más confianza.

> Mientras menos me presionara por decir algo conectaba mejor con el movimiento y el texto que aparecía en el momento era genuino, fluido e incluso tenía sentido.

> Me gustaría profundizar aún más y ver qué más detonan estos movimientos. La premisa de no tenerle miedo a desbordar o a fingir la emoción me parecieron muy importantes ya que nos permite ir mucho más allá.

### Siete niveles de tensión

#### 1. Catafónico



#### 2. Catipornano/relajado



#### 3. Neutro



#### 4. Curioso/ardilla



#### 5. Suspense/alerta



#### 6. Apasionado



#### 7. Trágico



Lunes 07/02/2022

### • Siete niveles de tensión e impro

Premisa → Caminar por el espacio y al parar comenzar ha hablar de un tema desde algun estado de tensión y extremarlo hasta decaecer

- Vi una notable diferencia entre la primera pasada y la segunda. La primera vez que hice el ejercicio sentí que estaba yendo a mi límite. Sin embargo, en la segunda pasada pude ir más al extremo. Por otro lado, el texto que dije en ambas pasadas salía por sí solo, a partir de los estados y nuevamente sin que tuviera que presionarme por decirlo.

### • Transición de la máscara al cuerpo.

- Premisa → En parejas, iniciar de espaldas y ejecutar alguno de los 5 movimientos. Dio minor la magnitud pero manteniendo la sensación. Después, sacarnos la máscara, voltear y decir algo a partir de lo que sentimos. Inicia una escena, los textos deben salir del centro.

- En este ejercicio realicé el movimiento del nadador y la sensación que tuve fue muy distinta a la anterior, sentí una sensación entre bragueo y pérdida. Me impresionó como a partir de ello se pudo crear una situación muy particular sin planear nada de antemano, sentí la diferencia que hace el que todo el texto se encuentre conectado con el centro y la sensación.

Martes 08/02/2022

### • Construcción de personajes e imitación

- Me divertí muchísimo en este ejercicio al imitar los personajes de mis compañeros. Es muy rico explorar propuestas distintas y habitar otras posibilidades.

- Era enriquecedor también ver mi propuesta encarnada en mis compañeros y verlos jugar con mi personaje. Creo que eso me ayudó a profundizar en la construcción al observar más posibilidades.

### • Cinco movimientos con jazz de fondo

> Lo que me generó este ejercicio fue que, a partir de un estímulo como el jazz, pude variar la magnitud o rapidez con la cual realizar el movimiento y, aunque aún de forma muy general, podía identificar indicios de algún estado.

### • Exploración corporal con jazz

- Me divertí mucho en este ejercicio, a partir de las distintas canciones podía notar que atravesaba también por distintos estados. Fue un poco difícil no bailar la canción, creo que es lo primero que me provocó, pero ya hacia el final me di cuenta que también detonaba diversas calidades en mis movimientos sin llevarme al baile.

## • La espera

> Esta vez hicimos este ejercicio pero nos sacamos la máscara antes de iniciar y a cada uno nos daban una premisa con la cual improvisar en escena y con el jazz de fondo como estímulo y punto de partida.

> No es necesario que sucedan cosas todo el tiempo, hay que escuchar, la música también tiene silencios y no significa que la escena se haya caído.

miércoles 09/02/2022

## • Exploración corporal con Jazz

-Cuál es la línea entre moverme pero sin bailar

- Entendi mucho mejor las muchas posibilidades de movimiento que puedo explorar a partir de la música y ya voy encontrando un ritmo distinto en relación a las canciones.

- Cuando dieron la premisa de identificar qué solemos hacer o a qué solemos recurrir y romper con ello, pude notar que habían muchas partes de mi cuerpo con las que no había explorado y fue muy rico el juego que encontré desde mis codos, mi pelvis, mis pies, etc.

- No soltar la acción. Para luchar contra el impulso de bailar, podemos entrar y salir del ritmo

## • Viaje elemental con jazz

> En este ejercicio, en especial me di cuenta que no todo debe tener un mismo ritmo.

El jazz me sirvió como una guía al realizar el viaje y me generaba muchas imágenes, estados y calidades de movimiento

### \* Tarea:

- Elegir una canción de la playlist, escucharla y elegir uno de los 5 movimientos.

• Exploración de los 5 movimientos con jazz

- Lo que me gusta del jazz es que con mayor notoriedad hay mucha que escuchar en una sola canción, lo que nos puede guiar o generar impulsos y variaciones en el ritmo y magnitudes de los movimientos.

\* Escuchar canciones de jazz y reconocer todo lo que se pueda

Viernes 11/02/2022

• Movimiento (de los 5 de Lecocq) con Jazz

- La música de fondo influyó bastante en la calidad de mi movimiento, sentí transformaciones muy sutiles en un inicio que luego se iban extremando. Creo que me tomé más tiempo explorando las variaciones posibles antes de extremarlas. Me sentí un poco limitada al hacer este movimiento en cuanto a las posibilidades de transformación.

• Exploración vocal de instrumentos

- Siento que en este ejercicio me di más libertad sonora, probé muchos más matices y más registros con mi voz y a la vez escuchaba mejor lo que se estaba creando.

\* Traer un personaje y una acción para él. El personaje pasa y elige una canción de la playlist. La canción no es un acompañamiento, es un detonante dramático, es un estímulo.

• Goodbye Ark Pie hat

Sábado 12/02/2022

• Impro con acción - reacción y jazz de fondo

> Me llamó mucha la atención cómo sin maquinar nada previamente, surgen pequeñas situaciones a partir de acciones específicas y reacciones a estas. Senti mucha escucha en el ejercicio, traté de estar muy atenta a lo que sucedía y sentí lo mismo por parte de mi compañero, lo que dio paso a una buena comunicación y a estar en sintonía con lo que sucede.

- Exploración corporal y vocal con jazz

- Cuando hice el ejercicio esta vez sentí mayor entrega y mayor conexión con la música, la fue más presente como estímulo y conecté más mi cuerpo con mi voz. Probé activar partes de mi cuerpo que no suelo mover.

- Repetir una acción simple

- Elegí la acción de plantar una plantita. Es interesante cómo el iniciar con un ritmo durante la escena ya dice algo del personaje

y de lo que dice con esa acción. Me gustó experimentar cambios de estado a partir del juego con el ritmo.

Lunes 14/02/2022

- El barco

- Me pareció un ejercicio complicado a medida que avanzaba ya que exigía mucha concentración y escucha para ponernos de acuerdo sin hablar.

- La espera con jazz

- Con los personajes que habíamos creado hicimos el ejercicio de la espera. Primero escuchamos una canción de jazz para tenerla como estímulo y un personaje entraba, después, cuando la acción se va cayendo entra el otro personaje y así sucesivamente hasta que estamos todos en la escena y se va creando una historia.

- Personas que se encuentran con la mirada

- Dos personas se desplazan en el espacio y se encuentran con la mirada, luego se une otra y observa a las otras dos, y así sucesivamente. No se impone nada, no se dice nada. Cuando la situación se agota, salen con la misma premisa.

- No terminé de entender las relaciones o la situación pero se siente el drama o esbozos de una situación, me gustó mucho la escucha que se generó y la mirada ayudó muchísimo

para conectar y plantear posibles relaciones.

• Impro con estados de tensión

- Cada participante era un estado de tensión determinado, uno comenzaba en el espacio y proponía algo a lo que se iban sumando los otros personajes hasta crear una escena o situación.

- Me pareció muy divertido, al inicio no tenía idea de qué hacer, pero traté de no presionarme ni apresurarme y pude proponer

un esbozo de algo, aún no sabía qué. Me ayudó mucho la intervención de mis compañeros porque la escena comenzó a tomar forma, la creábamos en grupo. El riesgo que noté en este ejercicio es que la escucha se puede dejar un poco de lado, sobre todo para estados de tensión como el curioso o el apasionado, que creo, tienden a irse a un ritmo más acelerado y por ende a buscar proponer constantemente. También me concentré en trasladar el estado hacia otras partes de mi cuerpo, no solo en la voz, aprovechando momentos de silencio.

• Monólogos con otras calidades

- Disfruté muchísimo jugar con otros estados, me ayudó mucho a notar algunos patrones o automatismos en mi voz y en mi cuerpo y me ayudó a romper un poco con ello.

El mantener un mismo estado me ayudó a probarlo en distintos niveles y matices, en distintas partes partes del texto, fue muy rico experimentar otras posibilidades que quizá no habría pensado para el monólogo.

Entendí mejor que las contradicciones entre la acción y los estados generan lo esperado en el público sin tener que forzarlo (la risa, la tristeza, etc)



Martes 15/02/2022

### • Sinergia

- Este ejercicio me gustó mucho, como en anteriores ejercicios debía prestar mucha atención y escuchar al tempo. Me daba un poco de miedo entrar cuando debíamos hablar al ritmo del tempo, no sabía si iba a perderme y siento que por eso no jugué mucho. Pero, en un momento, cuando escuchaba a mis compañeros y luego yo hablaba sentía que iba entendiendo

e incorporando un ritmo.

### • Seis sonidos

- Tuve que prestar mucha atención para jugar a cambiar los matices y la vez reaccionar a los sonidos. Fue genial que el sonido detonaba una situación y un estado, en mi caso fue alerta y miedo. Y la reacción involucró todo mi cuerpo sin que tuviera que pensar mucho, sólo escuchar y reaccionar.

### • Ocho estados de tensión con monólogo

- Se me hizo un poco complicado con algunos estados el conectar el monólogo y la vez reaccionar a estímulos externos, pero a medida que avanzaba el ejercicio iba encontrándole sentido e iba conectando lo que decía con lo que sentía y lo que veía. Me gustó mucho porque, nuevamente, pude ir a extremos y a explorar otras posibilidades de decir el texto.

Miércoles 16/02/2022

### • Ronda de personajes

- Cada personaje se presenta ante los demás y después el resto lo imita y juega con esa propuesta.
- Me gustó mucho ver cómo los demás se apropiaban de mi personaje, pude descubrir algunos nuevos matices y posibilidades a partir de sus distintas interpretaciones.

## • Construcción de la escena

- Fue muy divertido crear en conjunto con todos los personajes hay mucho en lo que enfocarse, siento que nuestra escucha colectiva está mejorando. Hay momentos en los que suceden demasiadas cosas a la vez y hay que parar para ser conscientes de qué funciona y qué no. Puede notar que a veces se fuerzan algunas cosas.



"Sin pecado concebida", Padre. Padrecito, vengo a decirle que he pecado... He fallado como servidora del Señor. He pasado los últimos tres días viendo al marido de mi vecina Florcita, Padre. Pero eso sí, no ha sido de manera malintencionada. Yo soy una mujer con valores, pero lo que me carcome es la curiosidad. Lo que sucede es que el otro día vi que mi amiga Florcita justo salía hacia el club, y el loco del marido dice que se había enfermado y que no podía ir. Por eso habrá sido que no vino a la misa de ayer, ¿verdad, Padre? Bueno, la cosa es que esa misma tarde lo vi recibir "enfermo" a una mujer que llegaba a su casa en taxi. Y ahí es donde comencé a sospechar. Jesús dice que hagamos cosas por el prójimo, y yo quiero lo mejor para mi amiga Florcita. Entonces, yo me pongo a pensar "de seguro por eso también faltó a la misa de ayer". Pero no lo sé, Padre. No quisiera sacar conclusiones premeditadas. Es por eso que vengo a mostrarle mi arrepentimiento, mi vergüenza y mi consulta. Antes yo he visto que usted suele conversar con el marido de Florcita. ¿Son ustedes cercanos? Porque siempre solía entrar para confesarse únicamente con usted, Padre. Fíjese, quizá exista una información valiosa que pueda ayudar a salvar este matrimonio. Si un alma divina diera razón de lo que sucede. Y en ese caso, quien mejor que usted, servidor de Dios, para que me haga saber la verdad. De esta manera podría yo ayudar a este matrimonio, como penitencia de mis pecados, por supuesto. Es más, ni siquiera tiene que decir algo. Solo debe asentir o negar. Ay, Padre. Recuerde que yo he visto como la limosna para los Huérfanos de la Señora Milagrosa se va en whisky para un sacerdote que conozco y tengo bien cerquita, eh. Nuevamente, es tan sencillo como mover la cabeza. De abajo a arriba sí es "sí", y de lado a lado sí es "no", ¿okay? Por los niños. Eso es. A ver. ¿Es el esposo de Florcita un pecador? ¿Alguno de sus pecados ha sido mentir? ¿Esta mujer es pariente de Florcita? ¿Le ha hablado de ella? Sí o no que es bien "así", ¿no? ¿Entonces? ¿Sí o no? Ay, Jesús, María y José. Me tengo que ir. Gracias, Padre.

Después de todos los ejercicios que realicé con mi monólogo, de haber jugado y encontrado muchas otras posibilidades tomé un poco del estado de calma, que explore previamente, para determinadas partes del texto ya que me pareció una contradicción interesante en relación a la acción y en todo para trabajar la urgencia. También sentí que ese estado me ayudó a encontrar un timing específico para acentuar ciertas partes del monólogo.

**Anexo 6.** *Recopilación audiovisual del laboratorio*

<https://vimeo.com/759531904>



**Anexo 7. Menú de contenidos de la recopilación audiovisual del laboratorio**

1. Introducción **00:00:00**
2. Primera etapa **00:00:38**
3. Segunda etapa **00:00:47**
4. Reconocimiento de la máscara **00:00:57**
5. El despertar de la máscara **00:01:37**
6. Ejercicio de apertura **00:02:45**
7. Los cinco movimientos de la secuencia de los 20 movimientos **00:03:08**
8. Movimiento de caderas **00:03:08**
9. Eclosión **00:03:22**
10. Ondulación inversa **00:04:01**
11. El nadador **00:04:15**
12. El muro **00:04:24**
13. Secuencia con los 5 movimientos – Sol Nacarino (Fragmento de la muestra final)  
**00:05:18**
14. Viaje elemental **00:07:14**
15. Los siete niveles de tensión **00:15:08**
16. Escena improvisada a partir de la elección de uno de los movimientos de la secuencia  
de 5 movimientos – Leonardo Barrantes y Carlo Mario Pacheco **00:23:31**
17. Monólogo improvisado a partir de la elección de un movimiento de la secuencia de 5  
movimientos – Jared Portocarrero (Fragmento de la muestra final) **00:26:37**
18. Tercera Etapa **00:29:29**
19. Exploración corporal con jazz **00:29:40**
20. Exploración corporal con jazz (Fragmento de la muestra final) **00:36:41**
21. Exploración vocal con jazz **00:38:41**

22. Exploración vocal con jazz (Fragmento de la muestra final) **00:39:32**
23. Viaje elemental con jazz – Valquiria Che-Piú **00:42:41**
24. Sinergia rítmica vocal **00:47:13**
25. Sinergia rítmica vocal (Fragmento de la muestra final) **00:48:42**
26. Acción-reacción con jazz – Sol Nacarino y Jared Portocarrero **00:50:46**
27. Cuarta Etapa **00:53:58**
28. Versión inicial del monólogo de Valquiria Che-Piú **00:54:06**
29. Versión final del monólogo de Valquiria Che-Piú **00:59:11**
30. Versión inicial del monólogo de Sol Nacarino **01:03:38**
31. Versión final del monólogo de Sol Nacarino **01:07:59**
32. Versión inicial del monólogo de Jared Portocarrero **01:11:55**
33. Versión final del monólogo de Jared Portocarrero **01:15:32**
34. Versión inicial del monólogo de Carlo Mario Pacheco **01:19:18**
35. Versión final del monólogo de Carlo Mario Pacheco **01:22:56**
36. Versión inicial del monólogo de Leonardo Barrantes **01:27:56**
37. Versión final del monólogo de Leonardo Barrantes **01:33:05**
38. Presentación de personaje Lily Tapia – Valquiria Che-Piú **01:37:22**
39. Presentación de personaje Celestino – Leonardo Barrantes **01:38:39**
40. Presentación de personaje Jesús el gasfitero – Jared Portocarrero **01:40:00**
41. Presentación de personaje Profesor Vónzales Conbegrandyhache – Carlo Mario Pacheco **01:41:27**
42. Presentación de personaje Mademoiselle Mística – Sol Nacarino **01:42:39**
43. Escena “La espera”: primera interrelación de los personajes **01:44:28**
44. Escena grupal final inspirada en una pieza de jazz (Fragmento de la muestra final) **01:45:44**

45. Créditos **01:57:54**

