

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



PUCP

**La disponibilidad del cuerpo:
Del análisis de texto a la interpretación escénica mediante la máscara
neutra**

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

AUTORA

ISIS FLORENCIA ROJAS MARIMON

ASESOR

JOSE MANUEL LAZARO DE ORTECHO RAMIREZ

Lima, 2020

RESUMEN

El objetivo de esta investigación ha sido determinar cómo el trabajo con la máscara neutra que desarrolló Jacques Lecoq permite integrar el trabajo de análisis de texto (profundizado por Stanislavski) con el trabajo físico, entendiendo este último como la partitura escénica en la interpretación del actor. Para cumplir con el objetivo propuesto se describe en que consiste el uso de la máscara neutra y se detallan los pasos que se deben realizar para integrar los trabajos mencionados, lo cual se lleva a cabo mediante la aplicación de una metodología de investigación en las artes escénicas basada en la práctica artística. Acorde con lo anterior se propuso y desarrolló un laboratorio teatral con alumnos de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), el cual se dividió en dos módulos: en el primero se realizó un acercamiento al uso de la máscara neutra, mientras que en el segundo se empleó el texto teatral *La más fuerte* de August Strindberg para integrar el análisis de texto y el trabajo físico. Se escogió esta metodología debido a que el uso de la máscara neutra permite desarrollar la disponibilidad del cuerpo del actor al trabajar la apertura, el equilibrio y la escucha; al conseguirlo, en el proceso de integración este cuerpo disponible se convierte en una plataforma para aplicar el trabajo de análisis de texto que se realiza previamente en busca del trabajo físico, lo cual genera un proceso de retroalimentación constante entre ambos trabajos y permite analizar y registrar el material escénico que se encuentra. Además, se evidencia que la existencia de resistencias físicas en el actor no permite que este integre el trabajo de texto con su cuerpo, por lo que se considera que esta investigación revela la importancia de la consciencia y el manejo corporal del actor, quien, al tener control sobre su cuerpo, logra una mayor libertad para crear y ampliar su registro interpretativo. Así pues, con el desarrollo de este trabajo se busca generar un aporte investigativo sobre la interpretación actoral, y la posibilidad de establecer puntos de encuentro entre diversas teorías y/o técnicas teatrales.

Palabras clave: análisis de texto, trabajo físico, cuerpo disponible, escucha, equilibrio, apertura, máscara neutra.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradecer a Dios por amarme incondicionalmente y haberme permitido formarme en esta carrera tan apasionante y dedicada. A mi papá, por su apoyo incondicional y siempre impulsarme en búsqueda de mis metas. Gracias papá por ser esa luz que siempre reconforta mi alma con tus palabras, pocas pero precisas. A mi mamá, por enseñarme que la vida es un gran regalo y que debemos aprovecharla al máximo. A mi hermana, por creer en mí siempre y ser mi alma gemela. Gracias por motivarme durante todo este camino y ayudarme a llegar a la meta.

En segundo lugar, a todos los que fueron parte de este proceso de investigación. Gracias por entregar todo su talento y trabajar conmigo. Valoro todo su esfuerzo, su valentía y su compromiso. A mi asesor, por aceptar recorrer este camino. En los momentos más difíciles y determinantes, fue quien estaba para volver a encaminar este proyecto. A Lizet, por aceptar compartir su experiencia con el equipo. A Alejandra, por su trabajo como actriz y profesora que inspira a tantos estudiantes, pero sobretodo agradecerle a ella como persona por ser tan generosa cuando más lo necesite.

Finalmente, una mención especial a la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica por brindar este espacio de formación a todos aquellos que anhelamos con convertir nuestra pasión en nuestra profesión. A los profesores, por compartir sus conocimientos e impulsarnos a ser mejores artistas y por enseñarnos el respeto y amor hacia este excitante y conmovedor mundo del teatro.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I:PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	12
1.1 Planteamiento del problema	12
1.2 Tema de investigación.....	13
1.3 Pregunta	13
1.4 Hipótesis.....	14
1.5 Objetivos.....	14
1.6 Justificación / Importancia.....	15
CAPÍTULO II:ESTADO DEL ARTE Y MARCO TEÓRICO	18
2.1 Trabajo de texto.....	23
2.1.1 Análisis de texto según Stanislavski.....	25
2.1.2 Elementos del análisis de texto	28
2.2 Trabajo físico	30
2.3 Integración de cuerpo y texto.....	32
2.4 Jacques Lecoq	33
2.4.1 La Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq	34
2.4.2 La máscara neutra	36
2.4.2.1 Cuerpo disponible.....	37
2.4.2.1.1 Apertura	38
2.4.2.1.2 Equilibrio	39
2.4.2.1.3 Escucha	40

CAPÍTULO III:DISEÑO METODOLÓGICO	41
3.1 Fase previa.....	42
3.2 Laboratorio	47
CAPÍTULO IV:ACERCAMIENTO A LA MÁSCARA NEUTRA	62
4.1 Apertura.....	66
4.2 Equilibrio.....	73
4.3 Escucha.....	77
CAPÍTULO V:DEL ANÁLISIS DE UN TEXTO A LA OBRA LA MÁS FUERTE DE AUGUST STRINDBERG.....	85
CAPÍTULO VI:INTEGRACIÓN DEL TRABAJO DE TEXTO Y EL TRABAJO FÍSICO.....	93
CONCLUSIONES	108
REFERENCIAS	111
ANEXOS	114

Lista de tablas

Tabla 1. <i>Laboratorio teatral 2019</i>	48
Tabla 2. <i>Cronograma</i>	50
Tabla 3. <i>Sesión 1</i>	51
Tabla 4. <i>Sesión 2</i>	51
Tabla 5. <i>Sesión 3</i>	52
Tabla 6. <i>Sesión 4</i>	52
Tabla 7. <i>Sesión 5</i>	53
Tabla 8. <i>Cronograma puente</i>	58
Tabla 9. <i>Sesión 6</i>	58
Tabla 10. <i>Sesión 7</i>	59
Tabla 11. <i>Cronograma módulo II</i>	59
Tabla 12. <i>Estructura del primer módulo</i>	63



Lista de figuras

<i>Figura 1.</i> Participantes del primer módulo del laboratorio en las instalaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú.....	65
<i>Figura 2.</i> Participantes realizando ejercicios de estiramientos como parte del calentamiento realizado en mayo.....	69
<i>Figura 3.</i> Participantes en el ejercicio el adiós de los adioses realizado sin la máscara neutra en mayo	72
<i>Figura 4.</i> Participante durante el ejercicio de la caza, acechando al animal, en la sesión 3	76
<i>Figura 5.</i> Participantes durante el ejercicio de Le Plateau en la sesión 5.....	78
<i>Figura 6.</i> Participantes en el ejercicio grupal Le Plateau durante la última sesión del primer módulo.....	79
<i>Figura 7.</i> Una pareja dentro del ejercicio de las situaciones cotidianas con la máscara neutra durante la última sesión del primer módulo	83
<i>Figura 8.</i> Cuerpo disponible.....	84
<i>Figura 9.</i> Idea del ejercicio	95
<i>Figura 10.</i> Idea del ejercicio	98
<i>Figura 11.</i> Idea del ejercicio	102
<i>Figura 12.</i> Participantes del laboratorio teatral realizando el ejercicio de la caza sin la máscara neutra. Foto tomada durante la sesión 13.	108

INTRODUCCIÓN

Si bien en la actualidad se cuenta con una lista extensa de maestros y teóricos teatrales que con sus investigaciones han contribuido a ampliar las posibilidades de creación, estas se centran específicamente en un método, sistema o técnica. De allí el interés por realizar la presente investigación, la cual se centra en el proceso de integración del trabajo de análisis de texto estudiado por Stanislavski con el trabajo físico mediante el uso de la máscara neutra desarrollada por Jacques Lecoq, con el propósito de establecer un diálogo entre dos teorías o técnicas distintas, resaltando sus puntos fuertes y las similitudes que guardan entre sí.

Sumado a ello, otra motivación para realizar este estudio surgió de la necesidad de conocer metodologías y pedagogías distintas que aún no han sido exploradas en las universidades o talleres de Lima (Perú). Pues en la revisión teórica se evidencia que existen pocas investigaciones en el país que indaguen y analicen la filosofía de enseñanza de Jacques Lecoq, la cual se basa en el análisis del movimiento. Igualmente, con la realización de este estudio se ha buscado explorar aún más el trabajo corporal expresivo y el uso de la máscara neutra, dado que esta no solo brinda herramientas para el trabajo individual, sino que además permite hacer una revisión de lo aprendido y reflexionar si es útil en el trabajo creativo o, por el contrario, genera resistencias y obstáculos.

Así pues, en este documento se busca responder la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo el trabajo con la máscara neutra permite el proceso de integración entre el análisis de texto y el trabajo físico entendido como la partitura

escénica? En la hipótesis planteada se considera que el uso de la máscara neutra permite que el actor adquiera mayor conciencia sobre su manejo corporal y, a su vez, trabaje en la apertura, el equilibrio y la escucha logrando desarrollar un cuerpo disponible para integrar el trabajo de análisis de texto con el trabajo físico, entendido como la partitura escénica. Pues, durante el proceso de integración, el cuerpo disponible se convierte en la plataforma principal donde se inserta el trabajo de análisis realizado previamente que se aplica e integra en el trabajo físico, este (el trabajo de análisis) se convierte en el punto de partida sobre el cual se explora en espacio escénico para descubrir el trabajo físico debido a que la disposición y receptividad del cuerpo son las que permiten descubrir las posibilidades en la creación, y porque ambos trabajos se complementan y evitan las resistencias físicas y/o racionales. En consecuencia, se produce un proceso cíclico caracterizado por la retroalimentación constante de ambos trabajos a partir del material que se va generando.

De acuerdo con lo expuesto, el objetivo principal de esta investigación es analizar cómo la máscara neutra permite y aporta a la integración de ambos trabajos. A su vez, este objetivo se ha subdividido en tres puntos para darle cumplimiento, estos son: analizar el uso de la máscara neutra y las variables sobre las cuales el cuerpo se enfrenta, analizar cómo los participantes integran ambos procesos, y reflexionar sobre el uso de la máscara neutra en la interpretación escénica del actor.

Para el desarrollo de este documento se ha dispuesto la división del marco teórico en cuatro partes. En primer lugar, se citan autores como Pavis, Knébel y Cañada para definir el término análisis de texto y las implicaciones de este tipo de trabajo.

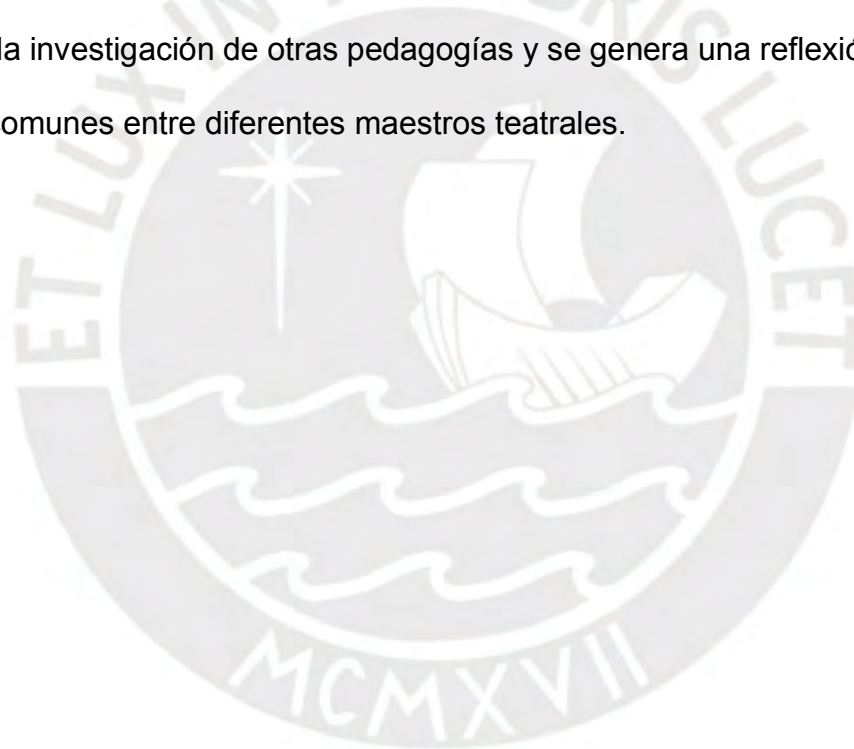
Asimismo, se referencian los autores Serrano y Knébel para definir las circunstancias dadas y la acción, y comprender su abordaje en esta investigación respecto a la propuesta desarrollada por Stanislavski. También se exponen las conceptualizaciones de Pavis y Dennis sobre el término de trabajo físico y partitura; así como las definiciones dadas por Eines del término integración entre trabajo de cuerpo y texto. Finalmente, con lo expuesto por Salvatierra y Ruiz se presentan los postulados de la filosofía y la vida profesional de Jacques Lecoq; y mediante los autores Barba, Grotowski y Vázquez se desarrollan las variables que componen el cuerpo disponible.

Respecto a la metodología, en este trabajo se utilizó la práctica artística para diseñar y elaborar un laboratorio teatral con alumnos de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas (en adelante FARES) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Para cumplir con los objetivos propuestos este laboratorio se dividió en dos módulos: en el primero se propició el acercamiento al uso de la máscara neutra y el segundo se centró en el proceso de integración del análisis de texto y la partitura escénica del texto *La más fuerte* de August Strindberg. Durante el desarrollo del primer módulo se contó con la participación de una especialista y observadores externos, del cual se tomaron registros fotográficos. Además, se utilizaron las bitácoras y la filmación de las sesiones como herramientas para recolectar y registrar la información pertinente para elaborar este documento.

La importancia de esta investigación radica en la reflexión sobre el manejo corporal que cada actor puede lograr para su interpretación, y cómo la conciencia de ello genera mayor libertad y posibilidades en su trabajo creativo. Además, resalta la

importancia de concebir el trabajo de análisis de texto y el trabajo físico como una unidad, dado que estos se complementan y equilibran dependiendo el proyecto teatral o escénico.

Finalmente, se considera que la presentación de este escrito aporta información sobre el tema o la pedagogía de Jacques Lecoq, y permite que las personas interesadas en esta visualicen los resultados obtenidos durante las sesiones, tengan ejemplos del diseño realizado para el laboratorio y otras consideraciones tomadas en cuenta para el planteamiento del espacio de exploración. Además, con este trabajo se fomenta la investigación de otras pedagogías y se genera una reflexión en torno a los puntos comunes entre diferentes maestros teatrales.



CAPÍTULO I:

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

En este trabajo de investigación se pretende demostrar la importancia de integrar en el trabajo creativo de un actor el trabajo de análisis de un texto teatral y el trabajo físico¹ para que este logre, mediante una actuación orgánica, real y sincera, narrar con su cuerpo la historia que se quiere poner en escena. En esta integración resulta fundamental el uso de herramientas como la máscara neutra que permite realizar un trabajo sobre la individualidad de cada cuerpo para que los actores desarrollen una mayor disposición a escuchar sus propios impulsos e ideas y sean autónomos en su expresividad y desenvolvimiento corporal, de ese modo logran aumentar las posibilidades creativas en su trabajo. Asimismo, el uso de la máscara neutra propicia un estado de receptividad en el actor que permitirá incorporar el trabajo de mesa (entendido como el análisis del texto teatral) al trabajo físico, con el objetivo de que ambos trabajos se relacionen, complementen y potencien en el espacio escénico.

Durante la formación profesional de la autora de este trabajo en la FARES de la PUCP se observó que la teoría teatral relacionada con la información de diferentes técnicas, investigaciones sobre teóricos del teatro y descripción de los movimientos artísticos era entendida con claridad por el alumnado. De igual forma, dentro del plan de estudios se evidenció la oferta de cursos que complementaban las asignaturas base de la carrera, lo cual es un aspecto que favorece en los estudiantes la adquisición de herramientas para afrontar los proyectos futuros en el quehacer teatral. No obstante, se reconoció que algunos estudiantes no eran conscientes de su propio

¹ En este documento se relaciona el trabajo físico con el concepto de partitura escénica, con la finalidad de delimitar el campo de estudio.

manejo corporal en el desenvolvimiento escénico, y que estas resistencias físicas y mentales se debían a la falta de autonomía reflejada en la tensión corporal, la expresión de gestos clichés, una energía descontrolada y la falta de atención durante la representación; todo lo anterior conllevaba a que la interpretación escénica del actor fuera desacertada y presentara desequilibrios. Además, se advirtió que algunos consideraban erróneamente que la búsqueda del equilibrio o el balance entre la palabra y el cuerpo era innecesaria y que son procesos independientes lo que, contrario a ello, es fundamental para lograr una mejor proyección en la interpretación y contar la historia con efectividad.

Frente a esta problemática se propuso la realización de esta investigación basada en un espacio de exploración que se desarrolló en 13 sesiones. En estas se investigó a profundidad el uso de la máscara neutra para integrar el trabajo de análisis de texto y el trabajo físico con alumnos formados en la Especialidad de Teatro de la FARES de la PUCP, pertenecientes al plan de estudios del 2013 al 2019.

1.2 Tema de investigación

La máscara neutra como una herramienta integradora del trabajo de análisis de texto y el trabajo físico interpretativo para el actor.

1.3 Pregunta

¿Cómo el trabajo con la máscara neutra, mediante los ejercicios de la fase inicial propuesta por Jacques Lecoq, permite integrar el análisis de texto según Stanislavski y el trabajo físico para potenciar la interpretación escénica del actor?

1.4 Hipótesis

El uso de la máscara neutra, a través de ejercicios de la fase inicial como el despertar, el adiós de los adioses, la caza y el escape, permite que el actor trabaje conscientemente en la disponibilidad de su cuerpo. Este cuerpo disponible se caracteriza por permanecer libre de esquemas y/o tensiones corporales, realizar un trabajo constante sobre su respiración, y un trabajo activo y presente con relación al otro. Los tres aportes mencionados se desarrollan y profundizan mediante el trabajo de las habilidades de apertura, equilibrio y escucha del actor, respectivamente, que al integrarse con el análisis de un texto teatral durante el proceso creativo permiten que el actor potencie su interpretación, dado que así tendrá su cuerpo y su mente comprometidos en la escena.

1.5 Objetivos

1.5.1 Principal

Analizar la manera en que el uso de la máscara neutra como herramienta actoral permite integrar el análisis de texto según Stanislavski y la representación o trabajo físico del actor, con la finalidad de enriquecer su interpretación escénica.

1.5.2 Secundarios

- Analizar los principios teóricos que fundamentan los ejercicios con la máscara neutra.
- Analizar la forma en que cada participante integra los principios básicos de la máscara neutra con el análisis de texto.
- Evaluar el impacto que tiene el uso de la máscara neutra en la interpretación escénica a partir del laboratorio realizado.

1.6 Justificación / Importancia

Se parte de la consideración de que un actor debe estar en constante aprendizaje para entrenar su cuerpo y su mente, es decir, su herramienta de trabajo, y así descubrir nuevas posibilidades en su creación como artista. Por ello la mayor parte del tiempo los actores buscan y exploran técnicas teatrales o artísticas para adquirir nuevas destrezas o potenciar sus habilidades, lo cual requiere que estos desarrollen previamente una conciencia corporal. En este contexto, la máscara neutra le permite al actor conocerse y ser consciente de su manejo corporal y los movimientos que tiene en escena, además de comprometer su cuerpo con la representación y evitar que este caiga en una “actuación mecanizada”, por la cual se entiende aquella actuación donde solo se repiten las marcaciones propuestas por el mismo actor o el director dejando de lado las intenciones que están detrás de cada texto o actividad en escena.

Sumado a ello, el trabajo con la máscara enfatiza el distanciamiento del actor como intérprete y el actor como persona, para que este no solo trabaje con sus propias experiencias o vivencias, sino que además se considere un agente creador que explora y descubre nuevas posibilidades en su interpretación e imaginación. Asimismo, la máscara neutra abre nuevos canales de expresión y permite que el actor trabaje y desarrolle sus impulsos creativos pues, al no poder utilizar su gestualidad facial para hacer la representación, debe canalizar sus sensaciones y emociones a través del movimiento de sus manos, su forma de caminar o su postura.

Los aportes de esta investigación a partir del trabajo realizado con la máscara neutra no se limitan a los puntos expuestos, dado que la FARES de la PUCP carece

de un departamento psicológico que monitoree el trabajo emocional durante los procesos creativos de cada alumno, este trabajo también contribuye a que cada actor en formación afronte su proceso de creación desde los lugares que le resulten más cómodos y adecuados tanto para su estabilidad emocional como profesional. Pues desde la experiencia de formación como actriz es posible observar que algunos abordan las circunstancias del personaje utilizando sus propias vivencias o experiencias², es decir, recurriendo a “la memoria emotiva” que propuso Stanislavski en la primera etapa de sus investigaciones³, pero esta técnica requiere: de un especialista y/o teórico que comprenda cómo aplicarla en un espacio de exploración o entrenamiento, y preguntarse si realmente la vivencia seleccionada puede ser utilizada y no genera daños o experimentar sensaciones que no podrán controlarse a futuro. Por consiguiente, se considera fundamental que el primer encuentro del actor con estas pedagogías o metodologías se dé mediante la enseñanza, dado que el autoaprendizaje (a través de libros u otros medios no directos) puede producir una serie de confusiones y/o modificaciones en el conocimiento que se busca adquirir. La importancia de utilizar técnicas como la máscara neutra es que esta se apoya constantemente en el trabajo corporal y evita el plano psicológico exigiéndole al cuerpo un trabajo activo para comunicar lo que le está sucediendo al intérprete y/o lo que está sintiendo, es decir, no rechaza ni evade el plano emocional, sino que propone al cuerpo como punto de partida para llegar a estas emociones.

² Algunos optan por utilizar esta técnica de manera voluntaria para explorarla en los espacios destinados para ensayar el personaje o la escena entregada dentro del curso de actuación.

³ Cabe anotar que en la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas no se practica la técnica de memoria emotiva como línea fundamental del trabajo actoral.

De igual forma, en el campo de la investigación académica este trabajo se configura en un referente del estudio sobre la máscara neutra, el cual es gestionado por alumnos de pregrado y podrá permanecer como registro para los estudiantes que estén interesados en esta pedagogía. Asimismo, el estudio también contribuye a ampliar la información en el país sobre la temática en referencia, dado que la mayoría de los trabajos que existen en los portales académicos de investigación o repositorios fueron realizados en otros países como Chile, Brasil y Australia; y a su vez amplía la mirada del trabajo propuesto por Jacques Lecoq al estudiar otros postulados de su pedagogía como el mimo o los espacios geodramáticos, temas importantes en su Escuela Internacional de Teatro en Francia. Igualmente, esta investigación fomenta que los alumnos de la facultad gestionen laboratorios para estudiar y comprender aún más los postulados de Lecoq, y buscar la forma como su pedagogía puede dialogar con otras o llevarlas a una propuesta teatral.

Al tener una experiencia con el uso de la máscara neutra el actor o actriz desarrolla la capacidad de evaluarse a sí mismo y reconocer sus virtudes y sus propios obstáculos. Es decir, la máscara le muestra al actor cuáles son sus zonas de confort y le exige abandonar esos terrenos para transitar por otros que el propio cuerpo y la mente se han negado o no se han permitido transitar; también le permite conocer cuáles son los puntos donde concentra la tensión muscular que conlleva al bloqueo de las emociones en la interpretación. Por ello para integrar el trabajo de texto y el trabajo físico que direccionan la puesta en escena, la máscara neutra como herramienta le proporciona al actor y a la actriz una autonomía sobre su propio trabajo y la capacidad de situarse en un estado de receptividad frente a su/s compañero/s o a la historia que se desea contar.

CAPÍTULO II: ESTADO DEL ARTE Y MARCO TEÓRICO

La temática de esta investigación se centra en la pedagogía de Jacques Lecoq, y como objeto de estudio se ha designado la herramienta de la máscara neutra. Con base en ello, en este apartado se presentan los estudios recientes de algunos autores que contribuyen a difundir los postulados de Lecoq y facilitan el acercamiento a su pedagogía al abordar la teoría elaborada.

En primer lugar, se presentan las posturas que toman los autores Salvatierra (2006) y Tuisku (2015) frente a la pedagogía de Lecoq, las cuales están consignadas en sus respectivas investigaciones, realizadas en los países de España y Australia; así como también se hace referencia a los grupos de trabajo que se consideraron para la realización de estas. En segundo lugar, se expone el trabajo cronológico realizado por Roy (2016) en su investigación *Masks as a method: Meyerhold to Mnouchkine*. Y, finalmente, se abordan las investigaciones hechas por Ferreira (2010), Ábalos (2014), Díaz y Pérez (2017) cuyo objeto de estudio fue la máscara, en algunos casos neutra y en otros orientales. Al exponer cómo los autores mencionados llevaron a cabo el estudio de estas se rescatan los puntos de intersección y diálogo entre ellos, y se consignan al final de esta primera sección del segundo capítulo.

Pues bien, en el texto *La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática* se plasma el análisis detallado que realizó Salvatierra (2006) sobre los aportes de la pedagogía de Jacques Lecoq al teatro contemporáneo. La metodología utilizada por este autor consistió en la recolección de libros y entrevistas en los cuales Lecoq expresó sus ideas y posturas, así como entrevistas y testimonios de los

alumnos que pertenecieron a la escuela mientras Lecoq fue maestro en ella, y artículos de revistas y prensa. El trabajo de Salvatierra se divide en tres partes: donde i) estudia cómo se concibe la figura de Lecoq en los libros y su relación con el teatro, ii) describe y analiza las características principales de su pedagogía, y iii) resalta y desarrolla la influencia de Étienne Decroux en el trabajo de Jacques Lecoq; con la finalidad de resaltar la importancia del cuerpo y la valorización de la naturaleza del juego en el teatro.

Un caso más específico relacionado con la práctica o exploración de la pedagogía de Lecoq es el presentado por Tuisku (2015) en su investigación, donde trabajó con un grupo de estudiantes que cursaban un nivel superior de secundaria que también recibían clases de actuación. Tuisku realizó un taller durante una semana y en su análisis propuso que las escuelas se centren en pedagogías basadas en los hechos como la pedagogía encarnada, debido a que es “un método objetivo, viable y éticamente sostenible” para/con los alumnos. Su finalidad era proporcionarles ciertas herramientas a los estudiantes que les permitieran explorar desde el cuerpo para que estos no recurrieran al uso de métodos subjetivos e intuitivos que resultan difíciles de contener. Como alternativa, entre los métodos que propone el autor se encuentra el análisis de los movimientos de Lecoq que promueve investigar a través de exploraciones físicas, elección que evitará privilegiar la subjetividad del profesor y poner en riesgo la relación/vínculo profesor-alumno.

En investigaciones posteriores, Roy (2016) realiza un estudio crítico y un recorrido en el tiempo sobre la importancia que se le ha dado a la máscara en la formación de los actores; además, describe las diferencias y particularidades de cada uno de los

periodos comprendidos en su trabajo. El estudio cronológico de Roy inicia con las máscaras griegas y continúa con las máscaras de la comedia del arte haciendo un recorrido por Brecht, Copeau, Lecoq, Mnouchkine y Julie Taymor. Luego el autor describe la función que tenían las máscaras, en qué espacios se usaban y/o presentaban, cuáles eran los requerimientos para su uso y las características estéticas y externas de estas.

A partir de lo expuesto se evidencia que los autores de esta generación recurren a la máscara para hallar un camino distinto y menos tradicional al abordarlo en espacios enfocados en la investigación. En cuanto a los trabajos que se presentan a continuación, estos fueron realizados por estudiantes que han apostado por el diálogo y la intersección entre las diferentes teorías y/o prácticas teatrales.

En *El actor títere de sus propias máscaras* Ferreira (2010) realizó un estudio de exploración que partió de la técnica de la máscara neutra como contexto para hacer una aproximación al concepto de la máscara social propuesta por Boal. Con su trabajo este autor buscó llevar a la práctica el concepto de la máscara social, para lo cual se apoyó en la técnica utilizada por la máscara neutra, logrando así establecer un diálogo entre dos autores cuyas propuestas presentan diferentes enfoques. La investigación se realizó con ocho actores que no participaron al mismo tiempo en las sesiones, debido a las dificultades presentadas para hacer coincidir los horarios de los participantes con los tiempos estimados para las reuniones.

Desde otra perspectiva estudiantil y con la finalidad de efectuar un montaje se encuentra el análisis realizado por Ábalos (2014) sobre la puesta en escena de la

obra *Lombrices*, para reflexionar acerca de la importancia del proceso creativo teatral. Como metodología este autor utilizó máscaras neutras y expresivas para abordar los personajes del texto seleccionado de la dramaturgia contemporánea argentina. Asimismo, Ábalos realizó una descripción del texto, los ensayos y la producción, los cuales considera elementos fundamentales, y señaló que la pedagogía de Lecoq les aporta a los actores lo siguiente: establecer una conexión con el espectador durante toda la representación, desarrollar una distancia con los personajes, y entrenar la creatividad mediante la improvisación.

Finalmente, Díaz y Pérez (2017) expusieron un trabajo práctico realizado en Santiago de Chile en el año 2015 en el taller “Escuela Nómada”, el cual es dictado y guiado por la directora Ariane Mnouchkine; y cuyo análisis de la experiencia realizaron bajo el término “juego”. El taller contó con la participación de 250 personas que en su mayoría estaban asociadas con el teatro, desde aficionados hasta profesionales de toda Latinoamérica; y en él se expusieron las herramientas pedagógicas con las cuales trabaja Ariane con la compañía Théâtre du Soleil. El taller se dividió en tres etapas: el coro, la improvisación y las máscaras; donde se exploró el uso de las máscaras para encontrar el estado receptivo de los participantes, lo que Mnouchkine llamó *vacío fértil* para “recalcar que el practicante no solo debía estar despojado de sí mismo, sino que también [debía estar] dispuesto a recibir y proponer buenas ideas para la improvisación. [Dado que esta] es una condición activa para la creación” (Díaz y Pérez, 2017, p. 158).

Con base en los estudios realizados por estos autores se puede concluir que la pedagogía de Lecoq se caracteriza por ser un trabajo objetivo y exigente que atiende

las necesidades de cada individuo y en cualquier espacio. Pues los autores utilizaron la máscara tanto en espacios de aprendizaje (como talleres o escuelas), como en diversos niveles (profesional y artístico) y como una búsqueda personal y de crecimiento, demostrando que es un elemento necesario y enriquecedor dentro del trabajo creativo, que además genera diversos aportes para los actores y de diferentes maneras. Así pues, estas investigaciones permitieron comprender el uso de la máscara desde la práctica en los espacios de exploración, y también evaluar el impacto brindado en cada una de ellas; asimismo, posibilitaron la valoración del “estado de neutralidad” que proporciona el uso de la máscara, y el conocimiento sobre cómo este contribuye a la transformación y evolución de los actores para mejorar su interpretación y/o trabajo creativo.

Cabe mencionar que la mayoría de las fuentes referidas se tomaron de estudios realizados en otros países y en diferentes idiomas. Por lo tanto, se resalta la necesidad de desarrollar otras investigaciones en los países de habla hispana para enriquecer los conocimientos adquiridos y ampliar las posibilidades de tener un acercamiento a las prácticas teatrales desde la experiencia práctica.

A continuación, se describen y analizan los conceptos empleados durante el desarrollo del laboratorio: En el primer apartado se abordan las posturas de Pavis (1996), Knébel (1996) y Cañada (2012) para desarrollar el término “trabajo de texto”, pues este presenta variaciones en el uso que le dan diversos autores en sus libros e investigaciones. Sumado a ello, se cita el libro *El último Stanislavski* de Knébel para subrayar los elementos más importantes del trabajo de análisis de texto, y a Ruiz

(2008) para exponer los elementos presentes dentro del análisis de texto propuesto por Stanislavski.

En el segundo apartado se desarrolla y describe la pedagogía planteada por Jacques Lecoq a través de autores como Salvatierra (2006) y Borja Ruiz (2008). De la misma forma se referencia el libro *El cuerpo poético* de Lecoq, Carasso, Lallias, Hinojosa y Navarro (2003) para exponer la definición del objeto de estudio de esta investigación: la máscara neutra. Y, finalmente, se citan los autores Barba y Savarese (2010), Jerzy Grotowski (1981) y Wendy Vásquez (2015) para desarrollar las variables que componen el *cuerpo disponible* como apertura, equilibrio y escucha (propuesta de esta investigación).

2.1 Trabajo de texto

En *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena* Toro (1989) cita a Roman Ingarden y presenta su postura frente a la concepción del texto dramático. Con ello afirma que este término posee dos características fundamentales: la primera de ellas es que en el trabajo de texto se genera un diálogo entre los personajes; y la segunda característica es que este contiene indicaciones para desarrollar la escena, o elementos que brindan información sobre la teatralidad del texto.

Más tarde, Pavis, en *Diccionario del teatro* (1996), expuso que el texto tiene una potencia y virtud escénica que genera grandes aportes para la puesta en escena, y señaló que el trabajo escénico y la representación no son elementos que se oponen o conflictúan su naturaleza, sino que se sirven de él. Asimismo, Cañada (2012) considera que un texto teatral se caracteriza por poseer un formato escrito que produce la sensación o el efecto de ser un diálogo común entre dos personas en la realidad.

Ahora bien, para encontrar la representación del personaje que debe construir e interpretar el actor pasará por diferentes etapas. Una entre las cuales transita la mayoría de los montajes de una obra teatral es el trabajo de texto, utilizado en esta investigación para hacer referencia al “análisis activo” (como lo llamó Stanislavski) que se le realiza al texto teatral, definido y contextualizado por Knébel (1996) de la siguiente manera:

Es sabido que el Teatro del Arte de Moscú estableció como norma del trabajo inicial sobre una obra el así llamado “periodo de mesa”, es decir, el análisis de la obra alrededor de una mesa, y que es previo a los ensayos en el escenario. (p. 13)

La mayoría de las experiencias respecto al análisis de texto o periodo de mesa se enfocan en determinar y consensuar las primeras bases sobre las que se empezará a explorar el texto, lo cual no implica el trabajo de cuerpo en movimiento, excepto en algunos casos. Acorde con lo anterior, en *El último Stanislavski* Knébel (1996) comentó que en este trabajo analítico realizado:

Durante el periodo de mesa, el colectivo de intérpretes, conducido por el director, sometía a un minucioso análisis todas las motivaciones internas, el subtexto, las interrelaciones, los caracteres, la acción transversal, la supertarea de la obra, etc. [...] El periodo de mesa obligaba al actor ante todo a introducirse en el mundo interno del personaje, algo fundamental para la construcción del espectáculo. (p. 13)

De ese modo el actor logra comprender la conducta externa y empatizar con los sentimientos internos del personaje que ha propuesto el autor para desarrollar la historia y sus motivaciones, a su vez, aprende a valorar la información entregada y

permite dirigir el trabajo creativo. De acuerdo con Pavis (2016), la posterior puesta en escena o “enunciación escénica” es lo que revaloriza el sentido y el peso del texto, dado que la mirada del espectador y el juego escénico magnifican la composición del texto.

Asimismo, Cañada (2012) propone una metodología que considera necesaria para que un actor construya su personaje, esta consiste en extraer información del texto dramático cuyo análisis requiere el uso de las siguientes herramientas: el análisis semiótico, el análisis actancial, el análisis de la estructura y el análisis de formas teatrales. El análisis realizado varía según lo que el actor busca para hacer su representación y los objetivos que desea alcanzar.

En el trabajo realizado en esta investigación se utiliza la herramienta análisis de la estructura pues, de acuerdo con Cañada, este se relaciona con el estudio de la sucesión de los hechos presentados en la historia; de ese modo permite visualizar el conflicto y la travesía que realiza el personaje, además de conocer el tema del texto, las relaciones existentes entre los personajes y sus acciones, elementos que guían el objetivo de la obra. Esta descripción de Cañada tiene similitudes con la propuesta de análisis de texto de Stanislavski, dado que plantea la realización de un trabajo donde se puedan determinar las unidades del texto, las circunstancias bajo las cuales está puesta y/o contada la obra, y la acción que transcurre en una línea aristotélica.

2.1.1 Análisis de texto según Stanislavski

Se utiliza el análisis de texto según Stanislavski dado el propósito de esta investigación de trabajar en el laboratorio con los conocimientos que han adquirido los participantes (estudiantes) en la FARES respecto a ese tipo de análisis. Para

profundizar teóricamente sobre este objetivo en los siguientes párrafos se presentan las investigaciones de Gaviria (2018), Coveñas y Zea (2018), quienes estudiaron los conocimientos que reciben los alumnos sobre Stanislavski. Cabe resaltar que estos tesisistas son exalumnos de la PUCP, por ello su análisis se centra en el plan curricular y los cursos entregados a las primeras promociones de la FARES.

En su tesis *Los complementos en la formación del actor: el caso de los primeros dos años de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP* Gaviria (2018) aplicó respectivamente unas encuestas y entrevistas a los alumnos y profesores de la facultad. Con base en los testimonios obtenidos y la investigación realizada Gaviria mostró que “en FARES-PUCP se busca trabajar con el sistema de acciones físicas que se trabaja desde el análisis del texto y la formulación momento a momento de lo que le va ocurriendo al personaje” (p. 29); y evidenció que los primeros ciclos del plan curricular están destinados a trabajar términos relacionados con Stanislavski como “la palabra”, “la acción” y “la organicidad”.

Por su parte, Coveñas y Zea (2018) exponen que “la enseñanza de la actuación en la Pontificia Universidad Católica del Perú tiene asidero en las bases del sistema Stanislavski en los primeros dos años” (p. 25), y muestran cómo los docentes aplicaron los “principios stanislavskianos” para diseñar el plan curricular de formación actoral (Coveñas y Zea, 2018, p. 25).

Una vez expuesto lo anterior, se precisa definir qué se entiende en esta investigación por “sistema de Stanislavski”, cómo se divide y cuáles son los elementos que lo conforman. En este sentido, primeramente, deben resaltarse los aportes de Ruiz (2008), que basado en los estudios realizados sobre Stanislavski sugiere que este sistema se divide en dos partes: una está relacionada con el trabajo del actor sobre sí mismo, y otra con el trabajo del actor sobre su papel. Para efectos de esta

investigación resulta pertinente hacer énfasis en el trabajo que realiza el actor sobre su papel, debido a que este permite analizar los diferentes elementos que le ayudan a construir su personaje, valorando y enfatizando la acción física. No obstante, se resalta que, pese a las publicaciones y escritos revisados por Stanislavski, este “no llegó a estructurar definitivamente su sistema” (Ruiz, 2008, p. 67).

Sumado a ello, en los libros *El último Stanislavski* de Knébel (1996) y *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica* de Serrano (2004) estos autores revalorizaron el “sistema de Stanislavski” y revirtieron las interpretaciones erróneas e imparciales que, según sus posturas, algunos teóricos alrededor del mundo han hecho y difundido en sus publicaciones. Por un lado, Knébel (1996) postuló que una de las razones para que Stanislavski planteara el análisis activo fue la importancia que le otorgó a la palabra dentro de la escena, dado que consideraba que esta estaba unida firmemente a las acciones del personaje (p. 22). No obstante, en *El trabajo del actor sobre su papel*, Stanislavski (1986) advierte que “en el arte, el análisis racional, considerado en sí y para sí, es nocivo, pues a menudo, en vista de su naturaleza intelectual frena el impulso artístico y el sentimiento creador” (p. 56).

Por eso es necesario recalcar que través del análisis del texto propuesto Stanislavski busca generar un material de apoyo para que el actor lo utilice en su proceso creativo. Pero con ello no busca establecer verdades definitivas, sino darle herramientas al actor para generar en él impulsos y estímulos que inspiren su imaginación.

Los términos que la mayoría de los teóricos y autores estudian en sus investigaciones sobre Stanislavski suelen ser las circunstancias dadas, la acción transversal y el superobjetivo, los cuales son considerados parte de la creación escénica. Al respecto, Knébel (2004) señaló que la idea de super-supertarea

expuesta en su libro *La palabra en la creación actoral* era la tesis del sistema de Stanislavski, y que este elemento ayuda al artista a profundizar en su visión y a dirigir su imaginación convirtiéndolo así en un ser más apasionado en el proceso de construcción del personaje. De ese modo, la autora afirma que “las enseñanzas de Stanislavski sobre la supertarea y la acción transversal son fundamentales en el proceso de transformación del actor en personaje” (Knébel, 2004, p. 33).

En este trabajo también se ha realizado un proceso de selección para hallar los conceptos más relevantes para la investigación. Así, como parte de la propuesta que se explica en el capítulo 6 de este documento, se encuentran relevantes los términos circunstancias dadas y acción, los cuales se definen en el siguiente apartado a través de los postulados de Serrano (2004), Knébel (1996) y Stanislavski (1986).

2.1.2 Elementos del análisis de texto

2.1.2.1 Circunstancias dadas

Para Stanislavski (1986) las circunstancias dadas son los móviles que producen los hechos ocurridos en la obra, o aquellos que se encuentran implícitamente dentro de ella. Estos se infieren a través de la razón y poseen un carácter especulativo sobre el pasado, el presente y el futuro del texto de la obra (p. 77).

La estructura dramática según Serrano (2004) obtiene especificidad cuando se toma en cuenta el entorno, lo que resulta valioso para el actor durante la etapa inicial del proceso de exploración, dado que le ayuda a guiar el accionar de su personaje. Este entorno no se refiere únicamente al lugar, sino que debe ser entendido como el conjunto de condiciones que rodean la historia; Serrano utiliza el término “condiciones” para referirse a las circunstancias dadas y afirma que tanto la conducta

como la acción del personaje se nutren de este entorno “dramático”, concretamente afirma que “entendemos por ellas, los hechos que han ocurrido antes y afuera de este aquí y ahora pero que inciden, pesan sobre la conducta del actor” (Serrano, 2004, p. 218).

En esta investigación las circunstancias dadas deben entenderse como aquellas características del lugar, el tiempo y el contexto o las condiciones que envuelven la historia y, por consiguiente, también al personaje. Estas se manifiestan implícitamente en el texto y se pueden identificar o construir a través de un proceso de inferencia, o bien pueden encontrarse explícitamente en los diálogos o intervenciones de los personajes. En suma, las circunstancias dadas le ayudan al actor a tener una posición más clara y específica sobre su personaje en un espacio determinado, y visualizar cuál es el comportamiento de este para plasmarlo en su representación.

2.1.2.2 *Acción*

De acuerdo con Knébel (1996), los elementos del análisis activo de la obra son la “supertarea” y la “acción transversal”, pues el proceso creativo obtiene su forma a partir de ellos: la supertarea está relacionada con el deseo y la acción transversal con la aspiración del actor. Así, “la supertarea” supone una profundización en el mundo espiritual del escritor, en sus ideas, [y] en los motivos impulsores de su obra” (Knébel, 1996, p. 52); y la acción transversal “reúne, enhebra en un solo hilo todos los abalorios, todos los elementos y los dirige hacia una supertarea común” (Knébel, 1996, p. 55).

En otras palabras, la supertarea se relaciona directamente con el objetivo de la obra, mientras que la acción transversal responde al objetivo del personaje (en adelante solo será nombrada acción). Este último término se suele proponer como

verbo activo en la mayoría de los casos, y es el que se aborda en esta investigación dado que le ayuda al actor a profundizar en su objetivo durante la escena; es decir, le brinda una guía, un camino o una línea base para que este se desenvuelva en escena y refuerce la conducta de su personaje.

2.2 Trabajo físico

Uno de los aspectos más característicos del trabajo del actor es que su principal herramienta de trabajo es su propio cuerpo, con cuyo entrenamiento es capaz de desarrollar habilidades, aptitudes y destrezas para interpretar un personaje. Por ello Dennis (2014) asegura que el trabajo del actor es expresar a través de su cuerpo aquello que le ocurre por dentro, es decir, lograr que lo invisible se haga visible; es un trabajo que implica precisión, ser detallado, que cada parte del cuerpo del actor se encuentre afinada para que este responda a las influencias externas e internas y pueda hacerlas visibles al público.

Muchos autores del siglo XX como Meyerhold, Grotowski, Copeau, Barba, entre otros, han desarrollado diferentes postulados sobre la importancia que tiene el trabajo corporal, e igualmente han propuesto el entrenamiento del cuerpo como una técnica de apoyo para el trabajo escénico. Acorde con lo anterior, en su libro *El cuerpo elocuente*, Dennis (2014) plantea que a los actores debe formárseles en la habilidad de moverse por diferentes estilos, ya sea una obra realista o naturalista o una escena de teatro físico, así se evitará tener limitaciones escénicas en el montaje por la falta de habilidades o interés del actor, y se ampliarán sus posibilidades creativas (p. 36). Los actores pueden desarrollar su representación a través de una partitura física escénica, la cual contiene una subpartitura en la que se apoya la interpretación. Estos conceptos se desglosan en las siguientes secciones.

2.2.1 Partitura escénica

La partitura escénica, según Pavis (2000), está compuesta de una serie de elecciones que son perceptibles durante la representación, esta se clasifica en partitura preparatoria y partitura terminal. La primera se diseña durante los ensayos y se concreta en un esbozo de elecciones y/o signos que están en constante transformación; y la segunda es la partitura asignada para presentarla a un público como parte del espectáculo terminado (p. 109), sin embargo, la partitura terminal puede transformarse en el transcurso constante del espectáculo.

2.2.2 Subpartitura

Mientras que la partitura se define como todo lo que es visible en la representación; la subpartitura se describe como aquellos elementos imperceptibles o invisibles, y se encuentra contenida en la partitura. Concretamente, Pavis (2000) conceptualizó la subpartitura como “la idea que está detrás de la acción, el fundamento de la partitura, la red de asociaciones o de imágenes, y el cuerpo invisible de la acción” (p. 109); por su parte, Barba (2010) define su objetivo como “deducir una serie de puntos de apoyo para la vida de las acciones físicas de la intrincada red del subtexto” (p. 81).

De modo que la subpartitura se diseña con base en las decisiones personales del actor, comprendidas desde una imagen, un sonido, un recuerdo, un ritmo, una textura u otros, los cuales son los elementos que motivan cada acción propuesta en la partitura. De allí la posibilidad de que se pueda presentar una variación en la intención de la acción.

El trabajo en esta investigación se realiza en torno a la partitura preparatoria, por la cual se entiende una serie de acciones físicas seleccionadas, observables y perceptibles que guían la interpretación del actor durante el montaje y/o escena.

2.3 Integración de cuerpo y texto

En diversas investigaciones teatrales resueltas en libros o documentos virtuales algunos autores conciben los trabajos de cuerpo y de texto como complementarios, y proponen ideas para establecer una comunicación entre ellos. En esta sección se utilizan los libros *El actor pide* y *Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg* de Jorge Eines para hacer un acercamiento a la idea de integración entre cuerpo y texto (palabra).

Según Eines y Trancón (2005), teórico teatral y profesor en la Escuela de Interpretación Jorge Eines (España), se ha “buscando situar la palabra en un lugar adecuado, intentando no separarla de la acción ni de la imagen” (p. 92). Este equilibrio debe buscarse constantemente, dado que si solo se enfatiza en el lenguaje corporal la representación puede resultar superficial y exagerada; asimismo, si el actor solo se centra en la palabra y la toma como única guía del proceso creativo puede encontrar limitaciones tanto en la construcción de su personaje como de su comportamiento. Por ello los autores señalan:

[Que] se trata de llegar sin desequilibrios entre lo intelectual y lo corporal a los contenidos textuales. El tema que nos concierne no es quitar las palabras sino usarlas adecuadamente como consecuencia de lo que el cuerpo pide, y no como reacción premeditada de la mente. (Eines y Trancón, 2015, p. 61)

Por lo tanto, Eines y Trancón (2005) afirman que se debe considerar: i) el ensayo como un espacio que permite descubrir, sembrar sobre una tierra fértil, y no como un espacio para constatar previas suposiciones o predeterminaciones; y que ii) tanto los actores como los directores pueden compartir sus ideas y/o imágenes previamente al ensayo, esta información debe considerarse como un posible punto de partida e inicio

de las exploraciones, de otro modo podría condicionar el ensayo y debilitar el proceso creador (p. 110).

Igualmente, el proceso de integración está asociado con la acción del actor de completar lo visto con lo que sabe, y aquello que ha descubierto con lo que ya tenía; durante este aparecen aspectos del personaje que lo vinculan con el actor, generándose así otro proceso: de identificación. Esta búsqueda le entrega al actor mayor claridad sobre la conducta de su personaje, lo cual no es un aspecto que está predeterminado, sino que se encuentra a través del proceso de integración.

Además, Eines y Trancón (2005) definen la acción como el equilibrio que existe entre el cuerpo y la mente. “La acción hace énfasis en lo físico, pero en realidad es un componente psicofísico, es un todo” (p. 120); es decir, está relacionada con todo lo que el actor realiza en escena, dado que toma diversos elementos expresivos, externos e internos y motivaciones del personaje.

2.4 Jacques Lecoq

En sus respectivas investigaciones Salvatierra (2006) y Ruiz (2008) realizaron un acercamiento a la vida personal y profesional de Jacques Lecoq. Estas permiten comprender los orígenes y motivaciones que lo llevaron a desarrollar su propia pedagogía, la cual dejó como legado y aún se imparte en la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq ubicada en Francia. Así pues, Salvatierra (2006) expone lo siguiente sobre los intereses de Lecoq en los inicios de su recorrido profesional:

La pasión por el movimiento impregnará todos los campos de su interés, ya sea el deporte, la reeducación física y, más tarde, el teatro. Con los años, esta búsqueda se extenderá a las artes plásticas y a la arquitectura, pero mantendrá

siempre la relación del cuerpo en movimiento en el espacio como vertebradora de su enseñanza y su permanente reflexión. (p. 113)

Así, Lecoq comenzó a ser reconocido por el estudio permanente de la técnica y el análisis del movimiento. En relación con lo referido Ruiz (2008) señaló que Lecoq se unió la Escuela de Educación Física de Bagatelle en el año 1941, y Salvatierra (2006) comentó:

[Que] en estas primeras experiencias —el deporte, la enseñanza de la educación física y la reeducación—, se anticipa de forma embrionaria lo que años más tarde desarrollará. Y de ello podemos concluir que ya antes de iniciarse en el teatro, Lecoq habrá descubierto el lenguaje del cuerpo humano y su poética. (p. 118)

2.4.1 La Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq

En su investigación Ruiz (2008) mencionó que la Escuela Internacional de Teatro fundada por Jacques Lecoq es un referente sumamente importante y de los más estables de la pedagogía teatral de la segunda mitad del siglo XX. En el espacio brindado por la escuela la creación escénica se basa en la investigación y el estudio constante de los ejes corporales; además, a través de la escuela se ha instaurado un tipo de teatro que se relaciona directamente con el juego físico del actor.

Por otra parte, en su libro *El cuerpo poético*, Lecoq et al. (2003) mostraron cómo la escuela construyó las bases que sustentan la pedagogía que actualmente se enseña. Asimismo, los autores describen cómo se transformaron con los años los primeros planteamientos, los cuales se fueron encaminando hacia nuevos horizontes en el trabajo físico del actor relacionado con el movimiento.

La escuela se fundó el 5 de diciembre de 1956, en el número 94 de la calle de Ámsterdam de París, y se trasladó, un mes más tarde, a los estudios de danza del 83 de la calle du Bac, donde permaneció once años. La enseñanza comenzó con la máscara neutra y la expresión corporal, la comedia del arte, el coro y la tragedia griega, la pantomima blanca, la figuración mimada, las máscaras expresivas, la música y, como base técnica, la acrobacia dramática y el mimo de acción. Rápidamente, añadí el trabajo sobre la improvisación hablada y la escritura. Íbamos del silencio hacia la palabra, a través de lo que iba a constituir el gran tema de la escuela: *el viaje*. (Lecoq et al. 2003, p. 26)

Actualmente, la escuela brinda una formación de dos años, en el primero se trabaja a partir del silencio y la enseñanza se apoya en “la recreación silenciosa”; durante el segundo año se trabaja a través de los espacios dramáticos como la tragedia, el *clown*, el mimo, entre otros, donde se agrega el texto. Al respecto, Salvatierra (2006) señaló que durante los dos años la formación se basa en la improvisación y el análisis del movimiento.

En el primer año “se busca un estado de *página en blanco* en el que el alumno se predisponga a “olvidar” lo que sabe, y evite las ideas preconcebidas” (Salvatierra, p. 192). El viaje o el inicio de la enseñanza se da a través de la máscara neutra; luego se explora con las materias, elementos y animales a través del “cuerpo mimador”, con el objetivo de que el cuerpo reconozca las dinámicas de todo lo explorado. Durante el segundo año se trabaja sobre los espacios geodramáticos para explorar los géneros más importantes dentro del teatro como el melodrama, los bufones, la *commedia dell'arte*, el *clown* y la tragedia; también se introduce el estudio del mimo para que los estos comprendan la pantomima y el lenguaje de los gestos (Salvatierra 2006, p. 55).

2.4.2 La máscara neutra

En su libro *El cuerpo poético* Lecoq et al. (2003) afirman:

[Que] la máscara neutra es un objeto especial. Es un rostro, llamado neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación física de calma. Este objeto, que se coloca sobre la cara, debe servir para sentir el *estado de neutralidad* previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interior. (p. 61)

De acuerdo con Díaz y Pérez (2017) la investigación sobre la máscara neutra comienza con Copeau, posteriormente, Dasté continúa con su estudio y desarrolla la máscara noble. Lecoq retoma la investigación sobre la máscara neutra cuyo propósito era poder observar con detalle el movimiento en su máxima expresión, y el cuerpo activo que con el uso de la máscara se libera de sus propias resistencias (p. 72). Acerca de su potencial de uso Lecoq et al. (2003) refieren:

[Que] la máscara neutra acrecienta esencialmente la presencia del actor en el espacio que lo circunda. Lo sitúa en un estado de descubrimiento, de apertura, de disponibilidad para recibir. Le permite mirar, oír, sentir, tocar las cosas elementales, con la frescura de la primera vez. Se entra en la máscara neutra como en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje sino un *ser genérico neutro*. (p. 62)

De un modo similar, en su tesis acerca de la pedagogía de Lecoq, Salvatierra (2006) refiere que la máscara neutra trabaja sobre la presencia despojando al actor de su propia personalidad al momento de actuar. Esta le da disponibilidad para la acción y lo hace capaz de sensibilizarse frente a sus emociones y sensaciones internas, así, el actor logra regular su respiración y desaparecen las tensiones que no

le generan ningún aporte a su trabajo; al encontrarse disponible y presente es capaz de sentir su energía y logra que todos sus movimientos tengan un sentido y significado modificando el estado en el cual se encuentra (p. 307).

Si bien a la palabra “neutra” se le confiere un significado negativo o se relaciona con la inactividad, en este caso el estado de neutralidad que alcanza el actor bajo la máscara tiene un significado positivo, dado que le provee mayores posibilidades de juego. Ello se debe a que la máscara lo coloca en una posición donde se encuentra libre de cualquier obstrucción frente al trabajo, así, tal y como lo describe Díaz (2017), este se “convierte en una página en blanco” frente a la improvisación (p. 73).

Finalmente, Salvatierra (2006) afirma que la imaginación se activa y se potencia a través de los enunciados simples y específicos propuestos en los temas que se trabajan en los ejercicios con la máscara neutra, los cuales se basan en la improvisación (p. 305).

2.4.2.1 *Cuerpo disponible*

El estado de neutralidad que se trabaja y alcanza bajo la máscara neutra hace del cuerpo del actor un cuerpo disponible, es decir, capaz de situarse en un estado de receptividad para realizar su interpretación al ser consciente de su propio trabajo y lo que acontece en ese tiempo presente. En esta investigación se ha utilizado el planteamiento de Jacques Lecoq en *El cuerpo poético* para desarrollar tres variables (apertura, equilibrio y escucha) que permiten visualizar cuándo un cuerpo se encuentra disponible, las cuales se presentan en las siguientes secciones.

2.4.2.1.1 Apertura

En *El arte secreto del actor* Barba y Savarese (2010) utilizan el término cuerpo dilatado, el cual se resalta en este trabajo debido a que su definición presenta algunas similitudes con la conceptualización del cuerpo disponible. Los autores lo definen:

[Como un] cuerpo cálido, pero no en el sentido sentimental o emotivo. Antes que nada, es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término: las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, incrementan el movimiento, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad, en un espacio más amplio. (p. 55)

Asimismo, Salvatierra (2006) señala que cuando un cuerpo se encuentra disponible es capaz de recibir y desarrollar todos los movimientos que se propongan sobre él, con el fin de explorar más allá de lo que la mente le advierte y permite, esto es, fuera de los límites de lo realista o naturalista. De modo que al comenzar el trabajo con la máscara neutra es posible que aparezcan:

Todos los movimientos parásitos y convencionales del cuerpo, los hábitos que le pertenecen, y que ha ido adquiriendo en su experiencia en la vida y que forman parte de su historia personal, social y cultural. Poco a poco, como un catalizador, la máscara neutra irá eliminando estos rasgos de la personalidad, para revelar la persona que la lleva. (Salvatierra, 2006, p. 308)

Así, por apertura se entiende aquella capacidad que tienen los cuerpos para liberarse de ideas preconcebidas, es la disposición que estos adquieren para explorar y descubrir nuevas formas de creación en sí mismos sin juzgar sus propuestas. Es decir, la apertura se refleja en aquellos cuerpos que se encuentran abiertos y receptivos tanto a estímulos externos como internos, los cuales son capaces de exteriorizar.

2.4.2.1.2 Equilibrio

Según Barba y Savarese (2010):

El equilibrio –la capacidad del hombre para mantenerse erguido y moverse en dicha posición en el espacio– es el resultado de una serie de relaciones y tensiones musculares de nuestro organismo. Cuanto más complejos se hacen nuestros movimientos –dando pasos más de lo que normalmente hacemos, llevando la cabeza más hacia delante o hacia atrás– más amenazado se ve el equilibrio. (p. 120)

De ello se infiere que el desequilibrio en el cuerpo humano conlleva a la falta de control sobre el propio cuerpo. A su vez, se resalta la base del cuerpo que capaz de entregarle estabilidad en el caos: “Uno de los puntos bajo los cuales el ser humano se desplaza y se apoya para realizar diferentes movimientos y actitudes es el centro de gravedad” (Barba y Savarese, 2010, p. 124). Además, los autores Barba y Savarese (2010) afirman que “el centro de gravedad de un cuerpo es un punto en el que se equilibran exactamente cada lado de las partes del propio cuerpo, y que la línea de gravedad es una perpendicular que va desde este punto al suelo” (p. 125).

Lo referido en el párrafo anterior se relaciona con el término economía de movimientos de Lecoq et al. (2003) que, al llevarse a la práctica, le permite al actor tener un estado de equilibrio. De esa forma este tomará control sobre sus acciones, sus actividades y gestos, realizando todos los movimientos que considere necesarios para hacer una mejor representación.

Adicionalmente, en *Acciones corporales dinámicas* Sierra (2014) expuso que una de las leyes fundamentales del movimiento que propuso Lecoq para entender el equilibrio en el cuerpo humano es la siguiente: “No hay acción sin reacción y el movimiento es continuo, avanza sin cesar” (p. 182). Esto quiere decir que la ejecución

de una acción parte de un impulso que se despierta como una reacción a un estímulo, el cual envía señales a los huesos, los músculos y las articulaciones modificando la posición corporal de una persona, y permitiéndole sostenerse en los diferentes puntos de apoyo.

Por consiguiente, respecto a esta variable se considera que un cuerpo se encuentra en equilibrio cuando posee el control y un manejo sobre sus acciones y movimientos, sosteniéndose en su centro de gravedad y con un punto de enfoque, esto es, la mirada.

2.4.2.1.3 *Escucha*

Aunque Lecoq no habló explícitamente de la escucha, consideraba necesario que todo actor tuviera un contacto constante con el exterior y se mantuviera receptivo a cualquier estímulo. Con base en ello se afirma:

[Que] su enseñanza se basa en la relación del cuerpo humano con el espacio, pues para él es reaccionando al mundo de fuera que el ser humano se manifiesta y se pone en movimiento, y así podemos conocerlo en su comportamiento. [...] Lecoq busca desarrollar en el alumno una sensibilidad cara al mundo, y no cara a sí mismo, que el teatro pueda mostrar. (Salvatierra, 2006, p. 221)

Por ello es lógico considerar que la escucha, en relación con el otro, es una actitud que tiene como consecuencia del cuerpo disponible. No obstante, este término puede trabajarse en distintos niveles, a saber: la escucha a los propios estímulos, la escucha frente al espacio y la escucha en relación con el compañero.

Por su parte, Vásquez (2015) afirmó:

[Que] el término hace referencia a *percibir, recibir, observar, absorber, dejarse tocar* por la energía, presencia y accionar de mi compañero en su totalidad. La *escucha* implica recibir con apertura y dejarse impactar por los contenidos verbales y no-verbales de mi compañero en escena: su tono de voz, su mirada, el peso y ritmo de sus movimientos, sus palabras, etc... Y abarca también contenidos subjetivos y personales, como lo que tal mirada, tono de voz, movimiento y ritmo evocan en mí. (p. 15)

Aquí, esta variable, respecto a la máscara neutra, no solo se entiende como la escucha al compañero, sino también la escucha a las propias pulsiones. Pues cuando se es capaz de escucharse a sí mismo se logra atender al compañero, recibir sus propuestas desde la aceptación, mostrarse expuestos frente al otro y a la vez sostenidos en este; es decir, la escucha es la capacidad que tiene el actor para recibir y potenciar las propuestas y acciones de sus compañeros en escena.

CAPÍTULO III: DISEÑO METODOLÓGICO

En la escena y el medio teatral de la investigadora el trabajo con la máscara neutra no cuenta con una variedad de espacios que permitan tener un acercamiento a esta pedagogía, de allí surgió la necesidad de darle mayor visibilidad a esta técnica y trabajarla de manera directa para observar cómo se lleva a cabo el proceso ya mencionado. Para ello se ha considerado pertinente emplear la metodología *practice based research*, pues de acuerdo con Sánchez (2015) “cuando hablamos de docencia de las artes o investigación en artes nos referimos al arte no como acto de creación,

sino como práctica. Y así, podremos definir la práctica artística como procesual, abierta, transdisciplinar, participativa y compleja” (p. 47).

Además, como parte de la metodología de trabajo se diseñó un laboratorio teatral, dado que en el arte es necesario trasladar de manera constante las ideas de las teorías teatrales a un espacio de práctica para descubrir y entender en medio de esos procesos la forma como se manifiesta el arte. El laboratorio se desarrolló en 13 sesiones cuya duración fueron tres horas cada una (33 horas en total).

Para realizar la investigación y desarrollar el laboratorio se gestionó y produjo el laboratorio en los aspectos de logística y convocatoria de los participantes, luego se realizó la estructura y se seleccionaron los ejercicios a realizar durante el laboratorio. Posteriormente, se llevó a cabo un proceso de observación durante el desarrollo del primer módulo, el cual lideró Lizet Chávez; mientras que la dirección de las sesiones del segundo módulo estuvo a cargo de la autora de este trabajo de investigación.

3.1 Fase previa

PARTICIPANTES

3.1.1 Guías

I Módulo: Lizet Chávez

Actriz profesional formada en la Escuela internacional de teatro de Jacques Lecoq. Actualmente, dicta talleres de la máscara neutra en diferentes espacios como Ciclorama (espacio de formación actoral que propone un punto de encuentro entre la acción y la relevancia del cuerpo) o Gestus (espacio de creación de talleres y formación de artistas a través del *clown* y la improvisación). Además, es necesario

recalcar que es una de las pocas actrices peruanas que tuvo la oportunidad de formarse en Francia durante los dos años que dura la EIJL (L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq) y continuar desarrollando este trabajo, ya que, lleva alrededor de 10 años trabajando con la pedagogía de Lecoq y su encuentro con otras técnicas. Por su formación, cuenta con las herramientas necesarias para guiar al grupo/participantes hacia el acercamiento del trabajo de Lecoq, específicamente en el uso de la máscara neutra.

II Módulo: Isis Rojas

Responsable de la investigación para liderar la segunda parte del laboratorio relacionada con la integración del texto y cuerpo. Posee las herramientas que ha recibido durante su formación profesional en la Facultad de Artes Escénicas en la especialidad de teatro durante los 5 años. También, cuenta con talleres complementarios como máscara neutra con Marcelo Savignone. Además, ha asistido en diferentes talleres para adolescentes, adultos y niños dentro de los talleres brindados por el TUC y talleres independientes.

3.1.2 Observadora: Isis Rojas

Durante el primer módulo, observaré el trabajo de los participantes y el trabajo de la guía con el fin de registrar los ejercicios, las notas y precisiones que se emitan durante la sesión. El trabajo de investigación previo realizado para el estado del arte y marco teórico me servirá de guía y aportarán mientras desarrolle esta posición de observadora.

3.1.3 Observadora externa: Yaremís Rebaza

Alumna de la Facultad de Artes Escénicas cursando el noveno ciclo. Además, se ha formado en diferentes espacios como Maguey (Centro cultural enfocado en la investigación y producción teatral. Además, se caracterizan por contar con un laboratorio interdisciplinar que apuesta por la cultura popular y su aporte a la sociedad) y La Tarumba (Escuela profesional de circo. Además, es un espacio que produce espectáculos que integran música, circo y teatro, y brindan talleres para niños, adolescentes y adultos). Posee un trabajo físico interesante en su ejecución y creación. Además, ha sido parte del plan de estudios al cual me refiero y ha compartido la misma formación que recibí durante mi formación en la Facultad de Artes Escénicas

3.1.4 Participantes: alumnos de la especialidad de teatro de FARES

Participantes: Christian Mora, Omar Peralta, Marianne Carassa e Ilda Polo

Los participantes fueron convocados directamente por la autora de esta investigación y seleccionados bajo las siguientes características:

1) Plan de estudios

Los cuatro participantes pertenecen al plan de estudios del 2013 al 2019. Es decir, comparten la misma malla curricular, los mismos cursos tanto de carrera como los electivos y se han formado con los mismos profesores dentro de la carrera.

2) Destreza o sensibilidad corporal

Los cuatro participantes resaltan en su trabajo físico de diferentes maneras: algunos se destacan por tener una destreza en la acrobacia, otros se han enfocado en la danza y otros poseen un “training” constante que les ayuda a potenciar sus

habilidades. En resumen, han desarrollado en cierta medida su destreza corporal y son conscientes de ello.

3) Experiencia

Dos participantes, Christian y Marianne, cuentan con experiencia previa en el trabajo con el uso de la máscara neutra, ya que llevaron un curso durante la mitad del semestre, co-dictado, llamado máscara neutra con Alejandra Guerra, actriz formada en la E.J.L. Por otro lado, otros dos participantes, Ilda y Omar, no contaban ni habían tenido un acercamiento con la máscara neutra. Por ello, se seleccionó a los siguientes participantes, para poder tener más posibilidades de contrastar y comparar los beneficios y desventajas de la máscara neutra.

3.1.5 Registro fotográfico

Kevin Pinchi, egresado de la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha trabajado anteriormente en proyectos teatrales. Su experiencia previa ayudaría a elegir y captar momentos interesantes e importantes durante las sesiones del laboratorio.

3.1.6 Objetos

El período durante el cual se realizará el laboratorio necesitará de los siguientes elementos:

1. Máscara neutra: Para realizar los ejercicios propuestos por Lecoq es necesario contar con las máscaras durante las sesiones para poder explorar, indagar y descubrir a través de ellas. El total de participantes es 4 y utilizaremos dos máscaras, ya que necesitamos que mientras algunos realicen los ejercicios, el resto observe la ejecución.

2. Cámara: Se necesitará de una cámara para grabar las sesiones y/o los ejercicios de cada integrante y los ejercicios grupales.
3. Texto de obra teatral: Durante el segundo módulo del laboratorio, utilizaremos un texto teatral, seleccionado previamente, para poder trabajarlo como parte de la investigación. En este caso, usaremos el texto de August Strindberg llamado “La más fuerte”.

3.1.7 Lugar

Para el desarrollo de las sesiones, es necesario contar con un espacio amplio. En este caso un salón acondicionado en el cual se pueda caminar, correr y evitar carpetas o elementos que no ayuden al tránsito dentro de ello. El laboratorio se desarrolla en las instalaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú, dentro del pabellón Z (Facultad de Comunicaciones).

3.1.8 Recolección de información

A) Observación

Esta herramienta la ejecutarán dos participantes: una investigadora inmersa en la investigación, por lo tanto, posee un enfoque amplio de los objetivos generales y, por otro lado, una observadora externa que contará con la información necesaria para apoyar con sus aportes y opiniones.

B) Filmación

Esta herramienta será usada con el fin de registrar y mantener el material desarrollado en cada sesión a través de la filmación. De este modo, se podrá volver a este las veces que sean necesarias para observar y analizar con mayor cuidado.

C) Bitácoras

Usaremos las bitácoras en formato virtual y escrito para recoger y obtener opiniones/reflexiones de los participantes del laboratorio. Las bitácoras se realizarán después de cada sesión fuera del espacio de trabajo, donde cada participante podrá emitir sus sensaciones y percepciones experimentadas.

3.2 Laboratorio

El laboratorio se desarrollará durante 13 sesiones y cada una tendrá una duración de 3 horas, así constará de 39 horas en su totalidad. Se seleccionarán a 4 estudiantes que sean parte de la especialidad de teatro en la Facultad de Artes Escénicas en la PUCP y que sean parte del plan de estudios 2013-2019. El laboratorio se dividirá en dos módulos y un puente, llamado así las dos sesiones que servirán para unir ambos módulos. El primer módulo se llamará *Acercamiento a la máscara neutra*. Este módulo estará liderado por una actriz profesional formada en la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq (Francia). El segundo módulo se llamará *El uso de la máscara neutra en la integración texto y cuerpo*, donde se trabajará el texto teatral “La más fuerte” de August Strindberg, usando los conocimientos adquiridos previamente. Es decir, se volverá a trabajar con ejercicios de la máscara neutra usando la palabra, para este módulo es necesario que la guía tenga previa experiencia en el abordaje

de un texto teatral para la escena. Por ello, el diseño de cada módulo y sesión se basará en la información teórica recogida previamente, es decir, se seleccionarán y modificarán ejercicios encontrados en los libros o investigaciones prácticas, sin embargo, estos ejercicios propuestos serán revisados por la guía de cada módulo. Los ejercicios tendrán la función de ayudar a lograr los objetivos propuestos.

Tabla 1. *Laboratorio teatral 2019*

LABORATORIO TEATRAL 2019					
Módulo	I: Acercamiento a la máscara neutra			II: El uso de la máscara neutra en la integración entre cuerpo y texto	
¿Cuál es el objetivo?	Apertura	Equilibrio	Escucha	Descubrir el tipo de proceso	Características del proceso
¿Sobre qué se trabaja?	Esquemas corporales/ tensión corporal	Respiración	Relación con el otro	Circunstancias dadas a través de la máscara neutra	Circunstancias dadas y la acción a través de la máscara neutra
¿Con qué se apoya el trabajo?	Trabajo de centro	Punto de enfoque	Impulso	Improvisaciones basadas en las circunstancias dadas y/o fragmentos de "La más fuerte"	Escenas de "La más fuerte"
¿Con qué material se trabaja?	Máscara neutra	Máscara neutra	Máscara neutra	Máscara neutra con el texto "La más fuerte"	Máscara neutra con el texto "La más fuerte"

Fuente: elaboración propia

3.2.1 I Módulo. Acercamiento a la máscara neutra

El primer módulo se llevó a cabo entre el jueves 02 de mayo al jueves 23 de mayo del 2019. Se realizaron 5 sesiones y cada una tuvo una duración de 3 horas. El primer módulo tuvo un total de 15 horas. El objetivo de este módulo era acercar a los participantes a la pedagogía de Jacques Lecoq en el uso de la máscara neutra. Lograr que los participantes conozcan, comprendan y experimenten los ejercicios y

dinámicas que se realizan durante el entrenamiento con el uso de la máscara. De este modo, a través de la práctica, lograr apropiarse de los principios que le provee la máscara al cuerpo y trabajo del actor.

1. Variables

El módulo tenía tres variables a trabajar: apertura, equilibrio y escucha. A continuación, expondré un cuadro con los objetivos de cada variable:

A) APERTURA

1. Lograr que el participante sea consciente de sus zonas de confort y puntos de tensión.
2. Lograr que el participante comprometa su cuerpo en toda su extensión durante los ejercicios.
3. Lograr que participante trabaje más allá de sus propias limitaciones.
4. Lograr que el participante sea capaz de exteriorizar sus sensaciones y emociones a través del cuerpo.
5. Evitar que el participante racionalice demasiado la ejecución de los ejercicios.

B) EQUILIBRIO

1. Lograr que el participante sea consciente y tenga control sobre su respiración.
2. Lograr que el participante reconozca su propia energía y sea capaz de dosificarla.
3. Lograr que el participante se apoye en el punto de enfoque durante la ejecución de los ejercicios.
4. Lograr que el participante se reconozca y tengo control en sus “momentos de desequilibrio”.
5. Lograr que el participante responda a las necesidades físicas de su propio cuerpo de manera adecuada con el fin de mantener la armonía y precisión de sus movimientos.

C) ESCUCHA

1. Lograr que el participante atienda y desarrolle sus propias pulsiones/impulsos.
2. Lograr que el participante sea receptivo a los estímulos externos.
3. Lograr que el participante se relacione en el espacio.
4. Lograr que el participante acepte las propuestas y/o estímulos brindados por el compañero.
5. Lograr que el participante reaccione de manera orgánica a las propuestas del compañero.

2. Cronograma

Tabla 2. Cronograma

MAYO 2019						
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26

Fuente: elaboración propia

Día 1: jueves 02 de mayo, horario: 11:00am -02:00pm

Tabla 3. Sesión 1

SESIÓN 1	
<p><u>Primera Parte:</u> Preparación Máscara Neutra</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Caminatas <ul style="list-style-type: none"> . Describo a mi compañero . Salto y junto las palmas . Detengo/ Intento pasar . Pasar por debajo de las piernas 2. Vendaje <ul style="list-style-type: none"> . Todos se trasladan en el espacio . Uno se venda, el resto genera estímulos
<p><u>Segunda Parte:</u> Máscara Neutra</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Primera puesta de la máscara neutra 2. El despertar 3. El Mar 4. El adiós de los adioses

Fuente: elaboración propia

Día 2: lunes 06 de mayo, horario: 10:00am -1:00pm

Tabla 4. Sesión 2

SESIÓN 2	
<p><u>Primera Parte:</u> Preparación Máscara Neutra</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Masajes Lecoq 2. Ejercicio de centro 3. Arlequín 4. Samurai 5. Dedos hacia el centro 6. La pared
<p><u>Segunda Parte:</u> Máscara Neutra</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. El despertar 2. El mar 3. El encuentro 4. El adiós de los adioses

Fuente: elaboración propia

Día 3: jueves 09 de mayo, horario: 11:00am -2:00pm

Tabla 5. Sesión 3

SESIÓN 3	
<u>Primera Parte:</u> Preparación Máscara Neutra	<ol style="list-style-type: none">1. Masajes Lecoq2. Caminata punto fijo3. Lanzamiento del objeto4. Vendaje5. Caminata6. Brazos Lecoq
<u>Segunda Parte:</u> Máscara Neutra	<ol style="list-style-type: none">1. El escape2. La caza3. El bosque (sin máscara y con máscara)

Fuente: elaboración propia

Día 4: lunes 13 de mayo, horario: 10:00am -1:00pm

Tabla 6. Sesión 4

SESIÓN 4	
<u>Primera Parte:</u> Preparación Máscara Neutra	<ol style="list-style-type: none">1. Estiramientos2. Arlequín3. Samurai4. Eclosión5. Dedos hacia el centro6. Estados de Lecoq (tierra/fuego/aire/tierra)
<u>Segunda Parte:</u> Máscara Neutra	<ol style="list-style-type: none">1. El escape2. La caza3. El adiós de los adioses

Fuente: elaboración propia

Día 5: jueves 23 de mayo, horario: 11:00am -2:00pm

Tabla 7. Sesión 5

SESIÓN 5	
<u>Primera Parte:</u> Preparación Máscara Neutra	<ol style="list-style-type: none">1. Caminata2. Lanzamiento del objeto3. Avanzar con el texto: Detengo/Intento pasar4. Arlequín5. Samurai6. Eclosión
<u>Segunda Parte:</u> Máscara Neutra	<ol style="list-style-type: none">1. Plató2. Trabajo de texto: Situación cotidiana3. Trasladar lo encontrado

Fuente: elaboración propia

3. Descripción de los ejercicios

3.1 Ejercicios de calentamiento

Los ejercicios de calentamiento tenían la función de preparar al cuerpo para realizar los ejercicios con la máscara neutra y, asimismo, evitar posibles lesiones. Los ejercicios de la máscara neutra demandan un trabajo arduo tanto físico como mentalmente y requieren de la precisión en la ejecución. Para ello, es necesario activar los sentidos y los músculos previamente.

En esta sección, el objetivo era entregar al participante dinámicas/ejercicios para que trabajaran desde el cuerpo con el fin de trabajar sobre la resistencia, la fuerza y la relajación. Así podíamos encontrar dos tipos de ejercicios de calentamiento: por un lado, dinámicas generales que se utilizan en diferentes talleres, institutos o centros de formación teatral y, por el otro, ejercicios extraídos (entre 4 o 5 seleccionados) de la pedagogía de Lecoq conocidos como los 20 movimientos.

A) Generales

1. Caminatas: Los participantes se desplazaban por el espacio y durante el transcurso recibían premisas, dadas por el guía, que requerían que realicen alguna acción individual o con el compañero.
2. Vendaje: El participante llevaba una venda en los ojos y el resto de compañeros desarrollan estímulos externos, con variaciones, y el que se encontraba vendado debía ir en búsqueda del estímulo y reaccionar. También, se podía realizar en parejas.
3. Lanzamiento del objeto: Se podía realizar en parejas o en grupo. El primer participante tomaba un objeto, invisible, lo lanzaba al compañero, luego el compañero que recibía el objeto, repetía la acción. Debían ser conscientes del peso, el tamaño y la fluidez del objeto.
4. Desde el centro de fuerza: Se realizaba en parejas. Uno de los participantes se coloca detrás del otro compañero y tomaba con sus manos sus caderas. Al iniciar el ejercicio, el que sujetaba las caderas debía impedir que avanzara, mientras el otro debía intentar avanzar.

3.2 Ejercicios con la máscara neutra

La siguiente selección de ejercicios fue propuesta por el especialista y, también, guía del primer módulo del laboratorio llamado “Acercamiento a la máscara neutra” con el fin de trabajar y desarrollar el estado de neutralidad que se caracteriza por presentar un cuerpo disponible, término que usa Jacques Lecoq. Los ejercicios trabajan sobre los esquemas corporales, las tensiones corporales, la respiración, la mirada, el impulso y la imaginación. Es necesario recalcar que todos los ejercicios se deben trabajar bajo la idea de que “es la primera vez”, es decir, los ejercicios se repiten constantemente durante las sesiones, ya que con la práctica los participantes

lograrán encontrar el camino individual en la ejecución, no obstante, no deben perder la idea de realizarlos como si fuera la primera vez al ejecutarlos.

Los participantes antes de colocarse la máscara deben estar de espaldas al público y, en esa posición, colocarse la máscara. Luego, giran y se colocan en el punto inicial del ejercicio. El ejercicio comienza con el aviso del guía y puede ser un aplauso, dos aplausos o un sonido; es necesario que el sonido tenga la intensidad suficiente para anunciar que el ejercicio ha comenzado. El ejercicio finaliza con la misma forma en que se anunció el inicio del ejercicio. Al finalizar el ejercicio, el participante debe estar de espaldas al público para poder retirarse la máscara. El participante no puede hablar mientras se encuentre con la máscara colocada. A continuación, expondré las premisas para realizar los ejercicios.

1. **Primer contacto con la máscara neutra:** Cada participante lo realiza de manera individual. El ejercicio consiste en que el participante se coloque la máscara, por unos segundos o alrededor de un minuto, y observe el espacio y/o compañeros (que se encuentran como espectadores) a través de la máscara. Al finalizar, se recoge la información sobre ese primer contacto y qué sensaciones experimento.
2. **El despertar:** El ejercicio se puede realizar individual, en parejas o grupal y tiene como punto de partida que los participantes se encuentran tendidos en el piso/suelo en posición de estar descansando con los ojos cerrados. Al anunciar el inicio, deben abrir los ojos y “despertar”. Es necesario que los participantes sepan que no es un despertar cotidiano, sino que es la primera vez que despiertan.

3. **El encuentro con el mar:** Este ejercicio se realiza de manera individual, en parejas o grupal. Tiene la misma consigna que el ejercicio del despertar, sin embargo, se le agrega que al despertar la máscara se encuentra con el mar y se acerca hacia el para poder observarlo. Una de las variaciones a realizar podría ser que la persona se mimetiza con el movimiento de las olas o la cadencia del mar que está observando.
4. **El adiós de los adioses:** El ejercicio se realiza de manera individual. La máscara tiene un punto de partida. Cuando se da inicio al ejercicio, debe recorrer el camino hacia el muelle, ya que debe llegar antes de que parta la persona a la cual quiere despedir. La máscara intentará despedirse en el muelle, sin embargo, al final la persona parte y la máscara retorna al punto inicial. Este ejercicio posee un camino exacto y definido por el cual el participante debe transitar. El punto de inicio es mucho más lejano y el muelle es lo más cerca a los observadores.
5. **El encuentro:** El ejercicio se realiza en pareja y consiste en pensar en alguien a quien hace mucho no se ve o no se frecuenta. Los participantes tienen como punto inicial estar frente a frente, pero de extremo a extremo. Antes de empezar el ejercicio deben estar de espaldas. Al comenzar, giran y se reconocen como máscaras.
6. **El escape:** El ejercicio se realiza en pareja. La consigna es la siguiente: Ambas máscaras se encuentran en la cárcel y van a escapar, para ello

deben salir de la celda y pasar por un pasadizo, al finalizar el pasadizo se encuentran con un patio; sin embargo, no pueden pasar rápidamente el patio ya que en la parte superior hay un guardia vigilando. Las máscaras deben asegurarse que el guardia no los vea y cruzar el patio y llegar a un muro para poder escalarlo y ser libres. Antes de iniciar el ejercicio los participantes deben delimitar el espacio y ponerse de acuerdo en la división de las áreas como el pasadizo, patio y muro.

7. **La caza:** El ejercicio se realiza en parejas. La consigna es la siguiente: Dos máscaras están en posición para cazar. Observan al animal, lo acechan, lo matan y lo cargan hacia otro espacio. El ejercicio finaliza cuando ambas máscaras terminan de trasladar el cuerpo del animal hacia otro lugar diferente donde lo mataron.
8. **Le plató:** El ejercicio se debe ejecutar en grupo. Este ejercicio es parte del entrenamiento que se realiza durante el trabajo de coro cuando se profundiza en la sección del género de tragedia. El espacio se delimita con la idea de un cuadrado.

3.2.2 Puente

Este periodo llamado puente es la transición entre el módulo I al módulo II. Es necesario recalcar que durante el primer módulo solo se trabaja desde el silencio y las improvisaciones, mientras que en el segundo módulo necesitamos usar la palabra mediante el texto de August Strindberg llamado “La más fuerte”. Este periodo se llevó

a cabo desde el jueves 30 de mayo al jueves 03 de junio del 2019. Se realizaron dos sesiones y cada una con una duración de 3 horas. El total fue 6 horas.

Tabla 8. *Cronograma puente*

MAYO 2019						
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
27	28	29	30	31		
JUNIO 2019						
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
					1	2
3	4	5	6	7	8	9

Fuente: elaboración propia

Día 6: jueves 30 de mayo, horario: 12:00pm – 3:00pm

Tabla 9. *Sesión 6*

SESIÓN 6
1. Presentación del texto “La más fuerte” de August Strindberg
2. Primera lectura grupal del texto
3. Análisis individual del texto
4. Selección personal de un extracto del texto
5. Ensayo y presentación de la propuesta del extracto elegido del texto

Fuente: elaboración propia

Día 7: lunes 03 de junio, horario: 10:00am – 1:00pm

Tabla 10. Sesión 7

SESIÓN 7
Recolección de información, a partir del diálogo grupal, sobre lo recibido durante su formación profesional con respecto al concepto de análisis de texto, sus conceptos y los tipos.

Fuente: elaboración propia

3.2.3 II Módulo: El uso de la máscara neutra en el proceso de integración

El segundo módulo se realizó entre el jueves 10 de junio al jueves 11 de julio del 2019. Se realizaron 6 sesiones y cada una con duración de 3 horas. El total fue de 18 horas. El objetivo de este módulo era trabajar el texto de “La más fuerte” a través de la máscara neutra.

Tabla 11. Cronograma módulo II

JUNIO 2019						
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

JULIO 2019						
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	

Fuente: elaboración propia

1. Descripción de los ejercicios

El segundo módulo tenía el objetivo de continuar con el trabajo de la máscara neutra con el fin de seguir desarrollando la disponibilidad del cuerpo, así lograr aplicarlo en una escena, de “La más fuerte”, donde el actor debía considerar tanto el trabajo de análisis de texto como el trabajo físico (partitura escénica). Para ello, la estructura de las sesiones contemplaba lo siguiente:

1. Ejercicios de calentamiento

Utilizamos los ejercicios aprendidos durante el primer módulo. Asimismo, desarrollamos ejercicios individuales y grupales de exploración corporal con el fin de trabajar sobre la activación, conexión y reacción del cuerpo.

2. Ejercicios con la máscara neutra

Trabajamos sobre el despertar, el adiós de los adioses, la caza y el escape.

3. Espacio para el análisis y el intercambio entre los participantes

Contábamos con periodos de tiempo para que los participantes trabajaran su texto y realizaran su análisis dentro del laboratorio. Así, al finalizar, contábamos con espacios para que los participantes intercambien su análisis, compartan sus opiniones y sugerencias entre ellos referente al texto.

4. Proceso de integración desde la práctica

Para llevar a cabo este proceso, debíamos responder a tres líneas paralelas:

1. El camino del silencio a la palabra
2. El camino del movimiento a la partitura escénica
3. Trasladar el “trabajo con la máscara neutra” (uso de la máscara en el rostro) al “trabajo con la máscara neutra sin la máscara neutra” (sin el uso de la máscara colocada en el rostro).

3.2.4 Muestra cerrada

La muestra del laboratorio de la presente investigación se llevó a cabo el lunes 15 de Julio del 2019 en los salones del pabellón Z dentro de la Facultad de comunicaciones de la PUCP. La duración fue de una hora aproximadamente, en la cual se mostró los ejercicios realizados con la máscara neutra durante el primer módulo, ejercicios de improvisación basados en la obra de “La más fuerte” de August Strindberg a través de la máscara y las escenas elegidas de la obra mencionada. Contamos con los siguientes especialistas:

1. José Manuel: Actor y profesor dentro de la especialidad de teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Además, es el asesor de la presente investigación.
2. Jessica Romero: Docente dentro de la Pontificia Universidad Católica del Perú, además fue la encargada del curso llamado proyecto final 2 dentro de la especialidad de teatro en el cual se desarrolló la tesis. Por ello, decidí que sea parte de la muestra, pues conocía el proceso de la investigación.
3. Fernando Castro: Actor y director de teatro. Tiene su propia compañía teatral llamada “La compañía de teatro físico”. En su experiencia, cuenta con diferentes obras enfocadas en el trabajo de cuerpo. Ha dirigido la obra

Los regalos, en la cual actúa y dirige, que se caracteriza por ser un montaje donde los actores trabajan desde el silencio impulsados por el trabajo de máscara.

CAPÍTULO IV: ACERCAMIENTO A LA MÁSCARA NEUTRA

El primer módulo del laboratorio se desarrolló durante cinco sesiones en las cuales se realizó un trabajo con la máscara neutra, a partir de la pedagogía planteada por Jacques Lecoq. El objetivo de este módulo consistió en que a través de la práctica los participantes pudieran conocer y comprender el uso de la máscara neutra, con la finalidad de que cada uno reconociera cuáles son las enseñanzas y aportes que esta pedagogía les provee para realizar su trabajo individual. Al iniciar el módulo se les presentaron y explicaron, en primer lugar, los ejercicios que se utilizan como entrenamiento junto con la máscara neutra; posteriormente, durante las sesiones se les propuso que cada uno tratara de descubrir cómo se apropiaba de estos ejercicios en su trabajo. El proceso de aprendizaje y adaptación tuvo dos ejes, a saber:

1. Progresivo: en cada sesión se desarrollaron ejercicios con premisas específicas, las cuales trabajan sobre las tres variables que definen al cuerpo disponible. Los conocimientos adquiridos se fueron sumando y se profundizaron en la subsiguiente sesión.
2. Acumulativo: constantemente se les entregó material nuevo como, por ejemplo, ejercicios de precalentamiento, nuevos ejercicios con la máscara neutra, o nuevas formas de trabajo con el texto para que tuvieran mayores posibilidades en el espacio de exploración.

Cabe resaltar que debido a la singularidad de los participantes no se siguió un método, entendido como un procedimiento con una serie de pasos a seguir para lograr los mismos objetivos. Además, esta parte del proceso fue guiada por una especialista con una formación directa en la pedagogía. Se realizó de esa forma para que el participante pudiera recibir un *feedback* al terminar el ejercicio en el cual se anotaban aspectos concretos acerca de lo observado; es decir, no se hicieron indicaciones abstractas o poéticas, sino que se guio al participante con objetividad y según la funcionalidad que mostró cada uno, esto es, los aciertos y/o debilidades observados en sus movimientos corporales.

El propósito de este módulo fue trabajar sobre los esquemas y tensiones corporales de los participantes, así como sobre su respiración y su relación con el otro. Tal y como lo mencionó Jacques Lecoq en *El cuerpo poético* al explicar implícitamente cuáles son los factores o puntos en los que se centra el uso y/o trabajo con la máscara neutra, para lograr el estado de receptividad o el cuerpo disponible.

Tabla 12. Estructura del primer módulo

ESTRUCTURA DE LA IDEA DEL PRIMER MÓDULO			
Objetivos (conceptos a trabajar)	Esquemas y tensiones corporales	La respiración	Relación con el otro
Variables (lograr que el cuerpo desarrolle)	Apertura	Equilibrio	Escucha

Fuente: elaboración propia

La mayoría de los conceptos que se trabajaron en este módulo como esquemas corporales, tensión corporal, trabajo de centro, mirada y energía eran conocidos por los participantes, quienes además los habían trabajado previamente debido a la formación recibida. No obstante, se retomaron estos conceptos en el laboratorio para trabajarlos con mayor profundidad a partir del entrenamiento con la máscara neutra, dicho de otro modo, para lograr que el cuerpo comprendiera su significado desde la ejecución y la práctica continua. Pues no solo se buscaba que los participantes comprendieran los fines y objetivos de cada término, sino que también fueran capaces de expresarlos y exteriorizarlos con sus cuerpos en mayor o menor medida.

Individual:

1. Comprender las bases y conceptos sobre los cuales se desenvuelve la máscara neutra.
2. Reconocer la dinámica con la cual desarrollan cada ejercicio con la máscara neutra.
3. Reconocer los hallazgos y los obstáculos presentados.
4. Profundizar y apropiarse de los conocimientos recibidos durante la práctica.

Grupal:

1. Reconocer cuándo el compañero trabaja desde la forma.
2. Reconocer cuándo el compañero no asimila los conceptos.
3. Reconocer cuándo no se asimilan y trabajan las indicaciones y *feedbacks*.
4. Cooperar durante los ejercicios y sostener al compañero en las propuestas.
5. Describir en términos concretos y observables el trabajo del compañero.

Todos los participantes pertenecían a la Especialidad de Teatro en la PUCP, incluso algunos de ellos habían compartido cursos o proyectos durante su formación universitaria. Cabe resaltar que, en esta descripción, en adelante, los participantes son nombrados de la siguiente forma: participante A, participante B, participante C, participante D.

Asimismo, se precisa mencionar que al realizar el módulo los participantes A y C contaban con una experiencia previa de acercamiento (breve) a la máscara neutra; mientras que los participantes B y D no contaban con ninguna experiencia desde la práctica, sin embargo, tenían nociones de la pedagogía de Jacques Lecoq. Las sesiones se llevaron a cabo en las instalaciones de la universidad, en un salón amplio, y como requisito se les solicitó a los participantes asistir con ropa negra, pues así podían darse devoluciones o *feedbacks* concretos y específicos acerca del trabajo corporal realizado por cada uno.



Figura 1. Participantes del primer módulo del laboratorio en las instalaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Fuente: toma propia

4.1 Apertura

Cada actor debe advertir claramente cuáles son los obstáculos que le impiden expresar sus asociaciones íntimas, y que originan su falta de decisión, el caos de su expresión y su falta de disciplina; que le impide experimentar el sentimiento de su propia libertad, qué obstáculos hay para que su organismo sea totalmente libre y poderoso y para que nada esté más allá de sus capacidades. (Grotowski, 1981, p. 90)

A continuación, se describe la experiencia realizada durante las dos primeras sesiones en las cuales se trabajó el siguiente objetivo: lograr que los participantes desarrollen un análisis personal de sus obstáculos, puntos de tensión y esquemas corporales que les pertenecen y/o presentan en sus propuestas de trabajo. A partir de ello, estos deben ser conscientes de sus limitaciones y trabajar en mejorarlas a través de su conexión con su centro de gravedad, para así ser autónomo al proponer ideas en los ejercicios y su ejecución.

La primera parte de las sesiones del primer módulo se enfocaron en ejercicios de trabajo previo al uso de la máscara, estos fueron: “la caminata” y “el vendaje”. A partir de ellos se obtuvieron las primeras impresiones sobre el trabajo que cada participante ejecutaba, y se generaron suposiciones del manejo y la consciencia corporal de cada uno, las cuales se reforzaron con el uso de la máscara neutra. Aunque los ejercicios se realizaban en grupo, se observó que cada participante estaba concentrado en su propia realización, y las propuestas y/o intenciones no variaron hasta finalizarlos; y lo que más destacó fue que la mayor parte del tiempo los participantes no fueron conscientes de la presencia y proyección que tenían sus propios cuerpos, puesto que priorizaron la exteriorización de sus emociones y sensaciones a través de sus gestos faciales.

Por otra parte, dado que el ejercicio de la venda requiere un mayor compromiso del actor con su trabajo individual, se logró un análisis enfocado en cada cuerpo y el desenvolvimiento de estos. En este ejercicio se observó un trabajo corporal interesante y potente por parte de los cuatro participantes; sin embargo, todos manejaban diferentes niveles de energía al realizar los ejercicios, la cual terminaban direccionando y proyectando hacia diferentes puntos en sus cuerpos. En el proceso se pudo evidenciar en qué puntos se excedía la energía y cómo estos se transformaban en puntos de tensión que no les permitía a los participantes continuar con el trabajo, lo que generó bloqueos y en algunos casos la repetición del patrón en el cual se habían estancado durante el trabajo de exploración.

Un ejemplo de ello es que solían concentrar la energía en los brazos y las muñecas, y solo desde ahí reaccionaban y proponían. También, dirigían la tensión hacia sus pies, la cual se reflejaba de dos maneras: rigidez en los movimientos o una fluidez interrumpida por los cortes bruscos que realizaba el participante. En otros casos, algunos participantes comenzaban el ejercicio, pero no se permitían seguir sus propias propuestas, sino que las frenaban y al retomarlo repetían el patrón.

Luego, para continuar con el registro de la información, los participantes tuvieron un primer contacto con la máscara neutra, y se les pidió describir la primera sensación que ello les generaba. En la observación se notó confusión en los cuerpos de los participantes sobre qué hacer mientras llevaban la máscara puesta; algunos optaron por mantener el punto fijo en el horizonte, mientras que otros miraron fijamente a los demás compañeros que se encontraban en la posición de espectadores. La mayoría de los participantes describió la experiencia como tensa y rara, sin embargo, todos coincidieron en que sintieron mucha curiosidad al llevar la máscara puesta.

Posteriormente, se realizaron tres ejercicios con la máscara neutra para que los participantes los comenzaran a comprender y probar el trabajo con ellos. Durante los ejercicios se observó que los participantes tomaban decisiones netamente racionales, pensadas en su mayoría, lo cual ocasionó que muchos juzgaran sus impulsos y limitaran su descubrimiento en cada ejecución. Adicionalmente, primó un trabajo psicológico que no les permitió intentar canalizar y expresar sus emociones/sensaciones desde sus cuerpos, las cuales según Lecoq se encuentran inscritas en el cuerpo.

Las siguientes dinámicas que realizaron los participantes les exigía una mayor atención al cuerpo/mente. En primer lugar, hicieron un trabajo en parejas y realizaron los masajes de Lecoq para desconectarse de todas sus circunstancias personales, esto es, del estado físico y mental con el cual habían llegado a la sesión; esto se llevó a cabo con el objetivo de que los participantes prepararan sus cuerpos para conectar con el trabajo físico exigente que se desarrollaría.

En las dinámicas de un nivel de atención más profundo, hicieron trabajos físicos que consistían en la repetición continua y sobrepasar el límite del cansancio. El objetivo era que los participantes fueran conscientes de su control corporal, y descubrieran cómo restarle peso a la expresión facial para priorizar la exteriorización de sus emociones y sensaciones durante los ejercicios. En la realización de estas dinámicas la resistencia se convierte en una necesidad, pues quienes experimentan cansancio pueden abandonar el ejercicio y/o perder el control sobre sus cuerpos y movimientos, así como la precisión, o realizar movimientos robóticos cuyo resultado es la pérdida de continuidad en las secuencias o los movimientos. Al enfocarse en trabajar más allá del cansancio para encontrar nuevas opciones que les permitieran continuar el trabajo, en la realización de la mayoría de los ejercicios el cansancio fue

un detonante para que los participantes tuvieran mayor determinación y fuerza durante su ejecución.



Figura 2. Participantes realizando ejercicios de estiramientos como parte del calentamiento realizado en mayo

Fuente: toma propia

4.1.1 El despertar

Debido a que los participantes carecían de referencias sobre este ejercicio, las primeras veces que lo realizaron no supieron qué hacer durante este y la mayoría solía ensimismarse o contemplar el espacio desde la distancia; parecía que conocían el espacio, pero no se sorprendían frente a lo observado ni mostraban tener el impulso de descubrir el espacio interiorizado en ellos. El despertar es entendido como esa primera vez que la persona despierta y descubre todo aquello que la rodea, por eso cuando los participantes no sabían qué hacer abandonaban el ejercicio, lo cual expresaban a través de su cuerpo y su proyección. De modo que para cumplir con el

objetivo propuesto en este ejercicio la guía insertó durante la realización del trabajo el concepto de “pequeña historia” invitando a los participantes a no entrar en ella, es decir, a no caer en el anticipo de la mente que formula o arma una historia y se vale de ella para transitar una dinámica, porque esto conlleva a no estar conectado con el presente. Existieron situaciones donde fue necesario la intervención de la guía en los ejercicios para dirigir al participante y ayudarlo a construir su propio descubrimiento. Algunos comentarios sobre la experiencia fueron los siguientes:

- Participante A: “Este ejercicio me hizo sentir y notar todas las particularidades que suelo pasar por alto al no observar rigurosa y detalladamente el espacio”.
- Participante B: “Al momento de realizarlo me vi sorprendido, y percibí un choque entre lo que ya tenía determinado o pensado, y lo que en verdad estaba visualizando en ese momento. Por momentos me dejé llevar por este descubrimiento, aunque luego regresaba a la pauta que de alguna manera había establecido, como quien dice, mi hoja de ruta”.

Pese a las dificultades presentadas durante el ejercicio, con la repetición, al observar el trabajo realizado por los otros compañeros, y con el *feedback* compartido, los participantes comenzaron a entender la dinámica como se evidencia en los siguientes testimonios:

- Participante C: “Los ejercicios que en un momento eran un poco difíciles o incómodos hoy lo fueron menos. Mi cuerpo lo había entendido un poco más. Además, poder verlo no solo en mí, sino de notarlo en el trabajo de mis compañeros y percibir cuando un movimiento es orgánico”.
- Participante B: “Algo que me ayudó bastante fue el trabajo físico intenso que realizamos previamente”.

- Participante A: “Ya había asimilado las indicaciones de la sesión pasada. Sobre todo comprendido la inmediatez con la que se tiene que empezar el ejercicio, y no esperar un tiempo o acomodarse para recién empezar”.

4.1.2 El adiós de los adioses

Este ejercicio implicó un recorrido mucho más específico que contaba con diferentes espacios donde la acción tenía variaciones. Al principio todos los participantes presentaron dificultad para cumplir con la trayectoria del ejercicio y procesar cada momento, en consecuencia, algunas veces cayeron en un exceso de energía descontrolada o en ejecuciones técnicas que no eran expresivas y se exteriorizaban a través del cuerpo; en otras ocasiones mostraban tener dudas sobre cuándo y dónde terminaba cada momento, y cómo transitar hacia la siguiente etapa; también se adelantaban a las actividades y comentaban lo que sucedería. Estar alerta y con urgencia eran dos puntos clave en el ejercicio, pues les permitía a los participantes conectar con sus sentidos y estar más receptivos frente a su entorno; fue así como durante la repetición se escucharon comentarios como los siguientes: “Ya había ciertas indicaciones más asimiladas y detalles de los momentos mucho más diferenciado, el momento del regreso aún me costaba internalizar del todo”.

En este ejercicio se logró registrar el momento en que los participantes se conectaban y comprometían con la situación de la máscara o si, contrario a ello, realizaban el trabajo de forma mecánica; pues el ejercicio requería que los cuerpos exploraran “nostalgia” durante su ejecución. El objetivo se describe con esta emoción porque al ejecutar el ejercicio lo propuesto por los participantes daba como resultado posiciones en las cuales sus cuerpos transmitían esa emoción.



Figura 3. Participantes en el ejercicio “el adiós de los adioses” realizado sin la máscara neutra en mayo

Fuente: toma propia

Hallazgos

1. Durante la realización de las dinámicas se observó que cada cuerpo contaba con una serie de movimientos que les servían de apoyo, de modo que al encontrarse en una situación frente a la cual no sabían cómo actuar o no estaban seguros recurrían a ellos para encontrar la calma. Esos “espacios seguros” le quitan vida, presencia y ritmo a todo aquello que se esté realizando en escena (el ejercicio, la improvisación o la representación).
2. Los cuerpos tomaban una postura de alerta con la máscara, lo cual se reflejaba al colocárselas.

3. El gesto facial es un recurso con el cual se intenta transmitir todo aquello que sucede durante la interpretación. Cuando se canalizan de esa manera las sensaciones y emociones en su totalidad, algunas veces el cuerpo pierde proyección y reposa sobre su eje.
4. Los esquemas corporales solo se pueden vencer cuando el actor se permite explorar otros caminos en su trabajo creativo, y tiene voluntad para despojarse de ellos y de sus puntos de tensión. Este proceso permite que el actor sea consciente de sus limitaciones, pero le exige un entrenamiento constante y que este trabaje en ellos.

4.2 Equilibrio

En la exposición de la segunda etapa del primer módulo se describe la experiencia realizada durante la tercera y cuarta sesión, donde se trabajó con base en el siguiente objetivo: lograr que los participantes desarrollen una visión más personal de su trabajo, con la finalidad de que controlen su respiración, punto de enfoque y energía; de esa forma serán capaces de equilibrar y dosificar sus movimientos según lo que requieran los ejercicios y sus propias necesidades físicas.

En este punto se buscó que los participantes decidieran sobre su manejo corporal y economizaran sus movimientos según lo requerido en los ejercicios, las propuestas o ideas creativas. Para ello se realizó el ejercicio “lanzamiento del objeto”, donde muchos decidieron con anterioridad cuál sería la calidad de movimiento que realizarían, de modo que reaccionaron anticipadamente sin registrar ni aceptar la propuesta de los compañeros respecto a la calidad de energía que estos le entregaban. Además, algunos tuvieron un exceso de movimiento tanto al lanzar como

al esperar el lanzamiento del compañero o al recibir, lo cual no aportó al ejercicio, sino que retrasó la inmediatez y la fluidez de este.

Para que los participantes cumplieran el objetivo la guía les comunicó que debían economizar sus movimientos, es decir, darse cuenta en qué momento requerían usar una mayor calidad, intensidad o cantidad de movimientos conforme a la actividad que estaban realizando. Por ejemplo: durante el ejercicio del lanzamiento se evidenció que algunos participantes al recibir el objeto agregaban poses o varios movimientos para acomodarse antes de devolvérselo al compañero. Así, con el término “economizar sus movimientos” se agregó un punto de referencia y apoyo para que los participantes logaran estabilizarse.

El punto de referencia fue la mirada con un punto de proyección definido hacia un lugar. Esta inclusión ayudó a dirigir con mayor claridad las propuestas frente a los ejercicios. Pues se pudo notar que ello:

- Amplió sus rangos de calidad de energía y empezaron a realizar movimientos más sostenidos, directos, rápidos y fluidos.
- Se activó su presencia, comenzaron a explorar con otras partes del cuerpo, y los puntos muertos o áreas demasiado relajadas se incorporaron al trabajo.
- La respiración adquirió mayor importancia en cada ejercicio, lo cual les permitió trabajar más allá de sus límites físicos y seguir explorando dentro de sí mismos y con los demás compañeros.
- Mientras desarrollaban los ejercicios se generó una atmósfera de concentración entre los participantes, incluso se pudo escuchar la dinámica de inhalación y exhalación continua de estos.
- Los participantes se adaptaron al dar y recibir constante, así como a las propuestas de los compañeros. También se adaptaron a sus propios impulsos

y propuestas, y a la idea de apoyarse en los puntos de atención para obtener un manejo consciente sobre sus propios cuerpos.

4.2.1 El escape y la caza

Todos los ejercicios presentados para trabajar con la máscara requerían colocarlas en situaciones y espacios concretos, y que además el participante tuviera una acción clara para transitar el viaje de cada ejercicio. Con base en lo observado se considera que “el escape” y “la caza” son ejercicios exigentes, dado que le piden al participante y/o actor hacer que la máscara profundice sobre sus movimientos y decisiones en escena; a su vez, lo comprometen a ser más específico con sus propuestas y a abordarlas desde el principio hasta el fin con coherencia, siendo consecuente con sus decisiones. Asimismo, representa una gran exigencia en ambos el hecho de que no consistan en un trabajo individual, sino que se realicen en parejas, lo que implica que ambos participantes además de atender el trabajo personal deben estar atentos al de su compañero.

En “el escape” las parejas mostraron poca urgencia y escucha durante las primeras veces que lo realizaron, además, no lograron profundizar en la situación que cada ejercicio les pedía. En algunos casos se observó que los participantes proponían algo, pero sus parejas dentro del ejercicio no recibían la propuesta, la dejaban pasar o proponían algo nuevo sin desarrollar lo que el compañero había entregado para la escena. En “la caza” sucedieron casos similares, pues los participantes observadores no lograron ver qué tipo de animal cazaban las máscaras (los ejecutantes), si este era pesado, grande o pequeño; también presentaron indecisión al cazarlo; y la búsqueda o bien se desarrolló durante un tiempo muy largo restándole urgencia a la situación, o se hizo en un tiempo muy corto presentando un proceso casi insuficiente.

El punto de referencia, la mirada direccionada, fue el eje que les permitió a los participantes conectar con los ejercicios, y posibilitó que cada uno descubriera las particularidades que estos tenían. De igual forma les permitió ser específicos en sus decisiones y/o propuestas, y atender el trabajo de los compañeros para construir juntos el viaje de cada ejercicio. Por otro lado, en esta etapa la respiración les ayudó a los participantes a encontrar la calma durante los ejercicios realizados, lo cual contribuyó a que estos encontraran el proceso de cada pasada y se pusieran de acuerdo para tomar las decisiones en el ejercicio.



Figura 4. Participante durante el ejercicio de “la caza”, acechando al animal, en la sesión 3

Fuente: toma propia

Hallazgos

1. La respiración ayuda a equilibrar los impulsos y los bloqueos, pues en algunos casos el actor puede tener impulsos y darlos a conocer sin filtro, o también puede bloquearse al realizar un ejercicio o escena. En ambos casos es

necesario que este se apoye en la respiración para saber qué necesita su cuerpo y atenderlo, así logrará equilibrarlo.

2. Es común que exista una brecha entre aquello que se cree hacer durante el ejercicio y lo que realmente pasa. Por ejemplo, en algunos casos los participantes consideraron que en el trabajo se apoyaban en el compañero, sin embargo, la mirada a través de la máscara revelaba la confusión por la cual transitaba el participante. La herramienta de la máscara revela todos los movimientos y expone a los participantes rápidamente.
3. 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. Así, el participante no mostró dudas o titubeos en su desenvolvimiento en escena, por el contrario, realizó movimientos con fluidez.

4.3 Escucha

Esta etapa final se centró en el desarrollo y la práctica de la escucha entre los participantes durante los ejercicios realizados con la máscara. Cabe resaltar que esta variable se trabajó en las sesiones anteriores cuando lo requirieron los ejercicios, sin embargo, en esta etapa se trabajó con mayor profundidad a través de los ejercicios “*le plateau*” y “situaciones cotidianas”. El final de esta etapa coincide con el final del primer módulo, donde se buscó que los participantes hicieran el trabajo del uso de la máscara neutra sin llevarla puesta, lo cual se conoce como “el trabajo de máscara sin máscara”; también se confrontó a los participantes por primera vez con el texto, luego de trabajar las sesiones basadas en el silencio.

“*Le plateau*” fue el único ejercicio grupal que se realizó con la máscara neutra durante el primer módulo, y permitió agrupar y desarrollar la mayoría de los términos trabajados durante este. En el ejercicio se podían adoptar dos posiciones: el líder que debía guiar al grupo y retarlo a escuchar su propuesta para construirla juntos; y acompañar al grupo, donde los participantes debían complementar la propuesta del guía y apoyarse en los demás compañeros para realizarla. El ejercicio brindó un espacio para observar si los participantes habían comprendido todas las variables y términos a través de sus cuerpos, y cómo evolucionaron individual y grupalmente.



Figura 5. Participantes durante el ejercicio de “*le plateau*” en la sesión 5

Fuente: toma propia

Algunos participantes describieron el ejercicio “*le plateau*” de la siguiente manera:

- Participante B: “Me pareció que el ejercicio demandaba prestar atención a muchas cosas a la vez (la tensión con el otro, el equilibrio del espacio, la escucha con los otros compañeros o el coro que estaban en tensión con el que

proponía y el juego/riesgo) y que eso dificultaba una mayor libertad de arriesgar y de escuchar a los que pasaban en el ejercicio”.

- Participante D: “Agotadora. Requiere de mucha atención al exterior. Además, se tiene que mantener una tensión constante entre ambas partes en el ejercicio de *le plateau* para que el juego no muera. Sin embargo, eso es lo que mantiene activo y avanzando constantemente a tu cuerpo”.

Con base en el trabajo corporal observado en la etapa final se considera que los cuatro participantes comprendieron los términos expuestos, pues algunos mostraron mayor precisión y control sobre sí mismos, otros una mayor libertad y fluidez. Por lo anterior no debe entenderse que los participantes lograron una destreza o un control total sobre sus cuerpos, sino que al comparar el trabajo realizado en la primera sesión con este último se evidenció una evolución que permitió la fluidez de los ejercicios, la propuesta constante y la disponibilidad de sus cuerpos, además, sus cuerpos estuvieron alertas y atentos frente a lo acontecido en cada ejercicio.



Figura 6. Participantes en el ejercicio grupal *le plateau* durante la última sesión del primer módulo

Fuente: toma propia

4.3.1 Situaciones cotidianas

Se propusieron dos ejercicios donde la máscara se exponía a situaciones cotidianas, y los participantes debían explorar a través de la improvisación para descubrir cómo se desarrollaba la historia. Se dividió el grupo de cuatro personas en dos parejas a las cuales solo se les brindó el punto de partida, no se delimitó el espacio ni se estableció con claridad cuál era la acción de la máscara como en los ejercicios anteriores; así, los participantes debían construir la historia, encontrar el camino escuchando sus propios impulsos y acompañar las propuestas de su pareja en el ejercicio.

Las parejas abordaron la situación cotidiana de la misma forma que lo habían hecho en los otros ejercicios: con la máscara y en silencio, para ambas la premisa fue “llegan a su casa y se encuentran con un desconocido”. La dinámica consistía en que una máscara debía esperar dentro del salón de exploración mientras la otra salía del espacio para que su entrada iniciara el ejercicio, en ambos casos comenzaban con cuerpos alertas que generaban tensión en el espacio. A medida que avanzó el ejercicio los participantes empezaron a dilatar su ejecución, dado que sus cuerpos perdían proyección en escena, solo contemplaban y no proponían. También realizaban un trabajo más racional, analizaban sus movimientos y respondían con cautela sin profundizar en sus decisiones; o se acomodaban rápidamente en su zona de confort y dejaban de escuchar sus impulsos.

Por eso durante el desarrollo del ejercicio en el laboratorio la guía les pidió a los actores no acomodarse y trabajar desde la posición en la cual se encontraban, es decir, no buscar una posición más cómoda o segura para continuar lo que acontecía en escena. Pero se observó que constantemente los participantes se confrontaban con la necesidad de hacer un trabajo más racional y decidir antes de realizar cualquier

movimiento, para tener seguridad y éxito en su ejecución. No obstante, también se observó que cuando el actor está en esas posiciones incómodas su cuerpo se encuentra vibrando y presente en escena, por esa razón la guía recalcó el trabajo desde la posición en que se encontraban e intervino en los casos donde se alargó el ejercicio para ayudarle a encontrar el camino a los participantes.

Finalmente, en un ejercicio similar a este se les pidió retirarse la máscara y explorar el texto que cada uno había llevado por elección propia para esa sesión (con previa solicitud de la guía), y continuaran con la propuesta planteada. Con este “trabajo de máscara sin máscara” terminó el aprendizaje, pues el uso de esta solo tiene un carácter pedagógico, luego el actor debe ser capaz de trabajar sin la máscara, pero sosteniendo los principios o bases que le permiten situarse en su estado de disponibilidad o neutro.

Sobre el ejercicio uno de los participantes comentó: “Al principio me resultó bastante complicado y durante mucho tiempo en el ejercicio no lograba hacer el texto orgánico”. Y otro manifestó que “fue difícil, ya que hubo resistencia entre la manera en que imaginaba o había armado el texto, y la manera en que provocaba usar el texto en ese momento”. Con base en ello se concluye lo siguiente:

1. Durante el ejercicio la máscara y el texto recorrieron caminos distintos. Pues en el ejercicio los participantes exteriorizaron todos sus impulsos y decisiones a través del cuerpo y la potencia que les brindaba la máscara, y cuando se les pidió retirarla para introducir el texto, sus cuerpos demostraron excesivo control. Es decir, al introducir los textos dudaron y se posicionaron en “actuaciones seguras”, ya que al sentir que no controlaban la situación (debido a que no tenían experiencia en el proceso de traslado de la máscara al texto) prefirieron imponer una actuación para sus textos que no era consecuente con

la propuesta que mostraron inicialmente con la máscara. Estas decisiones colocaron a las parejas en desequilibrio, dado que un compañero no podía sostenerse en el trabajo del otro, solo se imponía la propuesta de cada uno sin haber escucha. De ello se deduce que la falta de control sobre sí mismo lleva al participante a recurrir a zonas seguras donde él conoce el camino y el proceso del personaje, pero también donde se olvida de recibir y escuchar al compañero durante la representación.

2. El ejercicio consistía en continuar el desarrollo de la propuesta planteada con la máscara puesta. Si continuaban con el flujo de la historia propuesta y se apoyaban en variables como el equilibrio, la escucha y la apertura obtenían la neutralidad o el “puente” requerido para darle continuidad a la historia con el texto; pero al anticiparse a la intención del texto o proyectarlo (ideas sobre las cuales no tenían control) no podían determinar en qué momento harían el puente o el traslado de la máscara al texto, o qué exploraban sus cuerpos en ese momento. Algunos, a pesar de tener la indicación de decir el texto prefirieron trabajar con el cuerpo y solo cuando este se los pedía introducían sus textos, otros repitieron varias veces la primera palabra con diferentes intenciones y solo cuando su pareja de ejercicio conectó y recibió su propuesta se pudo continuar con el desarrollo del texto.



Figura 7. Una pareja realizando el ejercicio “situaciones cotidianas” con la máscara neutra durante la última sesión del primer módulo

Fuente: toma propia

Conclusiones del primer módulo

1. La repetición y la práctica en los ejercicios de calentamiento y con la máscara neutra desarrollan un estado de receptividad y alerta. Pues al finalizar el primer módulo se observó que los cuerpos ganaron variedad en sus movimientos y disminuyeron la rigidez o solemnidad con la cual realizaban los ejercicios al principio.
2. La autoexigencia y las ganas de explorar otros registros individuales son pilares básicos para este tipo de trabajo. Dado que a medida que avanzaron las sesiones se observó una evolución y apropiación de los participantes en

cada ejercicio; además, descubrieron su propio camino con respecto al uso de la máscara neutra.

3. La observación del trabajo del compañero y las notas recibidas por la guía permiten comprender el uso de la máscara.
4. El entrenamiento con la máscara neutra, sobre todo con aquellos participantes que no cuentan con un acercamiento desde la práctica con la máscara, no es factible ni recomendable sin el acompañamiento de un especialista en la pedagogía de Lecoq.
5. Las variables propuestas para este módulo se complementaban y potenciaban entre sí generando que el aprendizaje se generará de manera acumulativa.



Figura 8. Cuerpo disponible

Fuente: elaboración propia

6. A partir del trabajo realizado en este módulo se afirma que la máscara funciona como un afinador musical, en este caso con el cuerpo, puesto que le permite ser consciente de sus propios movimientos y energías al ejecutante/actor. También le ayuda a registrar las posibilidades de energía, e indica cuándo hay alteraciones para que la persona pueda regularlas a través de su cuerpo y sea más precisa con sus necesidades físicas.

CAPÍTULO V: DEL ANÁLISIS DE UN TEXTO A LA OBRA LA MÁS FUERTE DE AUGUST STRINDBERG

En este capítulo se describen las sesiones en las cuales se les presentó a los participantes del laboratorio la obra *La más fuerte* de August Strindberg, además, se registran sus posturas frente al trabajo de texto enfocado en el análisis. El objetivo de esta etapa fue que los participantes compartieran entre ellos las ideas adquiridas durante la formación que recibieron en la facultad, dentro del plan de estudios del 2013 al 2019, respecto al sistema de Stanislavski.

A partir de sus intervenciones se registró la manera como cada uno se acercó al texto y lo abordó o utilizó para su interpretación escénica. Adicionalmente, se les informó que en las siguientes sesiones del segundo módulo se trabajaría la pieza presentada junto con lo aprendido e interiorizado hasta ese momento con respecto al trabajo de la máscara neutra.

1. Primera parte

3.1 Recolección de la información respecto al análisis de texto

En un trabajo de mesa se dividió la sesión en tres etapas con los siguientes objetivos:

Objetivos:

- a. Establecer un espacio de diálogo con los participantes sobre los siguientes puntos: análisis, tipos, elementos y conceptos referidos al análisis de texto.
- b. Identificar los puntos en común que adquirieron los participantes durante su formación en la Facultad de Artes Escénicas respecto al uso del sistema o método de Stanislavski enfocado en el trabajo de texto.
- c. Compartir ideas sobre la concepción que cada uno poseía sobre el sistema o método de Stanislavski y cómo lo aplicaban en sus trabajos creativos.

Información registrada

1. La mayoría de los participantes recordó que durante los primeros ciclos de su formación se estudió a profundidad el trabajo de texto, enfocado en realizar un desglose detallado a partir de “las 7 preguntas”; y también se generaba un análisis en torno a la acción y “las estrategias” para lograrla.
2. Los primeros acercamientos al recibir una obra para trabajar se daban a partir de un trabajo de mesa donde se efectuaba un análisis minucioso de la pieza.
3. Al momento de trabajar el análisis de texto lo relacionan con la propuesta de Stanislavski.

4. Todos coincidieron en el término de acción para abordar la obra y acercarse a la conducta de su personaje.
5. Coincidieron en la siguiente afirmación: “La acción se refleja en el compañero de escena”.
6. Relacionan la pregunta “¿qué quiere mi personaje?” para encontrar la acción desarrollada durante la obra.

Los participantes consideraban que el análisis les permitía conocer sus personajes a través del texto propuesto por el autor, sin embargo, encontraron limitaciones en el sistema propuesto por Stanislavski. Pues, por un lado, el análisis les exigía especificidad en algunas ocasiones, y al no tener la experiencia para guiar esta tarea de profundización ello les restaba posibilidades en la exploración de la obra y el personaje. Por ejemplo: se le entregaba a una alumna un texto teatral donde se describe a una mujer viuda y sin hijos que se encuentra en la cárcel cumpliendo una condena. La mayor probabilidad es que la alumna solo exploraba alrededor de esta información y posiblemente el personaje que construía, basándose en el texto, era una mujer triste, malhumorada y débil. Esto le restaba oportunidad de explorar más allá del texto y perder la oportunidad de construir un personaje más complejo. Es necesario recalcar que la especificidad no se debe entender o manejar como una restricción o condicionamiento. Asimismo, los participantes señalaron que generalmente el trabajo de una obra o escena se iniciaba con el análisis del texto, pero luego este se relegaba para dedicarle tiempo a la puesta en escena y sus respectivas marcaciones.

A partir de este diálogo se replanteó el diseño referente al módulo II, dado que se debía anteponer la premisa y búsqueda de la investigación, pero a su vez considerar la posición de los participantes frente a lo que entendían por análisis de texto, pues

el objetivo era profundizar sobre los términos que estos habían estudiado previamente.

Los motivos para trabajar sobre los dos términos planteados por Stanislavski (circunstancias dadas y acción) fueron: i) el tiempo debido a que solo se contaba con seis sesiones para integrar ambos trabajos mediante el uso de la máscara neutra y ii) el contenido del texto era extenso y las intervenciones poseían detalles minuciosos en su descripción. Además, se contaba con cuatro participantes, por lo tanto, se requería un espacio en las sesiones para observar y acompañar el proceso de cada uno.

En suma, en esta investigación el trabajo de análisis de texto tiene como eje las circunstancias dadas y la acción. No obstante, conviene mencionar que, aunque se trabajó sobre estos dos términos, no se rechazaron otras intervenciones del participante en el análisis, por ejemplo: si deseaban podían agregar una lista de características del personaje, pero la investigación no exploraría esa información recopilada.

2. Segunda parte

2.1 Presentación y análisis de *La más fuerte* de August Strindberg

Objetivos:

1. Presentar el texto *La más fuerte* de August Strindberg como el material escrito sobre el cual se desarrollarían las sesiones del segundo módulo, y se trabajarían las escenas finales —o extractos del texto— del laboratorio.

2. Realizar una primera lectura del texto con todos los participantes del laboratorio, con la finalidad de que cada uno elaborara un análisis sobre ese primer acercamiento.
3. Realizar un primer análisis libre sobre un fragmento elegido de *La más fuerte* para observar cómo percibían y comprendían el texto.

La versión entregada se encuentra en el Anexo 1, la cual presenta dos personajes: “Señorita X” y “Señorita Y”; la primera posee todo el texto en la obra, mientras que Señorita Y no posee textos durante la obra y solo se presentan acotaciones de sus acciones. Para la lectura se separó el texto en ocho partes teniendo en cuenta los eventos que iban sucediendo en la obra, así, los participantes tuvieron dos intervenciones y se realizaron dos lecturas en la misma sesión: en la primera se conversó sobre cuáles habían sido las primeras impresiones, y en la segunda realizaron el primer análisis del texto al finalizar la lectura. Cabe resaltar que ninguno de los participantes había trabajado con anterioridad el texto presentado y no se entregaron pautas para efectuar el análisis, dado que se precisaba observar sus consideraciones al efectuarlo. A continuación, se describe brevemente el análisis realizado por cada participante:

- Participante A: considera necesario tener espacios de diálogos para abordar un análisis de texto. Cuando realiza un análisis de texto personal tiene en cuenta las primeras impresiones, y resalta partes clave según su criterio para entender al personaje. Afirmó que, durante el proceso, junto con sus compañeros y director, logra tener mayor claridad sobre las intenciones del personaje.

El participante A subrayó la necesidad de establecer espacios de diálogos para generar el análisis de forma grupal donde las decisiones sean tomadas de mutuo acuerdo y se tengan en cuenta las opiniones de todos.

- Participante B: realizó una lista de adjetivos como “orgullosa”, “invasiva”, “firme” para describir al personaje Señorita X; y adjetivos como “oculta” y “reservada” para describir al personaje Señorita Y. Además, presentó un párrafo para describir a modo general lo que realizaba cada personaje.
- Participante C: considera que su análisis frente a una primera lectura es tener en cuenta la situación o contexto que presenta la obra, y registrar las primeras impresiones que le genera el personaje. Luego realizó una descripción del personaje Señorita X, y afirmó que su análisis continuaba al confrontar su percepción con la de sus compañeros y en su desenvolvimiento en escena. Por lo tanto, se afirma que el participante C resuelve su análisis bajo las circunstancias que envuelven la obra y cómo estas afectan a su personaje.
- Participante D: manifestó que no suele realizar un análisis de texto detallado o trabajo de mesa; además, considera que su análisis inicia con una lista de los hechos que ocurren en la obra, y en escena va descubriendo todo lo que le sucede a su personaje y cómo es su forma de actuar. Más adelante, escoge una propuesta explorada y la trabaja a fondo, resalta y tiene en cuenta elementos externos que están dentro de la obra como “café para señoras”, “la revista”, “los tulipanes”, “zapatos de Bob”, entre otros.

Es decir, el participante D realiza un análisis de texto general para explorar en el espacio con mayor libertad y con ello encontrar la información necesaria para su interpretación.

Aunque los participantes realizaron diferentes análisis, coincidieron en la importancia de registrar las primeras impresiones, y luego incorporarlas a sus procesos creativos. Además, coincidieron y resaltaron la importancia del trabajo con sus compañeros y/o director para afinar y delimitar el primer análisis que generaban.

TEXTO TEATRAL

La más fuerte de August Strindberg

August Strindberg es un dramaturgo y escritor sueco caracterizado por ser parte de dos grandes corrientes, pues realizó trabajos reconocidos en la corriente del naturalismo como *El padre* (1887) y *Señorita Julia* (1889), más adelante, a partir del contacto que tuvo con el expresionismo y el simbolismo escribió obras como *El sueño* y *La sonata de los espectros*; por ello se le reconoce como el precursor de las vanguardias que se desarrollaron posteriormente, como el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo. Además, Strindberg es considerado el padre del drama moderno junto con Antón Chéjov y Henrik Ibsen. Su obra *La más fuerte*, escrita en el año 1888, se caracteriza por su diálogo entre dos personajes, aunque algunas fuentes consideran su texto como un monólogo debido a que el personaje Señorita X es el único que posee textos, mientras que Señorita Y solo es parte de las acotaciones físicas; la obra transcurre en las vísperas de Navidad y muestra el encuentro de dos amigas entrañables que en la actualidad ya no son tan cercanas, pese a que aún tienen muchos aspectos comunes. De acuerdo con el texto, la trama se desarrolla en un café solitario, donde solo se encuentran la mesera y ellas dos. El conflicto que aborda la obra es que ambas se han enamorado del mismo hombre, Bob, quien está casado con la Señorita X; sin embargo, el matrimonio de Bob y Señorita X está lleno de recuerdos y gustos por la Señorita Y. Así, el encuentro servirá para que la Señorita

X revele todos los sentimientos que guarda hacia la Señorita X, y exprese cómo su presencia ha afectado su vida matrimonial y familiar.

La elección de este texto se basó en lo siguiente:

1. La extensión del texto: posee una cantidad considerable de material para trabajar. En el caso de Señorita X el personaje se apoya en la palabra para entregar información acerca de las relaciones entre los personajes, la historia, los detalles de los eventos y el espacio.
2. La cantidad de personajes: no posee un listado extenso de personajes, debido a que solo cuenta con dos permite profundizar sobre la acción y las características de cada uno.
3. Las características de Señorita Y: durante toda la obra para la Señorita X no se emite ningún texto, sin embargo, el autor describe las acciones y gestos que realiza como respuesta a las intervenciones de la Señorita X. Ello permite que el actor que represente a la Señorita Y continúe trabajando con el uso de la máscara neutra puesta sobre el rostro.

Además, durante el laboratorio, surgieron hallazgos que se sostuvieron hasta finalizar las sesiones, por ejemplo:

1. El laboratorio contó con la participación de dos hombres y dos mujeres. Aunque los dos personajes de la obra son mujeres, ello no obstaculizó el proceso ni se intentó cambiar el género de los personajes cuando lo interpretaron los hombres; por el contrario, todo el grupo trabajó sin importar el género de los personajes, se enfocaron en los temas, la historia y el vínculo que desarrollan los personajes principales.

2. Durante el desarrollo del laboratorio, especialmente en el segundo módulo, los participantes eligieron e interpretaron diferentes extractos del texto, es decir, no trabajaron con el mismo corte (entendido como fragmento) de la obra de inicio a fin. Después de algunas sesiones transitando el mismo proceso, se les entregaron y asignaron escenas hacia el final del laboratorio con el fin de observar la evolución en ellos.

CAPÍTULO VI:

INTEGRACIÓN DEL TRABAJO DE TEXTO Y EL TRABAJO FÍSICO

En este capítulo se describe cómo la máscara neutra permitió integrar el trabajo de texto previamente analizado en busca del trabajo físico, con la finalidad de valorar el material generado en cada campo y lograr complementarlos para que el actor profundizara y potenciara su interpretación durante la representación escénica. Para ello se dividió el análisis en dos partes: en primera instancia, se describen las exploraciones realizadas a través del uso de la máscara, las cuales se enfocaron en las circunstancias dadas y la acción para identificar qué tipo de proceso necesitaba la integración de ambos trabajos; luego, se describe cómo los participantes abordaron las escenas escogidas y entregadas para trabajar introduciendo el conocimiento adquirido previamente, como la disposición del cuerpo disponible, con la finalidad de profundizar el proceso de integración y determinar las características que posee.

ETAPA DE EXPLORACIÓN

En estas sesiones se continuó el trabajo con la máscara neutra para reforzar el desarrollo e interiorización del concepto del cuerpo disponible en cada participante.

Además, los ejercicios tuvieron como objetivo identificar el tipo de proceso requerido para que se produzca la integración de ambos trabajos.

1. Análisis sobre las circunstancias dadas:

Este fue el primer encuentro que se dio entre el material escrito de la obra teatral de Strindberg *La más fuerte* y los ejercicios realizados con la máscara durante el primer módulo. Para realizar este trabajo se enfocó el análisis del texto sobre las circunstancias dadas, y a partir de las propuestas que entregaron los participantes se exploró el trabajo físico para conocer cómo incluían la información y cómo reaccionaba su cuerpo frente a las situaciones a las cuales se enfrentaba el personaje. Respecto al trabajo sobre las circunstancias dadas fue necesario que los participantes construyeran una visión cronológica con los acontecimientos de la historia, pues en la obra *La más fuerte* se relatan hechos en tiempo pasado, los eventos que unieron y compartieron los dos personajes (Señorita X y Señorita Y), así como los vínculos amicales y amorosos que tienen estragos en el presente. En el espacio se exploraron y registraron aquellas sensaciones sobre las situaciones comentadas en el texto de manera explícita e implícita, para que los participantes tuvieran mayor claridad sobre sus personajes y una mayor libertad para explorar en los ejercicios sin delimitarse ni caer en estereotipos o juzgar el comportamiento de estos.

Para abordar esta exploración (ver Anexo 1), se utilizó el ejercicio “situaciones cotidianas”, donde los participantes de cada pareja recibieron una premisa que no era del conocimiento de su compañero. Este ejercicio lo realizaron con la máscara puesta y se basó en la improvisación, con el objetivo de que los participantes descubrieran

qué tipo de relación/vínculo manejaron los personajes en esa situación específica, qué características envolvían ese momento en particular, cómo se comportaba el personaje y demás particularidades del momento que exploraron.



Figura 9. Idea del ejercicio

Fuente: elaboración propia

Del análisis de texto realizado por los participantes se obtuvieron las siguientes circunstancias dadas: “Señorita X y Señorita Y se conocen por primera vez”, “Señorita Y asiste al bautizo del hijo de Señorita X”, “Señorita X le aconseja que termine con su novio a Señorita Y” y “Señorita Y es despedida del teatro principal”. Algunas de estas premisas estaban enunciadas en el texto, asimismo, se exponían ciertas características sobre estas situaciones; aquellas que no se enunciaban fueron construidas por el participante con su imaginación durante el ejercicio, así estos generaron propuestas sobre lo que pudo suceder y se apropiaron de ello para interpretar su personaje.

- La pareja número 1, conformada por los participantes C y D, recibió la siguiente premisa: “Señorita X y Señorita Y se conocen por primera vez”. Al participante C se le dio la premisa “llegas al espacio y te encuentras con la persona a la cual admiras” y al participante D se le dio la premisa “es una actriz y se encuentra esperando para entrar a un *casting*”.
- A la pareja número 2, conformada por los participantes A y B, recibió la premisa: “Señorita Y es despedida del Gran Teatro Nacional”. Al participante A se le dio la premisa “se encuentra esperando para entrar en la oficina del Gran Teatro para recibir una propuesta laboral”, y al participante B se le dio la premisa “acaban de despedirlo de su trabajo en el Gran Teatro Nacional”.

Las premisas que eran las circunstancias dadas, a su vez fueron el punto de partida o de inspiración para iniciar el ejercicio, pero no como el universo o tema a desarrollar en la improvisación. Al inicio surgió una variedad de ideas y propuestas en el espacio para/con el otro compañero, sin embargo, aquel que recibía la propuesta solo la aceptaba sin construir sobre ello. Así, durante el ejercicio comenzaron a aparecer pausas y silencios que indicaban la ausencia de propuestas, o que los participantes no recepcionaban lo que sucedía debido a que estaban pensando en su siguiente movimiento; de ese modo también aparecieron desequilibrios corporales como el exceso de energía o la pérdida de presencia del cuerpo sobre el espacio.

Por otro lado, realizar la exploración con base en estas primeras valoraciones como las circunstancias dadas, les brindó a los participantes una mayor oportunidad de juego para proponer sobre el espacio y probar diferentes enfoques, debido a que aún no existían “marcaciones o decisiones” sobre los personajes y los vínculos entre estos. Con este ejercicio se pudo observar cómo los participantes liberaban sus impulsos e ideas.

Cuando los dos participantes de la pareja recepcionaban la idea se observaba mayor ritmo y fluidez sobre el espacio y en sus cuerpos, por lo tanto, no fue necesaria la palabra para comprender la historia debido a que sus cuerpos expresaban las sensaciones, emociones y opiniones que les generaba el compañero. Sin embargo, se evidenció que algunos participantes cambiaron de código corporalmente en los ejercicios, puesto que antes desarrollaban una corporalidad más extensa respecto a sus movimientos y una mayor proyección sobre el espacio; y en este ejercicio (ver Anexo 2) realizaron una actuación con movimientos más naturales, cotidianos y su proyección no era constante ni direccionada. Por ello se considera que transitar por esta línea más naturalista no les permitió profundizar en el ejercicio, y especificar los comportamientos vislumbrados a través de la improvisación para construir sus personajes.

2. Análisis sobre la acción:

En esta segunda etapa se utilizaron los ejercicios “el despertar”, “el adiós de los adioses”, “la caza” y “el escape” con la máscara neutra para introducir el texto, concebido como la palabra en sí misma. A partir de lo observado y analizado durante la primera parte de este segundo módulo, se evitó que los participantes se dejaran llevar por el peso de la palabra y le dieran prioridad al trabajo corporal; dado que la finalidad era que los participantes comenzaran a intuir y reconocer el momento correcto para recurrir al trabajo de texto o al trabajo físico para equilibrar su interpretación.

Asimismo, se esperaba que los participantes desarrollen material escénico, así luego poder seleccionar lo que sería útil y construir, posteriormente, la partitura física sobre la que desarrollarían su interpretación, basada en la escena de *La más fuerte*.

Con este propósito se dividió el texto en pequeños cortes o fragmentos de escena sobre los cuales los participantes aplicarían el análisis realizado con base en las circunstancias dadas y la acción.

El ejercicio se explicó de la siguiente manera: el participante debe realizar el ejercicio con la máscara neutra, al finalizarlo levantará la máscara (dejándola encima de su cabeza) e inmediatamente introducirá el fragmento de escena que debe interpretar. Este trabajo permitió integrar los procesos de análisis de texto y trabajo físico, a la vez que posibilitaba el paso gradual de un trabajo con máscara neutra al trabajo sin máscara, siguiendo el entrenamiento en las variables apertura, equilibrio y escucha para obtener la disponibilidad del cuerpo en la interpretación. Es decir, el objetivo requería atender ambos procesos, por ello en los primeros ejercicios se introdujeron oraciones del fragmento asignado, luego de algunas pasadas en los ejercicios y entender la dinámica se abordaron completamente los fragmentos de escena en los ejercicios con la máscara neutra.



Figura 10. Idea del ejercicio

Fuente: elaboración propia.

Cabe resaltar que el ejercicio de “la caza”, realizado con la máscara neutra, les permitió a los participantes conectar con sus propias pulsiones y posicionarse en un estado de receptividad, así, en el puente establecido durante el ejercicio con la máscara y la introducción del texto se potenciaron las interpretaciones de ambos personajes. La energía que les exigió este ejercicio colocó a los participantes en una posición de alerta, equilibrio y atención frente a su compañero y al espacio, estado que se transformó en disposición al establecer contacto con su compañero. Por otro lado, la acción les dio mayor claridad y generó menos duda en los movimientos de los participantes; y debido a que las escenas no tenían tiempos donde se dilataba la energía, existió urgencia en los diálogos y en la interpretación. Asimismo, los participantes lograron profundizar sobre la idea de expresar sus emociones a través de su cuerpo, encontraron libertad y comodidad en sus propios movimientos y adquirieron consciencia de su ritmo personal durante la representación.

Respecto a la integración del texto y el trabajo físico resultó interesante observar cómo la palabra se justificaba a través del cuerpo y cómo ambos trabajos guardaban relación entre sí. En algunos momentos el cuerpo tomó mayor relevancia para exponer los sentimientos del personaje, lo cual complementó la palabra manifestando aspectos del estado del personaje que no se podían expresar con el cuerpo; de igual forma, lo expuesto con la palabra se reforzó con los movimientos físicos, los impulsos individuales o el contacto con el compañero. Por otra parte, los fragmentos de la obra tenían una extensión considerable y era difícil mantener el equilibrio entre ambos campos (texto y físico), de allí la importancia de realizar ejercicios con la máscara previamente para pasar a esta etapa de entrenamiento.

Además, durante este proceso se descubrieron impulsos interesantes cuya inclusión en las siguientes pasadas de la escena se consideraba necesaria. Sin

embargo, cuando los participantes intentaban repetir el impulso o el movimiento encontrado perdían la intención.

También se generó material que fue registrado o seleccionado debido a que los participantes comenzaron a tener mayores posibilidades en sus propuestas. Este proceso requirió la selección del material para construir la partitura escénica sobre la cual llevarían a cabo su interpretación. Acorde con lo anterior, en la etapa final se observó cómo los participantes realizaban su interpretación, qué cambios presentaron comparados con los primeros acercamientos que tuvieron con el texto, y qué aportaba ese proceso a su interpretación actoral.

A través de estos primeros acercamientos en búsqueda de integrar ambos procesos, se observó que aún la integración no sucedía de forma natural por las diferencias de códigos actorales que entregaba tanto el trabajo con la máscara y el texto “La más fuerte”.

Por un lado, el trabajo con la máscara neutra exigía un énfasis en lo corporal y ello creaba una proyección y expansión del cuerpo. Mientras que el texto de “La más fuerte” invitaba al participante a recurrir a una interpretación más íntima y cotidiana. Al realizar el tránsito desde el trabajo de máscara al texto, los participantes forzaban la conexión y el resultado no correspondía con lo que se estaba buscando, por ende, perdían el avance que estaban logrando con anterioridad con respecto a la disponibilidad en el cuerpo durante la interpretación. Este obstáculo estaba fundamentado en que aún los participantes no contaban con previa experiencia en este tipo de trabajo y, además, esto confirmaba que aún no se contaba con una apropiación individual del estado de disponibilidad conseguido a través del uso de la máscara.

Sin embargo, esta etapa sirvió para generar material para crear el universo y la atmósfera de la escena que les tocaba interpretar. Así, exploraron diferentes espacios que proponía el texto, energías de los personajes y características del vínculo entre los dos personajes con mayor libertad.

ETAPA DE SELECCIÓN

Antes de empezar esta etapa se les solicitó a los participantes realizar una propuesta escénica sobre sus escenas con el material encontrado en las sesiones anteriores. En la demostración de las propuestas (ver anexos 3 y 4) se observó que los participantes estaban influenciados por un trabajo realista donde primaba el valor de la palabra y los cuerpos casi no intervenían en la representación, los movimientos eran confusos, la acción no estaba direccionada, y tanto la postura como la proyección se veía interrumpida porque la mayoría optaba por permanecer en una sola posición mientras realizaba la escena. Por lo tanto, se considera que los participantes no fueron conscientes de la necesidad de agregar el trabajo realizado previamente además del trabajo de selección del material, esto es, incorporar y entrenar constantemente el cuerpo disponible.

Por lo anterior, se realizó un trabajo conjunto para hacer las escenas a fin de generar un *feedback* como aporte a quienes realizaban la escena, pero también a los que observaban la representación. Así, los participantes interiorizarían el trabajo de disponibilidad constante durante sus interpretaciones realizando las escenas sin la máscara neutra.



Figura 11. Idea del ejercicio

Fuente: elaboración propia

Esta etapa permitió que los cuerpos de los participantes accionaran bajo un concepto o una idea con lógica, pues se mostraban más libres respecto a sus impulsos y lograron un control sobre ellos. Adicionalmente, la disponibilidad dentro del trabajo de integración se constató a través del trabajo con los compañeros, y la especificidad en los movimientos se reforzó por medio de la mirada.

Al aparecer cuestionamientos sobre cómo los participantes guardarían o serían capaces de recordar el conocimiento adquirido durante las sesiones, y si era posible posicionarse en el estado de disponibilidad de una manera más breve, pero con el mismo objetivo, se les propuso a los participantes construir una secuencia donde pudieran incorporar los movimientos, ideas y técnicas que le aportaron a su crecimiento durante la realización de esta investigación. Las cuatro secuencias eran sumamente distintas. Algunos participantes optaron por ser mucho más activos y energéticos y construyeron el camino de su secuencia dentro de los movimientos que despertaban sus canales expresivos corporales; otros optaron por secuencias más relajadas con movimientos sostenidos y suaves.

Al finalizar la etapa solo se hacían calentamientos antes de realizar la escena. En este punto se evidenció que los participantes se habían apropiado de ese estado, y lograron comprenderlo desde el cuerpo. Por lo tanto, se considera que la práctica constante en la que estuvieron inmersos durante varias semanas les permitió reconocer cuándo se encontraban ese estado, y qué debían trabajar en caso de que no se conectaran inmediatamente.

En esta etapa del laboratorio, se le había designado a cada participante una escena donde realizarían el rol de “Señorita X” y otra escena donde realizarían el personaje de “Señorita Y”. Por lo tanto, cada uno realizaría dos escenas y en total las sesiones estuvieron destinadas a explorar el trabajo que se iba efectuando en ambos roles.

Además, durante estas sesiones los participantes ya habían empezado a interiorizar el trabajo del uso de la máscara sin llevarla puesta, ya que el texto de “La más fuerte” ya se había incluido en su totalidad. Entonces, el trabajo estaba enfocado en aplicar lo aprendido y enfocarnos en el estado de disponibilidad para permitir que el análisis de texto y el trabajo físico que se iba encontrando expandieran las posibilidades de interpretación en el actor.

Durante las exploraciones, registrábamos el material y reservábamos aquello que nos parecía revelador para el proceso creativo. Sin embargo, no lográbamos visualizar cómo funcionaba el proceso de integración. Después de varias pasadas de las escenas, se observó que el proceso era cíclico y constantemente se retroalimentaba de lo que se iba descubriendo. Es decir, los participantes partían del análisis y se enfrentaban en el espacio para constatar o averiguar cómo era aquello que habían inferido o intuido desde el papel. Luego, con el material físico encontrado durante las exploraciones volvían al trabajo de mesa y replanteaban sus afirmaciones

y agregaban lo encontrado. Así fue como ambos procesos comenzaron a potenciarse entre sí sin dejar de lado o restarle importancia al otro. En algunas escenas, el texto ganaba mayor notoriedad por la especificidad que mostraban las descripciones en la dramaturgia, en otras escenas, el cuerpo exigía mayor compromiso con lo que se estaba expresando a través de la palabra. Así, cada participante con respecto a la escena que trabajaba, descubría que es lo que necesitaba su interpretación y aquello lo fueron descubriendo durante las exploraciones a través de su estado de disponibilidad. Es necesario que cada actor sea capaz de reconocerse en esa disponibilidad para que desde ahí pueda construir caminos seguros y vivos para su interpretación.

El texto elegido para la investigación era muy revelador con respecto a lo que iba trabajando el actor. La extensión de este mismo podía hacer notar cuando el actor simplemente pasaba por el texto sin intenciones o impulsos propios. Además, el personaje de “Señorita Y” permanecía en acción constante pero no contaba con textos, así que la atención recaía sobre el actor que interpretaba a “Señorita X”. Considero que las sesiones realizadas durante este módulo fueron de gran ayuda para asegurar las bases de este proceso de integración.

PRINCIPALES APORTES DE LA INVESTIGACIÓN

Para la elaboración de esta sección se tuvo en cuenta el análisis de los dos módulos, además se utilizaron las bitácoras que elaboraron los participantes, así como los vídeos, las notas y las reflexiones de los observadores. De ese modo se determinó que la investigación brinda dos grandes aportes:

1. Autonomía en su trabajo creativo:

Los participantes propusieron ideas e imágenes para realizar los ejercicios y las escenas, pero se evidenció que al mostrárselas a los demás compañeros muchas de sus ideas quedaban inconclusas y la escena comenzaba a perder ritmo, energía, vínculos, tensión, entre otras cosas. En el análisis se observó la necesidad de que el actor se considere un agente creativo no solo desde el pensamiento, sino que además lo sea en la ejecución de sus ideas; ello implica la toma de decisiones constantes antes de iniciar la escena y durante su desarrollo, de modo que los actores deben entrenarse para responder ante estas con eficiencia.

En la realización del laboratorio se entregaron de manera constante *feedbacks* como un aporte para que los participantes siguieran construyendo ideas sobre su trabajo corporal, adquirieran mayor consciencia de aquellos aspectos que deben entrenar, identificaran sus fortalezas y reflexionaran sobre cómo desarrollarlas aún más. Así, al reconocer estos aspectos, el participante tomará decisiones que mejoraran y potenciaran su trabajo actoral. Por ejemplo: el participante C acumulaba mucha tensión en los hombros en los momentos de confrontación con el otro participante —considerando las circunstancias de la escena—, la cual se trasladaba a la mandíbula, en la representación se perdía el interés sobre esa parte del cuerpo porque ya no ayudaba a narrar la historia, sino que mostraba la lucha del actor por salir adelante; al finalizar el actor/participante descubrió que al abrir los brazos dejaba transitar todas las emociones que surgían en ese momento, canalizaba su energía para no distraerse en cuestiones técnicas y sumaba a la representación con su interpretación.

Respecto al trabajo con las escenas se evidenció que los participantes no apostaban ni desarrollaban los impulsos que el cuerpo les proponía, por ende, la representación se tornaba lineal, carecía de matices o los cuerpos reposaban sobre la pasividad. Frente a esta característica en el trabajo del laboratorio los participantes descubrieron un entrenamiento para aprender a responder y desarrollar estos impulsos. Al principio, muchos negaban, ignoraban o no desarrollaban los impulsos que aparecían, y preferían trabajar con las ideas que ya habían pensado para no afectarse por lo que estaba sucediendo en escena; otros encontraron nuevos impulsos externos durante la representación sobre los cuáles no reaccionaban o no le daban el valor que le correspondía. No obstante, al finalizar, los participantes lograron desarrollar sus impulsos y los de sus compañeros teniendo en cuenta la magnitud (energía) para hacerlo y cómo calibrarlo (ritmo).

Asimismo, se confirmó como la palabra necesitaba apoyarse en el cuerpo y del mismo modo el cuerpo en la palabra durante la interpretación. En algunos casos, era necesario resaltar la información detallada que presentaba el texto, en otras ocasiones, se necesitaba que el cuerpo tome el control sobre lo que requería comunicar entre los personajes. Por ello, considero que el actor debe aprender a graduar, a ceder y a confiar en su propio trabajo creativo. Durante el laboratorio, el guía de cada módulo ayudo a los participantes a encaminar su trabajo, pero solo el actor y/o participante pudo descubrir y entender el camino que necesitaba para resolver y encontrar respuestas en su interpretación.

2. Canalizar la expresividad:

En las primeras semanas se observó que la mayoría exteriorizaba sus emociones y sensaciones a través de la gestualidad facial, sin embargo, el trabajo con la máscara les exigió despertar su cuerpo y redescubrir cómo se expresaba cada uno en su individualidad. Al principio no encontraron el canal para expresarse evidenciando frustración y confusión, pero con el paso de las semanas y la ejecución de los ejercicios comprendieron que debían desarrollar y entrenar aspectos como la mirada y la respiración, para abrir nuevos canales que hasta ese momento no conocían de ellos mismos.

Luego, en la etapa de integración con los textos apostaron, en principio, por la mímica y la descripción con sus movimientos para comunicar lo que sentían. Cuando se mostraron menos preocupados se integró la idea de “expresar con el cuerpo” en la representación, y los participantes lograron transmitir más emociones a través de este. Igualmente, al dirigir su movimiento hacia un punto fijo pudieron exteriorizar lo que les sucedía por dentro (interno), por ejemplo: en su representación el participante D estaba completamente molesto con el otro personaje y para demostrarlo optó por exteriorizar su rabia, impotencia o cólera dando golpes al aire; en una segunda etapa, optó por coger objetos y apoyarse en la mesa o la silla; y al finalizar se dirigió hacia su compañero para tratar de generar un contacto físico, momento en el cual se entendía claramente la historia, la tensión existente entre ambos personajes y lo que este buscaba al generar el contacto físico con el otro.



Figura 12. Participantes del laboratorio teatral realizando el ejercicio de “la caza” sin la máscara neutra. Foto tomada durante la sesión 13.

Fuente: toma propia

CONCLUSIONES

A partir del trabajo realizado en esta investigación sobre el rol de la máscara neutra como herramienta para integrar el trabajo de análisis de texto con el trabajo físico se concluyen diversas reflexiones señaladas a continuación. Con el propósito de dirigir a los participantes hacia los objetivos de la pedagogía de Lecoq, se considera importante la presencia de un especialista que guíe el proceso de aprendizaje y acercamiento al trabajo con la máscara neutra.

- La improvisación en el trabajo con la máscara neutra es fundamental para desarrollar los ejercicios que plantea la pedagogía de Lecoq, ya que potencia las posibilidades del actor al momento de explorarlos tanto de manera individual

como grupal. Puesto que el participante podrá expandir sus habilidades hacia nuevos caminos dentro de su interpretación si conoce las bases de la improvisación de modo que enriquezca sus procesos creativos. Sin embargo, la inexperiencia del participante en la improvisación podría complicar su proceso de aprendizaje con el uso de la máscara.

- El cuerpo disponible coloca al actor en un estado de juego, atención y profunda entrega en la interpretación convirtiéndolo en un actor receptivo que acepta lo que sucede en escena. Así, este desarrolla una conciencia del entorno que le permite jugar dentro del ritmo de la escena como la urgencia, sostener momentos de tensión o manejo en el espacio; y a la vez evita una interpretación mecanizada o enfocada en realizar únicamente marcaciones y respetar la forma. Sin embargo, es necesario recalcar que se requiere de mucha práctica para lograr interiorizar las variables y/o bases que permiten entender y permanecer en el cuerpo de forma natural y orgánica.
- Las resistencias físicas y mentales impiden que el actor pueda plasmar la información que ha logrado construir a través del análisis de mesa sobre el texto o el material encontrado en las exploraciones. Constantemente el actor debe revisar aquellos obstáculos que le impiden encontrar libertad en sus exploraciones durante los ensayos o proyectos creativos.
- Respecto al proceso de integración, el trabajo de análisis de texto y el trabajo desde el lado del cuerpo deben asegurarse de descubrir las necesidades que muestra el texto y/o obra a trabajar durante las sesiones de ensayo. Así lograr

que los intérpretes dirijan su trabajo hacia las características que se exponen desde la dramaturgia. Es importante evaluar qué tipo de texto y autor es el que se va a trabajar, de modo que se pueda seleccionar y encaminar el material recogido durante las exploraciones hacia la representación de la obra. En este caso, el trabajo de la máscara nos brindaba una interpretación con mayor proyección física mientras que el texto de August Strindberg nos invitaba a explorar una interpretación más cotidiana pero dentro de una atmósfera íntima. Además, considerar las necesidades del texto permite establecer puentes entre las dos opciones mencionadas y, ayuda a puntualizar hacia donde debían encaminar la interpretación los actores.

- La disponibilidad del cuerpo, lograda a través de la máscara neutra, permitió que ambos procesos (trabajo de análisis de texto y físico) tomen su lugar durante el proceso de construcción de las escenas seleccionadas. La retroalimentación constante ayudó a que cada trabajo sea analizado y desarrollado en relación con el otro. Así, la información que se obtenía desde un área era relevante para la otra y no solo existía en sí misma. En otras palabras, el trabajo de análisis no solo se convertía en un punto de partida para el proceso de creación, sino que ayudaba a encontrar mayor especificidad cuando el trabajo físico le proveía mayor material.

REFERENCIAS

- Ábalos, R. (2014). Lombrices. Un proceso de puesta en escena. *Tercio Creciente*, 6, 19-34.
- Barba, E., & Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor*. Lima, Perú: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Cañada, B. (2012). *El análisis del texto y creación del personaje (1st ed.)*. Mexico: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Coveñas, H., & Zea, D. (2018). *La realidad en escena: Abordando la actuación desde la aproximación a Meisner y Stanislavski. [Tesis de grado]*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Dennis, A. (2014). *El cuerpo elocuente: La formación física del actor*. Madrid: Fundamentos.
- Díaz, C., & Pérez, C. (2017). *De la improvisación a la máscara: un taller a partir del juego. Análisis de las estrategias de aprendizaje entregadas por Ariane Mnouchkine en Escuela Nómada. [Tesis de grado]*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Eines, J., & Trancón, S. (2005). *Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Ferreira, S. (2010). *Actor marioneta de sí mismos y sus máscaras: máscaras de la formación: el ejercicio de la autonomía. [Tesis de grado]*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Gaviria, M. (2018). *Los complementos en la formación del actor: el caso de los primeros dos años de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. [Tesis de grado]*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Grotowski, J. (1981). *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Knébel, M. (2004). *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos.
- Knébel, M. O. (1996). *El último Stanislavsky: Análisis activo de la obra y el papel*. Editorial Fundamentos.
- Lecoq, J., Carasso, J. G., Lallias, J. C., Hinojosa, J., & Navarro, M. M. (2003). *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro: : dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Roy, D. (2016). Masks as a method: Meyerhold to Mnouchkine. *Cogent Arts & Humanities*, 3, 1-11.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. 1st ed*. Bilbao: Artezblai.
- Salvatierra, C. (2006). *La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática. [Tesis de grado]*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Sánchez, J. (2015). *Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas*. s/e.
- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski: Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: ATUEL.
- Sierra, S. (2014). *Acciones corporales dinámicas. Metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos inspirada en el Principio de Alteración del Equilibrio*. s/e.
- Stanislavski, K. (1986). *Obras completas*. Buenos Aires: Quetzal / Domingo Cortizo Editor.

Toro, F. (1989). *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

Tuisku, H. (2015). Exploring Bodily Reactions: Embodied Pedagogy as an Alternative for Conventional Paradigms of Acting in Youth Theatre Education. *Youth Theatre Journal*, 29(1), 15-30. doi:10.1080/08929092.2015.1006713

Vásquez, W. (2015). *La escucha y la confianza como ejes del proceso creativo del actor: Dora y Las neurosis sexuales de nuestros padres*. [Tesis de grado]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.



ANEXOS

I) Texto teatral de “La más fuerte”

Texto completo de la obra de August Strindberg “La más fuerte” utilizado en la investigación

PERSONAJES

SEÑORA X, actriz, casada.

SEÑORIYA Y, actriz, soltera.

DECORADO

Rincón de un café para señoras: dos mesitas de hierro, un sofá de terciopelo rojo y unas sillas.

(La Señora X entra vestida de invierno con sombrero y abrigo, llevando una elegante cesta japonesa al brazo)

(La Señorita Y está sentada ante una botella de cerveza a medio beber leyendo una revista ilustrada que luego irá cambiando por otras.)

Señora X. – ¡Amelia, tú por aquí! ¿Qué tal estás, querida? ¡Sentada en tu rincón sola el día de Nochebuena, como una pobre solterona! (Señorita Y levanta los ojos de la revista, asiente con un gesto y sigue leyendo).

Señora X. – Me duele de verdad verte sola, ¿sabes?, aquí en este café el día de Nochebuena. Me duele tanto como el banquete de boda que vi una vez en un restaurante de París..., la novia estaba leyendo una revista humorística mientras el novio jugaba billar con los testigos. ¡Hum, pensé, si empiezan así, buen final les espera! ¡Jugando billar el día de la boda! ¡Y ella, me puedes decir, leyendo una revista humorística! ¡Bien, pero hay una diferencia! (La camarera entra, pone una taza de chocolate delante de la Señora X y sale.)

Señora X. – ¿Sabes una cosa Amelia? ¡Ahora estoy convencida de que hubiera hecho mejor si no hubieses reñido con él! ¿Recuerdas que yo fui la primera en decirte: “Perdónalo”? ¿Te acuerdas? Ahora podrías estar casada y tener un hogar. ¿Te acuerdas de lo feliz que te sentías las Navidades que pasaste con tu novio en la casa de campo de tus padres? Recuerdas con qué entusiasmo cantabas la felicidad del hogar y no querías más que dejar el teatro. Sí, Amelia, sí, no hay nada como el hogar –después del teatro, claro– y los chicos, ¿sabes? ¡Bueno, eso no puedes entenderlo tú!

Señorita Y (gesto de desprecio).

Señora X (toma unas cucharaditas de chocolate. Abre luego la cesta y le enseña los regalos de Navidad). – ¡Ahora te voy a enseñar lo que les he comprado a mis corderitos! (Le enseña una muñeca) ¡Mira! ¡Es para Lisa! ¡Fíjate, abre y cierra los ojos y mueve la cabeza! ¡Qué cosas hacen! Y esta pistola de corcho es para Maya. (La carga y dispara contra la Señorita Y.)

Señorita Y (hace un gesto de horror).

Señora X. – ¿Te asustaste? ¿Pensaste que iba a matarte? ¿Ah, sí, sí lo creíste? ¡Pues sí, estoy segura de que lo creíste! Si tú quisieses matarme a mí, no me sorprendería demasiado, porque yo me crucé en tu camino –y sé que eso no lo olvidarás nunca –, aunque fui completamente inocente. Tú sigues creyendo que te echaron del Gran Teatro Principal por mis intrigas. Pero no fue eso. ¡Yo no intrigué para que te echasen, aunque no lo creas! ¡Bueno, da igual lo que te diga, porque seguirás convencida de que fui yo! (Saca un par de zapatillas de andar de casa bordadas.) ¡Y esto es para mí maridito! Con tulipanes. ¡Y bordados por mí! Yo odio los tulipanes, claro, pero él quiere tener tulipanes por todas partes.

Señorita Y (levanta la mirada de la revista, irónica y curiosa).

Señora X (mete la mano en cada zapatilla). – ¡Fíjate qué pies tan pequeños tiene Bob! ¿Verdad? ¡Si vieses con qué elegancia anda! ¡Tú no lo has visto nunca con zapatillas, claro! (la Señorita Y suelta una carcajada) ¡Mira! ¡Así anda!

(Ella hace caminar las zapatillas por la mesa.)

Señorita Y (se ríe a carcajadas).

Señora X. – Y cuando se enfada, ¿sabes?, patalea con su piecico así: “¡Cómo! ¿Cuándo van a aprender esas malditas criadas a hacer el café? ¿Y esto? ¡Ya han vuelto esas cretinas a cortar mal la mecha del quinqué!” Y cuando hay corriente y se le quedan los pies fríos: “¡Caramba!, ¡qué frío hace! ¡Y esas imbéciles aún no saben siquiera mantener el fuego en la estufa!” (Frota la suela de la zapatilla con la parte de arriba de la otra.)

Señorita Y (se ríe a carcajadas).

Señora X. – Y cuando llega a casa y se pone a buscar sus zapatillas, que Mari ha puesto debajo del armario... Ah, pero no está muy bien que yo me burle de mi maridito de esa manera. ¡En todo caso es una buena persona, sí, es un encanto de maridito! ¡Tú deberías tener un marido así, Amelia! ¿De qué te ríes ahora? ¿Qué te pasa? ¡Dime! ¡Y además estoy segura, ¿sabes?, de que no me engaña! ¡Sí, estoy segura! Porque él mismo me lo ha dicho... ¿A qué vienen ahora esas risitas?... Que cuando yo estaba de gira por Noruega aquella zorra de Federica intentó seducirlo, ¿te das cuenta de la infamia? (Pausa) ¡Claro que si llega a aparecer estando yo en

casa le hubiese sacado los ojos! (Pausa) Para mí fue una suerte que saliese del propio Bob el contármelo. ¡No me hubiese gustado enterarme por el chismorre! (Pausa.) ¡Y no vayas a creer que Federica fue la única! ¡Qué va! ¡Yo no lo entiendo, pero las mujeres andan completamente locas por mi marido! ¡El mío! ¡Deben creer que como trabaja en el Ministerio tiene influencia en los contratos del teatro! ¡Quizá tú también lo hayas perseguido! Yo no estaba muy tranquila contigo..., no me inspirabas demasiada confianza. ¡Pero ahora estoy segura de que él no se interesó nunca por ti y además siempre he tenido la impresión de que tú le tenías tirria, al menos eso pensaba yo!

(Pausa. Se miran una a la otra. Azoradas.)

Señora X. – ¿Por qué no vienes a pasar la Nochebuena en casa, Amelia? Anda, vente, aunque solo sea para demostrar que no estás enfadada nosotros. ¡Al menos que no estás enfadada conmigo! Yo no entiendo bien por qué, pero me es sumamente desagradable estar enemistada con la gente. ¡Y especialmente contigo! ¡Quizá porque me crucé aquella vez en tu camino (cada vez más lentamente), o no sé por qué, realmente, no sé por qué! (Pausa)

Señorita Y (observa a la Señora X, con curiosidad).

Señora X
(pensativa). Ya desde que nos conocimos ha habido algo raro en nuestras relaciones... Cuando te vi por primera vez, me diste miedo, tanto que no me atrevía a perderte de vista ni un segundo. Me las arreglaba, en medio de todas mis idas y venidas, para estar siempre cerca de ti... Y como no me atrevía a ser enemiga tuya me hice tu amiga. Pero siempre que venías a nuestra casa se hacía un ambiente cargado, un cierto malestar, porque yo veía que mi marido no te aguantaba. Y me sentía molesta, como cuando llevas un vestido que no te está bien. Hacía todo lo que estaba en mi mano para que él se mostrase amable contigo, pero sin demasiado éxito... hasta el día en que anunciaste tu noviazgo. Entonces surgió una intensa amistad entre ustedes... Fue como si..., al menos así me lo pareció por un momento..., fue como si, por primera vez, se atrevieran a mostrar sus verdaderos sentimientos, ya tranquilos por la seguridad por la seguridad que te daba el reciente noviazgo... y entonces... ¿qué pasó entonces? Yo no tuve celos... ¡qué extraño! Y recuerdo que después del bautizo de nuestro hijo, cuando tú fuiste madrina, yo casi lo obligué a darte un beso..., él lo hizo y aquello te dejó tan desconcertada... ¡Bueno, yo entonces ni lo noté... tampoco me paré a pensarlo después..., ni he pensado en ello hasta...ahora! (Se levanta bruscamente.) ¿Por qué no dices nada? ¡No has abierto la boca en todo el rato, no has hecho más que dejarme hablar a mí! Ahí sentada, mirándome, sin moverte, me has ido sacando todos estos pensamientos que andaban por mi cabeza como se saca la seda del capullo..., pensamientos..., quizá sospechas..., déjame pensar... ¿Por qué rompiste tu noviazgo? ¿Por qué no volviste ya a nuestra casa

después de aquello? ¿Por qué no quieres venir a pasar la Nochebuena con nosotros?

Señorita Y (hace un gesto como si quisiera hablar.)

Señora X. – ¡Calla! ¡No hace falta que digas nada, porque ahora ya lo entiendo todo! ¡Y no necesito tu ayuda! ¡Así es que fue por eso, por eso y nada más que por eso! ¡Claro! ¡Ahora sí que salen las cuentas! ¡Exactas! ¡Así son las cosas! ¡Qué asco! ¡No quiero estar ni un minuto más en la misma mesa que tú! (Se lleva sus cosas a la otra mesa) Es por eso que tengo que bordarle tulipanes – ¡esas flores odiosas! – en las zapatillas, porque a ti te gustan los tulipanes. Es por eso (tira las zapatillas al suelo) por lo que tenemos que veranear en las playas del lago Melar, porque a ti no te sienta bien el mar. Es por eso por lo que mi hijo se tuvo que llamar Eskil, porque tu padre se llamaba así. Es por eso por lo que yo he tenido que vestirme con tus colores favoritos, leer tus escritores favoritos, comer tus platos favoritos, tomar tus bebidas favoritas...por ejemplo, tu chocolate. ¡Fue por eso..., oh, ¡Dios mío..., es horrible, cuando me paro a pensarlo..., es horrible! ¡Todo me venía de ti, todo lo que él me daba me venía de ti, hasta tus pasiones! ¡Tu alma se metió en la mía como un gusano en una manzana, y allí se puso a comer y comer, a excavar y horadar, hasta que no quedó más que la cáscara con una masa negra dentro! Quise alejarme de ti, pero no pude. Tú estabas allí como una serpiente mirándome con tus ojos negros y me hipnotizabas..., yo sentía cómo las alas, al intentar volar, me arrastraban hacia las profundidades. Yo flotaba en el agua con los pies atados y cuanto más movía los brazos intentando nadar más me hundía, más me hundía, hasta llegar al fondo, donde me esperabas tú, un gigantesco cangrejo, para agarrarme con tus poderosas tenazas, y ahí me tienes ahora. ¡Cómo te odio!, ¡Dios mío, cómo te odio, te odio! Y sigues ahí en tu silla, callada, tranquila, indiferente. ¡Indiferente, sí! A ti te da igual que haya luna llena o cuarto menguante, que sea Navidad o Año nuevo, que los demás sean felices o desgraciados. Sin capacidad de amar o de odiar. ¡Inmóvil como una cigüeña frente a una ratonera, tú no podías sacar a tu presa por tus propios medios, tampoco estabas segura de conseguirla persiguiéndola, lo que sí sabías es que podías esperar con toda paciencia a que saliese de la ratonera! Y aquí sigues en tu rincón – ¿sabes que lo llaman la ratonera pensando en ti? – buscando en tus revistas noticias de calamidades, a ver si alguien se ha arruinado, si despiden a alguien del teatro. ¡Aquí estás observando a tus víctimas, calculando tus posibilidades como el práctico sus naufragios, recibiendo tus tributos! ¡Pobre Amelia! ¿Sabes que a pesar de todo me das mucha pena? ¡Sí, porque yo sé que eres muy desgraciada, como todas las personas ofendidas, y perversa, porque te han herido! Mira, yo, aunque quisiese, no podría enfadarme contigo..., porque a pesar de todo tú eres la más débil... ¡Bueno, y lo de Bob no me preocupa lo más mínimo! ¡Qué me importa eso a mí en el fondo! Y qué más da si has sido tú u otra persona la que me ha enseñado a tomar chocolate... ¡Me da exactamente igual!

(Toma una cucharadita de chocolate con aire de sabihonda.)

Además, ¡el chocolate es una bebida muy saludable! Y si he aprendido a vestirme de ti..., pues "tant mieux"..., ¡así conseguí que mi marido se fijase más en mí! Y en esa batalla tú perdías cuando yo ganaba. Sí, creo que, a juzgar por ciertos detalles, ¡ya la has perdido! Claro que tú creías que yo me iba a marchar, dejándote el campo libre... como tú hiciste una vez..., y de lo que tanto te arrepientes... ¡Pues mira, no lo voy a hacer! ¡Yo me quedo! Nosotras no debemos ser mezquinas, ¿sabes? ¿Y por qué voy a tener que contentarme siempre con lo que no quieren los demás? Al fin y al cabo, querida amiga, quizá sea yo en estos momentos la más fuerte... ¡Tú nunca recibiste nada de mí! ¡Yo nunca te di nada, eres tú la que estaba dando siempre! ¡Y ahora te pasa conmigo lo que pasó con aquél ladrón nocturno del cuento, que al despertarte yo tenía en mi poder todo lo que a ti te faltaba! ¿Cómo explicas, si no, que todo lo que tocabas perdía su valor, se volvía estéril? Con todos tus tulipanes y pasiones no pudiste conservar siquiera el amor de un hombre, y yo sí. Tampoco lograste aprender de tus libros el arte de vivir, como lo aprendí yo. ¡Ni siquiera tuviste un pequeño Eskil, aunque tu padre se llamaba Eskil!

¿Y por qué estás siempre callada, callada y callada como una muerta? Fíjate que yo al principio pensé que era signo de fuerza. ¡Pero probablemente es que no tienes nada que decir! ¡Así de simple! ¿Y sabes por qué? ¡Porque ni siquiera eres capaz de pensaren nada! (Se levanta y recoge las zapatillas.) Ahora me voy a casa... y me llevo los tulipanes... ¡Sí, tus tulipanes! Tú no quisiste nunca aprender nada de los demás. Tampoco quisiste doblarte como la hierba al viento... y por eso te partiste como una caña seca... ¡Y yo no me partí! ¡Gracias, Amelia, por tus útiles enseñanzas! ¡Gracias por haberle enseñado a mi marido a amar! ¡Ahora me voy a casa... a quererle mucho!



II) Vídeos del laboratorio

Anexo 1:

Video perteneciente a los ejercicios realizados en el segundo módulo: Circunstancias dadas y “situaciones cotidianas”. Participante C y D

Anexo 2: Video perteneciente a los ejercicios realizados en el segundo módulo: Circunstancias dadas y “situaciones cotidianas”. Participante A y B

Anexo 3: Video perteneciente a los ejercicios realizados en el segundo módulo: Propuestas que consideraban circunstancias dadas y acción. Participante A

Anexo 4: Video perteneciente a los ejercicios realizados en el segundo módulo: Propuestas que consideraban circunstancias dadas y acción. Participante B

Anexo 5:

Propuesta de calentamiento sobre el trabajo con la máscara neutra