

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La máscara neutra y el clown de Jacques Lecoq como
herramientas en el trabajo actoral de la puesta en escena de
teatro físico *Los Regalos*

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

Andrea Mirella Mejia Aranda
Roxana Beatriz Ysidro Mesias

Asesor:

Adolfo Guillermo Bustamante Siura

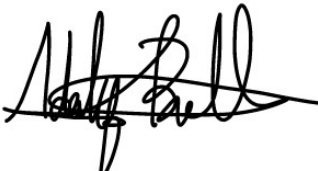
Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Adolfo Guillermo Bustamante Siura*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*La máscara neutra y el clown de Jacques Lecoq como herramientas en el trabajo actoral de la puesta en escena de teatro físico Los Regalos*”, de las autoras *Andrea Mirella Mejia Aranda* y *Roxana Beatriz Ysidro Mesias* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 18%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 28-mar.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

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

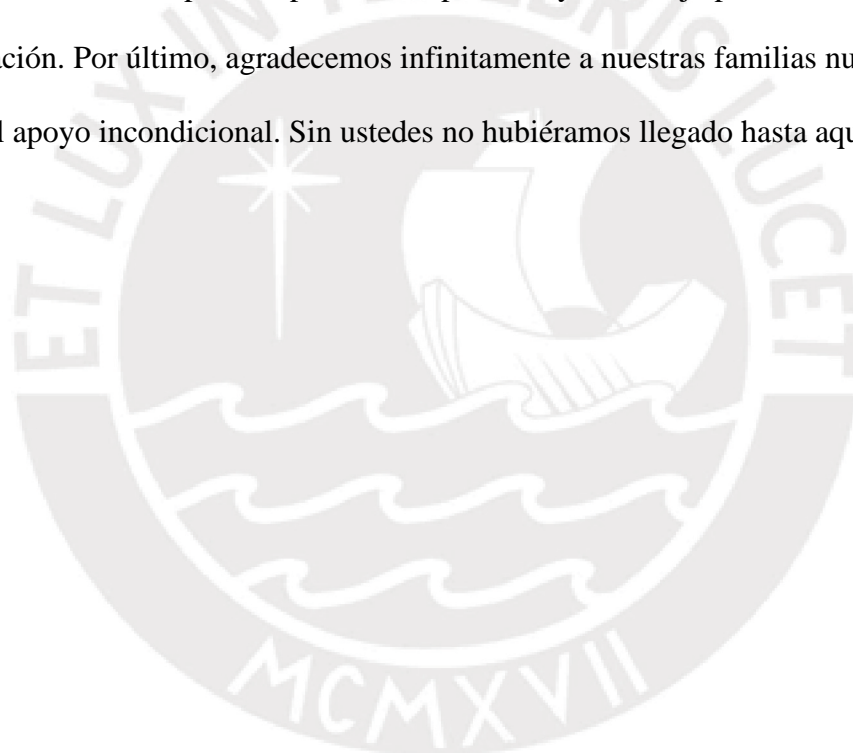
Apellidos y nombres del asesor: <i>Bustamante Siura, Adolfo Guillermo</i>	
DNI: <i>46338870</i>	Firma 
ORCID: <i>https://orcid.org/0000-0002-1630-6501</i>	

Resumen

El presente documento tiene como objetivo analizar de qué manera la pedagogía de la máscara neutra de Jacques Lecoq y el territorio geodramático del clown se constituyen como herramientas actorales para la realización de la puesta en escena de teatro físico *Los Regalos*. Para ello, se revisará el material audiovisual de la puesta en escena, se realizarán entrevistas al director, intérpretes de la puesta en escena y a especialistas de la pedagogía de Lecoq, ya que es la línea de trabajo de la Compañía de Teatro Físico. Así mismo, se revisará material bibliográfico acerca de la propuesta de Lecoq, teniendo como pilar el libro *El Cuerpo Poético* de este; y el análisis de los espectáculos propuestos por Patrice Pavis. Finalmente, esta investigación afirma que la pedagogía de la máscara neutra y el territorio geodramático del clown brindan al actor herramientas para aportar a un proceso creativo de teatro físico; sobre todo, con respecto a las acciones físicas a partir del estudio y la economía del movimiento. Además, de brindar herramientas para la construcción de una escena a partir del juego de las jerarquías que presenta el clown y cómo el juego puede convertirse en un motivador para explorar la repetición, a modo de *gag*, para generar diferentes ritmos y emociones en el espectador. Sobre todo, porque en *Los Regalos* la historia se construye en la comunicación constante entre las convenciones que se crean a partir del cuerpo del actor y la atención del espectador, y no se hace uso del lenguaje hablado.

Agradecimientos

Agradecemos a la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP y a todos los profesores que a lo largo de la carrera nos compartieron sus conocimientos y nos generaron interrogante que motivaron a esta investigación. Así mismo, nuestro agradecimiento a Jessica Romero por ayudarnos a establecer las bases de nuestra investigación, y a Adolfo Bustamante por su asesoría en la investigación y por esclarecer nuestras dudas. También a Carlos Garcia-Rossel, Liseth Chávez y Alejandra Guerra por su apoyo inicial en el esclarecimiento de las ideas centrales de nuestra investigación. De igual manera, un agradecimiento especial a la Compañía de Teatro Físico por compartir su disposición y su trabajo para la realización de esta investigación. Por último, agradecemos infinitamente a nuestras familias nucleares por la paciencia y el apoyo incondicional. Sin ustedes no habiéramos llegado hasta aquí.



Índice

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Índice de figuras	v
Introducción	1
CAPÍTULO 1: ESTADO DEL ARTE Y MARCO TEÓRICO	8
1.1.Estado del arte	8
1.2. Marco teórico	13
1.2.1.Teatro físico	13
1.2.2. Pedagogía de Jacques Lecoq	16
1.3. Método para el análisis del juego del actor según Patrice Pavis	32
CAPÍTULO 2: <i>LOS REGALOS</i>	35
2.1. Análisis general de la puesta en escena	35
2.1.1. Historia	35
2.1.2. Puesta en escena	36
2.1.3. Proceso de creación	41
2.2. Análisis del esquema corporal	45
2.3. Análisis del trabajo actoral en <i>Los Regalos</i> de la CTF a partir de la máscara neutra de Jacques Lecoq	50
2.4. Análisis del trabajo actoral en <i>Los Regalos</i> de la CTF a partir del territorio geodramático del clown de Jacques Lecoq	65
CONCLUSIONES	77
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80
ANEXOS	85

Índice de figuras

Figura 1. Fotografía de las máscaras neura de Jacques Lecoq	20
Figura 2. Fotografía de las máscaras de la puesta en escena <i>Los Regalos</i>	41
Figura 3. Recuerdo de infancia, baño a los hijos	48
Figura 4. Recuerdo de la adolescencia, despedida del hermano mayor.....	49
Figura 5. Escena del presente, hermano mayor regala zapatos a hermano menor.....	49
Figura 6. Recuerdo de la adolescencia, ir a comprar zapatos	53
Figura 7. Recuerdo de la adolescencia, entregar zapatos a hijo mayor	54
Figura 8. Recuerdo de la adolescencia, ir a comprar zapatos	60
Figura 9. Recuerdo de infancia, bañar a los hijos	63
Figura 10. Recuerdo de infancia, alimentar a los hijos.....	68
Figura 11. Recuerdo de infancia, alimentar a los hijos.....	70
Figura 12. Recuerdo de la adolescencia, entregar zapatos a hijo mayor	75
Figura 13. Recuerdo de la adolescencia, entregar zapatos a hijo mayor	76
Figura 14. Recuerdo de la adolescencia, entregar zapatos a hijo mayor	76

Introducción

Nuestro interés por el teatro físico se remonta a los primeros ciclos de nuestra formación en la Facultad de Artes Escénicas (FARES). Durante nuestra formación profesional como actrices en la universidad dentro de los cursos de Entrenamiento Corporal hemos adquirido herramientas de expresividad corporal con el objetivo de obtener una mayor conciencia y manejo eficiente de nuestro cuerpo a partir de diferentes propuestas de investigadores teatrales; sin embargo, cabe precisar que el estudio de estos no se abordó a profundidad.

Dicho esto, en el curso de Entrenamiento Corporal 4 dictado por el docente Carlos García-Rosell, se propuso como dinámica preparar una presentación valiéndose del cuerpo, y de la relación que se puede establecer y construir con los diversos objetos y/o elementos escénicos. Esta debía prepararse con el objetivo de realizar un casting hipotético a una de las tres compañías propuestas: Compañía de Teatro Físico, Cirque du Soleil y la Compañía Stomp. Nosotras optamos por la primera. Es a partir de esta experiencia que nace nuestro interés por las posibles vías de creación desde el cuerpo del actor a partir de una dramaturgia corporal; sobre todo, por nuestra elección de compañía, pues a través de ellos descubrimos el trabajo de Jacques Lecoq.

Con respecto al teatro físico en el Perú, como menciona Mediavilla (2016), surge con la formación de los grupos de teatro de creación colectiva en la década de los sesenta en Latinoamérica como representación estética de los diferentes conflictos sociales. Frente a este contexto se crean movimientos sociales y políticos con el objetivo de confrontar al Estado por temas que exponían a las poblaciones más vulnerables (2016). Igualmente, la formación de estos grupos propone nuevas dramaturgias, como mencionan Lázaro & Panfichi,

básicamente un replanteamiento de las relaciones de producción entre los principales protagonistas del hecho teatral (autor, director, actor, público), así

como la búsqueda y exploración de nuevos públicos, de nuevos espacios escénicos y la invención de nuevas alternativas en el campo de la creación. No solamente se trataba de crear colectivamente: implicaba también una forma de vida grupal y, a partir de ahí, una relación más directa con su entorno social (1992, p. 8).

De esta manera empiezan a surgir diferentes colectivos teatrales como el grupo Yuyachkani, Maguey Teatro y el grupo Cuatrotablas, de los cuales los dos primeros siguen en vigencia. Y, actualmente, han surgido nuevas agrupaciones como el colectivo La Terminal, Compañía de Teatro Físico, el colectivo Ángel Demonio, el grupo de teatro Ópalo, entre otras. Sin embargo, tras una revisión podemos mencionar que las investigaciones académicas que han estudiado la creación desde un lenguaje corporal/físico en el Perú han sido escasas y en su mayoría han tomado como objeto de estudio al grupo cultural Yuyachkani y sus espectáculos. Esto se explica por ser una de las pocas compañías (con el tipo de lenguaje al que se hace referencia) que han sobrevivido con el paso del tiempo, y han tenido notoriedad a nivel de recepción de crítica, impacto social, etc.

En el año 2013, surge la Compañía de Teatro Físico (en adelante, CTF), bajo la línea de investigación teatral y pedagógica iniciada por Jacques Lecoq. Cabe resaltar que se trata de una compañía reciente que, frente a lo dominante en nuestro medio, que es el teatro de texto sobre todo a nivel comercial, ha tenido éxito, pues ha sido considerada como “uno de los nuevos colectivos que han surgido en nuestra escena demostrando tempranamente una calidad notable y una personalidad estética” (Encinas, 2017), porque coloca al cuerpo en el centro de la creación y le da nuevos sentidos a la dramaturgia desde el quehacer del cuerpo (acción y movimiento), con lo que genera nuevas posibilidades de teatralidad a través de nuevos lenguajes (López, 2019). Por tal razón, creemos relevante analizar la puesta en escena *Los Regalos* pues coloca cimientos para futuras creaciones de espectáculos de teatro físico a

partir de la propuesta pedagógica de Jacques Lecoq, la cual propone una dramaturgia actoral a partir del análisis del movimiento (mecánica - dinámica). Además, esta investigación aporta a la preservación de material académico peruano sobre las Artes Escénicas.

El repertorio de la CTF cuenta con tres obras de su autoría: *Gnossienne, el viaje de la planta; Prehistoria de la Felicidad, una historia de amor, humor y horror; y Los Regalos, una historia de hombres en familia* (en adelante, *Los Regalos*). Siendo esta última la más acogida por parte del público y de la crítica tanto en nuestro país como en el extranjero; por ejemplo, se ha presentado en Argentina; Colombia; Uruguay, donde ganó el premio Florencio a la mejor obra extranjera; Alemania, donde fue premiada en el Festival Arena of Young Arts; y en Perú, donde ganó el premio Oficio Crítico a mejor director (Lima en escena, 2012, párr. 6; Carlín, 2017, párr. 2).

Jacques Lecoq ha tenido una gran influencia en las artes escénicas de la segunda mitad del siglo XX. Como parte de su metodología, ha propuesto el uso de la máscara neutra y el territorio geodramático del clown, los cuales delimitan el proceso pedagógico de su escuela (Lecoq, 2003, p. 20) y son dos fenómenos importantes en esta investigación. Si bien su metodología ha sido desarrollada en diferentes lugares del extranjero, en nuestro país únicamente se ha difundido su propuesta en dos espacios.

En primer lugar, el espacio de formación teatral Ciclorama, fundado por Denise Arregui y Alejandra Guerra, donde se entrelaza con el método de Stanislavski. Por esta razón, decidimos realizar una entrevista a esta última para generar un diálogo entre nuestra lectura del libro *El Cuerpo Poético* y su práctica en la Escuela de Jacques Lecoq, ya que Guerra ha cursado la formación allí. En segundo lugar, la Compañía de Teatro Físico que, en asociación con el Teatro Británico por primera vez en el 2019, inició su estudio de formación de teatro físico. Por consiguiente, consideramos que nuestra investigación es un aporte relevante para las artes escénicas locales, pues brinda nuevos caminos al servicio del arte actoral y para la

dramaturgia en el proceso creativo de un espectáculo, pues existe escasa investigación, fuentes académicas que entrelazan estos fenómenos para dichas finalidades.

Por lo mencionado en los párrafos anteriores, esta investigación tiene como objetivo principal de estudio analizar de qué manera la pedagogía de la máscara neutra de Jacques Lecoq y el territorio geodramático del clown se constituyen como herramientas actorales para la realización de la puesta en escena de teatro físico *Los Regalos* de la CTF partiendo de la siguiente pregunta principal: ¿de qué manera la pedagogía de la máscara neutra de Jacques Lecoq y el territorio geodramático del clown se constituyen como herramientas actorales para la realización de la puesta en escena de teatro físico *Los Regalos* de la CTF? De la cual se desprenden las siguientes interrogantes: ¿qué herramientas le aporta al actor la pedagogía de la máscara neutra de Jacques Lecoq para la realización de una puesta en escena de teatro físico?, ¿qué herramientas le aporta al actor el territorio geodramático del clown para la realización de una puesta en escena de teatro físico?, ¿de qué manera se evidencian las herramientas de la pedagogía teatral de la máscara neutra en el trabajo actoral en la puesta en escena *Los Regalos* de la CTF? y ¿de qué manera se evidencian las herramientas adquiridas por el territorio geodramático del clown de Jacques Lecoq como parte del proceso del trabajo actoral en la puesta en escena de *Los Regalos* de la CTF?

Por consiguiente, creemos conveniente mencionar que esta investigación parte la siguiente hipótesis: a partir del análisis de la puesta en escena *Los Regalos*, se puede detectar que la pedagogía de la máscara neutra de Jacques Lecoq y el territorio geodramático del clown han estado presentes en el trabajo actoral en el proceso de creación. Por un lado, en la puesta en escena, el uso de la máscara del espectáculo comparte el lenguaje en común con la máscara neutra; por consiguiente, exige que el lenguaje corporal de los actores acentúe las acciones físicas por medio de la expresividad corporal para construir imágenes y/o estados a través de los cuales se cuenta la historia. Por otro lado, el uso del territorio geodramático del

clown se utiliza para acentuar el humor y la ternura en las distintas imágenes y/o estados que emocionan al público dibujando matices en la construcción de los personajes y las relaciones entre ellos.

Con respecto a la metodología, este trabajo de investigación es sobre las artes, pues se abordará el análisis de un objeto artístico preexistente, *Los Regalos* de la CTF. Como indica la *Guía de investigación en Artes Escénicas*, este tipo de investigación se lleva a cabo “a través de metodologías de campo, de revisión, análisis documental o un modelo que las relacione, pero que siempre tiene como objeto de estudio al proceso, producto o artista de las artes escénicas” (2019, p.24).

Concretamente, en esta investigación, se abordará el análisis del espectáculo *Los Regalos* de la CTF. Para ello, se revisará el material audiovisual de la puesta en escena de la reposición en el año 2018 en Lima por su quinto año de formación como compañía. En segundo lugar, se realizará una entrevista al director de la puesta en escena, Fernando Castro, con el objetivo de acercarnos a su trabajo como director y al proceso de creación de la puesta en escena. Así mismo, se realizarán entrevistas a los actores de la puesta en escena con el objetivo de aproximarnos a su formación; su conocimiento previo respecto a la máscara neutra y el territorio geodramático del clown; su trabajo respecto a la creación de los personajes; y la relación entre ellos en la puesta en escena. De igual manera, se entrevistará a tres especialistas (Alejandra Guerra, Carlos García-Rosell y Lizeth Chávez) con el objetivo de profundizar en la pedagogía de Jacques Lecoq y contrastar la información del libro *El Cuerpo Poético*, el cual es nuestra fuente principal. En tercer lugar, se consultará referencias bibliográficas con respecto a las herramientas que la pedagogía de la máscara neutra y el territorio geodramático del clown propuestos por Jacques Lecoq. Por último, con la información teórica y recogida a través de las entrevistas, se realizará un análisis del trabajo del actor en escena con el objetivo de comprobar nuestra hipótesis.

Dicho esto, consideramos importante mencionar la relevancia de que existan dos miradas para este análisis; por un lado, con la finalidad de lograr una investigación con mayor grado de objetividad, creemos necesario generar un diálogo entre nuestros puntos de vista como investigadoras y toda información consultada que mencionamos en párrafos anteriores, ya que por tratarse del análisis de una puesta en escena, un hecho teatral, el cual siempre es efímero, es importante desarrollar una crítica imparcial sobre todo por tratarse de una publicación académica. Por otro lado, si bien nuestros intereses por nuestro desarrollo artístico como actrices está ligado al entrenamiento de nuestro cuerpo, el cual es nuestro instrumento, hemos tenido formaciones diferentes fuera de los cursos de pre-grado. Por ejemplo, Andrea Mejía ha trabajado su corporalidad a través del trabajo de las telas aéreas; mientras que Roxana Ysidro, a través del programa de formación de la CTF. Consideramos que estos caminos personales nos generan puntos de vista complementarios y a su vez nos proporcionan diferentes puntos de apoyo personales para el análisis más detallado de la puesta en escena, sin enaltecer sin justificación el trabajo de la CTF.

Esta investigación, por consiguiente, inicia con un primer capítulo como marco teórico en la cual se desarrollarán los conceptos de teatro físico, la pedagogía de Jacques Lecoq (específicamente, la pedagogía de la máscara neutra y el territorio geodramático del clown) y el método para el análisis del juego del actor propuesto por Patrice Pavis. En el segundo capítulo, se analizará la puesta en escena *Los Regalos* de la CTF. Para ello, en primer lugar, realizaremos un análisis general de la puesta en escena; luego, un análisis del esquema corporal; y en tercer y cuarto lugar, el trabajo actoral a partir de los conceptos mencionados en el capítulo anterior. Específicamente, a partir de la máscara neutra (la economía del movimiento, descomposición del movimiento y la transposición/identificación) y el territorio geodramático del clown (el juego de las jerarquías, los diferentes tipos de

fracasos y el ritmo a partir del uso del *gag*). Finalmente, se elaborarán las conclusiones que responderán a las preguntas planteadas anteriormente.



Capítulo 1: Estado del arte y marco teórico

1.1.Estado del arte

Para la presente investigación se han planteado los siguientes temas como ejes principales: la pedagogía de la máscara neutra y el territorio geodramático del clown a partir de la pedagogía de Jacques Lecoq con el objetivo de analizar la puesta en escena *Los Regalos* de la Compañía de Teatro Físico (en adelante, CTF) y se tomará como herramienta de análisis los operadores mencionados en el libro de Patrice Pavis (2000), los cuales serán detallados en el marco teórico.

Existen diferentes fuentes bibliográficas que presentan y analizan el trabajo de Lecoq, sobre todo de la máscara neutra como Carmina Salvatierra en su tesis de doctorado *La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática* (2006), Alfonso Rivera en su libro *Teatro Físico: la revolución de las formas* (2019), Nikole Pascetta en su tesis de doctorado *Embodying English Language: Jacques Lecoq and the Neutral Mask* (2015), entre otros que presentaremos en los siguientes párrafos.

Esta investigación parte de nuestra interpretación del texto *El Cuerpo Poético: una pedagogía de la creación teatral* (2003), libro en el cual el autor plasma su metodología y premisas de trabajo, y propone que el actor cree su propia dramaturgia colocando al cuerpo como centro de la creación a través del estudio de los principios del movimiento, y no la forma, a partir del reconocimiento de las dinámicas con el otro (espacio, objeto, otro actor/otra actriz). Dicho esto, en palabras de Lecoq, el intérprete se convierte en un actor-autor y por ende crea su propia dramaturgia. Este concepto podemos entenderlo a través de la definición de actor-creador que presenta Miguel Rubio,

como la organización de la acción en el cuerpo y el espacio. Esto implica un nivel de desarrollo de la cultura del actor ya no solamente luchando por sobrevivir en el espacio sino un actor en dominio de su material y su territorio.

(...) Pienso que lo ideal es encontrar un nuevo estado de comportamiento que siendo preciso tenga la suficiente libertad para saber esconder la pauta: un estado físico y mental abierto a la sensibilidad y desde el cual aparece la presencia y el personaje (2014, p. 262).

Por otro lado, la tesis de doctorado de Carmina Salvatierra, *La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática* (2006) presenta y analiza el trabajo de Lecoq, y pone en relevancia la importancia del entrenamiento actoral con el objetivo de lograr una dramaturgia actoral disponible para la creación a través de la improvisación. Por último, el libro de Alfonso Rivera *Teatro Físico: la revolución de las formas* (2019) explica la evolución del uso de la máscara y el clown como herramientas para la dramaturgia del actor haciendo énfasis en el trabajo de Jacques Lecoq.

Con respecto a la CTF, se fundó en el año 2013 bajo la línea de investigación teatral y pedagógica iniciada por Jacques Lecoq; y ha sido considerada como “uno de los nuevos colectivos que han surgido en nuestra escena demostrando tempranamente una calidad notable y una personalidad estética” (Encinas, 2017, párr. 1), porque coloca al cuerpo en el centro de la creación y le da nuevos sentidos a la dramaturgia desde el quehacer del cuerpo (acción y movimiento), con lo que genera nuevas posibilidades de teatralidad a través de nuevos lenguajes (López, K., 2019, párr. 2). Bajo esta línea ha presentado diversas obras como: *Gnossienne, el viaje de la planta; Prehistoria de la Felicidad, una historia de amor, humor y horror; y Los Regalos, una historia de hombres en familia*.

Los Regalos ha tenido una gran acogida por parte del público y de la crítica tanto en nuestro país como en el extranjero. Por ejemplo, se ha presentado en Argentina; Colombia; Uruguay, donde ganó el premio Florencio a la mejor obra extranjera; Alemania, donde fue premiada en el Festival Arena of Young Arts; y en Perú, donde ganó el premio Oficio Crítico a mejor director (Lima en escena, 2012, párr. 6; Carlín, 2017, párr. 2). Cabe mencionar que

para esta investigación utilizaremos la versión de la reposición de la obra en el año 2018 en el auditorio del ICPNA de Miraflores (Lima, Perú) por motivo de su quinto aniversario de formación como compañía (RPP, 2018, párr. 2). Esto se debe a que, por tratarse de la versión más actual, se han reducido algunas secuencias de acciones con el fin de que la lectura de la historia sea más verosímil. Esta puesta en escena no ha sido su único trabajo recibido gratamente por el público, pues, como afirma Percy Encinas, “sus altas competencias para diseñar y desarrollar propuestas de un teatro significativo, impactante y a veces desconcertante” se confirma con cada uno de sus espectáculos (2017, párr. 5).

Con respecto al director de la obra, Fernando Castro “se formó como payaso junto al grupo Pataclaun (2005) y como bailarín en la Escuela de Danza Contemporánea de la PUCP (2011). Su formación lo llevó a viajar a Argentina donde entró en contacto con profesores de la Escuela Internacional de Jacques Lecoq” (Compañía de Teatro Físico, s.f., párr. 2). En el 2013, junto a Diego Sakuray y Eduardo Cardozo, fundó la Compañía de Teatro Físico (Morales, 2018, párr. 1).

Con respecto a los intérpretes, Diego Sakuray es “actor y comediante formado en la línea del teatro físico, con estudios en Argentina y con profesores de la escuela de Jacques Lecoq de Francia” (Compañía de Teatro Físico, s.f., párr. 4). Cursó clases de clown en los talleres de Pataclaun, donde conoció a Fernando Castro. Además, es “egresado de la Escuela de Comedia La Divina de la Asociación Cultural KETÓ y participó del Festival de Tradiciones del Actor organizado por el Theater Organic en Buenos Aires.” (Compañía de Teatro Físico, s.f., párr. 5). Por otro lado, Eduardo Cardozo, es “artista de circo y bailarín formado en la Escuela de Danza Contemporánea de la PUCP, en Agárrate Catalina (...) y en la Escuela de Circo de Bruselas. Ha participado en festivales de danza y circo nacionales, e internacionales” (Compañía de Teatro Físico, s.f., párr. 6). Por último, Miquel De la Rocha se ha especializado en circo y junto a Lucía Meléndez en el año 2006 fundó el espacio Agárrate

Catalina con el objetivo de crear un espacio para la investigación del circo, la danza contemporánea y la fusión de ambos (En lima, s.f.; La mula, 2012). De manera que como investigadoras nos resulta interesante analizar el trabajo actoral de estos intérpretes, ya que Cardozo y De la Rocha no contaban con un bagaje previo de la pedagogía de Lecoq sino que su acercamiento fue durante el proceso creativo de la puesta en escena.

En adición, cabe indicar que, si bien no existen publicaciones académicas respecto de nuestro objeto de estudio, *Los Regalos*, hasta el momento de la redacción del presente trabajo, sí se han publicado artículos de divulgación como en periódicos y revistas que exponen la percepción de la obra por parte del público. También, una publicación académica que analiza como objeto de estudio a otra obra de la CTF, *Gnossienne*. Por lo tanto, en esta sección se aborda, por un lado, investigaciones académicas relacionadas a la pedagogía de Jacques Lecoq; por otro lado, críticas acerca de nuestro objeto de estudio, *Los Regalos*; y, por último, del trabajo de la CTF.

Con respecto a las investigaciones realizadas que toman a Jacques Lecoq en el Perú y en el extranjero, hemos encontrado cinco estudios que se realizaron desde el ámbito educativo. En primer lugar, *Taller pequiclown y habilidades sociales en los niños de 5 años de la I.E.E. Sagrado Corazón de Jesús N°465- Huancayo* de Gabriela Ramos y Liz Guerra (2017), en la cual se aborda la propuesta del clown de Jacques Lecoq con el objetivo de desarrollar las habilidades sociales de los niños de 5 años en la ciudad de Huancayo. También, *Embodying English Language: Jacques Lecoq and the Neutral Mask* de Nikole Pascetta (2015), quien toma la máscara neutra propuesta por Jacques Lecoq para mejorar la adquisición del inglés.

Por otro lado, hemos encontrado investigaciones que se realizaron con el objetivo de perfeccionar la técnica actoral a partir de la propuesta pedagógica de Jacques Lecoq. En primer lugar, *La máscara neutra: contribuciones de la máscara neutra en el mejoramiento de*

la conciencia corporal del actor de Patricia Dos Santos (2011), quien busca comprobar que la utilización de la máscara neutra genera una diferencia significativa en la conciencia corporal del actor. En segundo lugar, la tesis de licenciatura de Álvaro Pajares (2020), *Lecoq a través de Stanislavski: la trasposición de la secuencia de los 20 movimientos en la ejecución de acciones dramáticas*, quien a partir del diseño de un laboratorio entrelaza el sistema Stanislavski y la pedagogía de Lecoq para potenciar el trabajo psicofísico del actor. También, la tesis de licenciatura de Isis Rojas (2020), *La disponibilidad del cuerpo: del análisis de texto a la interpretación escénica mediante la máscara neutra*, propone generar herramientas de interpretación actoral colocando puntos de encuentro entre la teoría de análisis de texto de Stanislavski y la máscara neutra de Lecoq.

Por último, con respecto a investigaciones con relación a Jacques Lecoq para la creación y análisis, Fabiola Rodríguez y Raymundo González (2017), licenciados de la Universidad Autónoma del Estado de México, en su tesis *Creación de personaje en la técnica clown de la puesta en escena Los Merolicos* abordan el territorio geodramático del clown como espacio para la creación y análisis de una obra. Por otro lado, la investigación realizada en la Universidad de la República Oriental del Uruguay, *Presencia del teatro de bufones en El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt de Gastón Borges* (2018), analiza la obra en mención a partir del territorio geodramático de los bufones.

Así mismo, la investigación realizada por Juan José Cuesta (2011), *El juego como motor en el proceso teatral proximidades en los discursos de Huizinga, Caillois, Lecoq, Gaulier y Theatre Decomplicité*, propone analizar el juego en el ámbito teatral tomando como uno de sus ejes la propuesta de Jacques Lecoq con respecto al uso del juego en la escena, en la cual este se traduce en la búsqueda del placer creativo que afecta tanto a la palabra como al gesto. Por último, la tesis de licenciatura de Yaremís Rebaza (2021), *Análisis del trabajo corporal en la obra Gnosienne de la Compañía de Teatro Físico*, en la cual se analiza el

trabajo corporal de la obra *Gnossienne* de la CTF desde la máscara neutra y la geodramática propuestas por Jacques Lecoq, y en la acrobacia y manipulación del objeto, a partir de la técnica circense del acroportes y del coreógrafo Pierrick Malebranche, respectivamente.

Tras lo mencionado en los párrafos anteriores, podemos afirmar que la pedagogía de Jacques Lecoq ha sido tomada para diversas investigaciones desde diferentes enfoques; sobre todo, con el objetivo de potenciar el entrenamiento actoral. Sin embargo, se puede observar una carencia de investigaciones académicas que propongan un análisis a partir de la pedagogía de Jacques Lecoq, como la máscara neutra y el territorio geodramático del clown. Por lo tanto, se evidencia el aporte académico de esta investigación desde la dramaturgia del actor a partir del cuerpo como centro de la creación a través del análisis de la puesta en escena de teatro físico *Los Regalos* de la CTF.

1.2. Marco teórico

1.2.1. Teatro físico

Si bien, “lo corporal ha estado ligado a las artes de la representación desde hace más de 2000 años y (...) el cuerpo del artista escénico se ha reconocido a través de los tiempos como el vehículo inherente a la ejecución de su arte” (Collazos, 2016, p. 136), en el teatro físico el cuerpo toma otro valor. Para entender el concepto de teatro físico como lenguaje escénico es necesario contextualizar su origen.

A finales del siglo XIX y durante el siglo XX, el desarrollo científico y las profundas reformas económicas y sociales transforman al hombre en un sujeto libre en sus distintos planos de actuación (económico, político, ideológico), por lo que se convierte en dueño de sí mismo en las distintas expresiones (científicas, artísticas, literarias) de su interioridad. Por tal, toma conciencia de la expresividad de su propio cuerpo y de su proyección en la sociedad. Como consecuencia, estas transformaciones se proyectan, también, en las manifestaciones teatrales y artísticas en general (Rivera, 2019, p. 27).

En el medio escénico, el actor agobiado por el naturalismo psicológico se rebela y desplaza al texto y a la palabra de su posición de supremacía. Busca independizarse de un texto literario usando recursos propios del actor, medios corporales para generar la teatralidad. Por consiguiente, el cuerpo del actor dejará de funcionar únicamente como vehículo, para tomar un nuevo valor como volumen y entidad plástica tridimensional para la creación de un hecho escénico (Rivera, 2019, p. 27; Ferrandis, s.f., p. 3).

A partir de este nuevo pensamiento, se encuentran algunos pedagogos como Bertolt Brecht, quien propone el “*gestus*”; Vsevolod Meyerhold, quien propone la biomecánica; Jerzy Grotowski, quien propone trabajar a partir de las acciones físicas; y Eugenio Barba, quien propone la antropología del actor. Estos autores dirigen sus pedagogías en torno a “cómo lo corporal conduce al actor a descubrir nuevos métodos interpretativos que están ligados en una primera instancia, a lo mecánico, y en una segunda etapa, a lo impulsivo, lo que le da lugar a la potencia escénica” (Abancini, 2018, p. 5). En adición, cabe indicar que bajo esta misma línea de trabajo se ubica la pedagogía de Jacques Lecoq, cuyo trabajo se abordará más adelante.

Por otro lado, el origen del término *physical theatre* (teatro físico), como lenguaje escénico, define una tendencia de teatro emergente y subversiva, que ubica al actor como eje de la creación de un hecho escénico poniendo en relieve los aspectos físicos (impulsos). Estos pueden estar basados en una técnica que incluye diferentes estilos escénicos. Por esta razón, el concepto de teatro físico se convierte en un término flexible, pues comienza a transitar en un área de encuentro entre diferentes disciplinas artísticas: la danza, el teatro, la acrobacia, la lucha escénica, la máscara, el payaso, la pantomima, el mimo y el circo (Ferrandis, s.f., p. 3; Romano, 2019, p. 12). “Cuyos máximos exponentes a lo largo del siglo XX serían personalidades como Jacques Copeau, Étienne Decroux, Jean Dasté, Jacques Lecoq, Marcell Marceau, Giorgio Strehler o Paolo Grassi entre otros” (Rivera, 2019, p. 20).

Con respecto al cuerpo del actor, como afirma Lucía Romano (2019), este se convierte en responsable y creador del material artístico (p. 12). Además, como asevera Alfonso Rivera (2019):

La exploración de diversas técnicas corporales dentro del proceso de creación ha producido que el papel de actor deba ser entendido como una figura con las (mejores) cualidades de un actor y un bailarín, es decir, una persona que fundamentalmente actúa ante de un público, aunque su técnica interpretativa esté basada en el movimiento [sic] (p. 22-23).

Con respecto a la construcción de personaje en el teatro físico, Alfonso Rivera (2019) lo contrasta con el trabajo actoral en el teatro realista y naturalista. En relación con estos últimos, la construcción de personaje se genera a partir de un proceso centrípeto, en el cual el actor interioriza elementos externos (las circunstancias, antecedentes y sucesos de la obra dramática) para llegar a realizar la construcción de su personaje. Mientras tanto, en el teatro físico, se genera a través de un proceso centrífugo, en el cual el actor embarcándose en la exploración plástica de su cuerpo (a partir de una imagen, idea o sentimiento) en el espacio genera el material interpretativo de la pieza. Por tanto, el adiestramiento corporal del actor toma relevancia para que su instrumento se encuentre disponible para la creación. Este punto se retomará más adelante cuando se realice el análisis de la puesta en escena *Los Regalos* con respecto al proceso creativo.

A partir de esta idea, el actor pasa a ser definido como un actor-creador. Como menciona Miguel Rubio, director de la agrupación cultural Yuyachkani, el actor abandona su posición pasiva para convertirse en dueño del proceso de construcción del hecho escénico con el objetivo de generar nuevos caminos dramaturgicos. Tomando en cuenta su bagaje, deberá utilizar técnicas y herramientas de diferentes fuentes sobre la creación escénica. Por

último, deberá adquirir la capacidad de observar su propia creación y cuestionar su funcionalidad ante sus ojos y del público (como se citó en López, M., 2019, p. 10).

En conclusión, el teatro físico es un fenómeno cuya atención está dirigida a los elementos corporales y visuales en la creación del espectáculo, ya que muchas veces fusiona diferentes disciplinas de las artes escénicas. Además, a través de la improvisación, estimula a explorar nuevas narrativas y procesos de creación dramática tomando como punto de partida los impulsos del movimiento del cuerpo. Como consecuencia, el actor se convierte en un actor-creador con una mayor plasticidad y una poética escénica.

El desarrollo de este concepto da apertura a entender el camino por el cual el trabajo de Jacques Lecoq, el cual comentaremos a continuación, se desarrolla. Además, a partir de lo dicho, se justifica que la puesta en escena de *Los Regalos* de CTF esté ubicada bajo el concepto de teatro físico.

1.2.2. Pedagogía de Jacques Lecoq

Jacques Lecoq ha sido considerado como un gran referente del teatro del gesto en el siglo XX. El deporte, la enseñanza de la educación física, la kinesiología y su acercamiento al teatro Nô japonés y al juego de máscara a través de Jean Dasté despiertan en él su interés por desarrollar una pedagogía del movimiento del cuerpo para la creación dramática (Salvatierra, 2006, p. 114). Por tal motivo, funda la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq (en adelante, EIJL) que tiene como objetivo “la realización de un nuevo teatro de creación, portador de lenguajes en los que esté presente el juego físico del actor” (Lecoq, 2003, p.34).

Como menciona Lecoq en su libro *El Cuerpo Poético*, la pedagogía que se imparte en la EIJL, basada en el mimo, el cuerpo y el movimiento, se divide en dos cursos que se apoyan en dos vías. En primer lugar, el camino de la actuación que está anexada a la improvisación y sus reglas; y por otro, el aprendizaje y análisis de la técnica de los movimientos. A su vez,

estas dos son complementadas con “auto-cursos” en los cuales los alumnos se acercan al proceso de la creación (Lecoq, 2003, p. 32); es decir, los alumnos paralelamente realizan un trabajo complementario en el cual ponen en práctica lo aprendido y desarrollan su capacidad de creación.

En el primer curso, se inicia con la búsqueda de la actuación psicológica silenciosa. Después de esa búsqueda y de la toma de conciencia de un estado neutro (de calma y de curiosidad) se induce en el viaje pedagógico partiendo del descubrimiento de las dinámicas de la naturaleza (elementos, materias, animales, colores, luces, sonidos) que sirven para la interpretación de los personajes. Luego se desarrolla el trabajo de la máscara neutra, máscara expresiva, máscara larvaria, máscara utilitaria y la máscara dinámica (Lecoq, 2003, p. 40).

Su acercamiento al deporte y la enseñanza de la educación física le dará a Lecoq un punto fijo para su pedagogía, la preparación corporal, la cual no aspira a alcanzar un cuerpo estético que responda a formas teatrales preexistentes sino, por el contrario, a un cuerpo disponible para la creación a través de un movimiento justo. Para ello, durante toda la formación, el trabajo de la técnica y el análisis de los movimientos se convierten en una línea transversal en toda su pedagogía acompañada de la improvisación. Se busca generar un cuerpo en estado de alerta y disponible a la creación a través de diferentes ejercicios (Lecoq, 2003, p. 42).

De esta manera, la improvisación se convierte en otra línea transversal en la pedagogía de Lecoq, ya que tras sus experiencias con Jacques Copeau y la Vieux Colombier, reconoce la importancia tanto del juego como de la improvisación en el proceso creativo. Siendo este el primer trazo de escritura el cual le permite al actor llegar a la creación (Naranjo, 2017, p. 60). En otras palabras, como menciona De Marinis, “la improvisación es el momento en que la técnica está al servicio de la búsqueda del alumno para la expresión” (1993, p. 266). De esta manera, la improvisación a partir de diferentes insumos (una canción,

una imagen, un recuerdo, un objeto, etc.) puede generar diferentes materiales interpretativos que podrían convertirse en punto de inicio para la creación de un personaje y/o de una estructura dramática.

Retomando el trabajo de la técnica y el análisis de los movimientos, este se inicia con la preparación vocal y corporal del actor, la cual se refiere al estudio consciente de la anatomía del cuerpo y el “análisis geométrico de las diferentes partes del cuerpo aisladas entre sí, observando las posibilidades de movimiento de cada una y combinándolas en diferentes planos” (Salvatierra, 2006, p. 328), los cuales pueden ser vertical, horizontal y/o diagonal. Cabe mencionar que esta parte del proceso implica entrenar los movimientos hasta que se realicen de manera mecánica.

Con los hallazgos encontrados, Lecoq propone el estudio del movimiento, en primer lugar, de manera técnica; es decir, dándole atención a la mecánica al identificar la composición de un movimiento; *inicio - ataque - conclusión*. Luego del estudio del movimiento, Lecoq propone explorar todas las posibilidades del movimiento variando en tiempo, cadencia y extensión. Cabe mencionar que este análisis del movimiento inicia con el estudio de la *ondulación, ondulación inversa y la eclosión*, las cuales pertenecen a su propuesta de los 20 movimientos para el análisis de acciones físicas (Salvatierra, 2006, p. 338).

Luego de ello, el estudio técnico y analítico de todos los movimientos deberá enfocarse en la dinámica para encontrar el sentido dramático de cada movimiento; es decir, que cada gesto deberá tener una justificación dramática, ya que en el teatro todo gesto toma un significado y no debe ser realizado de manera mecánica únicamente. Además, como menciona Lecoq, a través del movimiento “el actor se inscribe en una relación con el espacio que le rodea y origina en sí mismo un estado emocional concreto. Una vez más el espacio exterior se refleja en el espacio interior” (Lecoq, 2003, p. 48).

A modo de conclusión, podemos afirmar que la improvisación y el análisis de los movimientos son líneas transversales en la pedagogía de Lecoq, ya que se complementan en el trabajo del actor. Por su parte, la improvisación permite exponer de manera continua al exterior lo que está en el interior, mientras que el otro, del exterior al interior.

Retomando la pedagogía en la EJI, en el segundo curso, se parte del conocimiento del lenguaje de los gestos, el cual es apoyo para la exploración en los distintos territorios geodramáticos en búsqueda de la elevación de los niveles de actuación. Lecoq toma cinco territorios principales, a partir de los cuales se generan otros: el melodrama (los grandes sentimientos), la comedia del arte (comedia humana), los bufones (de lo grotesco al misterio), la tragedia (el coro y el héroe), el misterio (lo incomprensible), y el clown (el burlesco y el absurdo), a los cuales se añaden las variedades cómicas (Lecoq, 2003, p. 145).

Por último, cabe resaltar que el viaje pedagógico en la EJI inicia con la máscara neutra y culmina con la nariz roja del clown. Esto se debe a que la máscara neutra es un elemento colectivo, un denominador común que todos pueden compartir; y el clown pone de relieve la singularidad de cada individuo (Salvatierra, 2006, p. 199), porque la propuesta de Jacques Lecoq busca en primera instancia neutralizar al actor para luego liberarlo para la creación.

1.2.2.1. La máscara neutra. A través del tiempo, la máscara ha sido un objeto que ha cumplido diferentes funciones: decorativas, festivas, ritualistas, sagradas y teatrales (Dos Santos, 2011, p. 3). Sin embargo, en esta sección se abordará su utilización como parte de la pedagogía actoral propuesta por Jacques Lecoq. Para este fin, se explicará acerca de los antecedentes en el enfoque pedagógico de la máscara neutra y luego las fases de trabajo de esta.

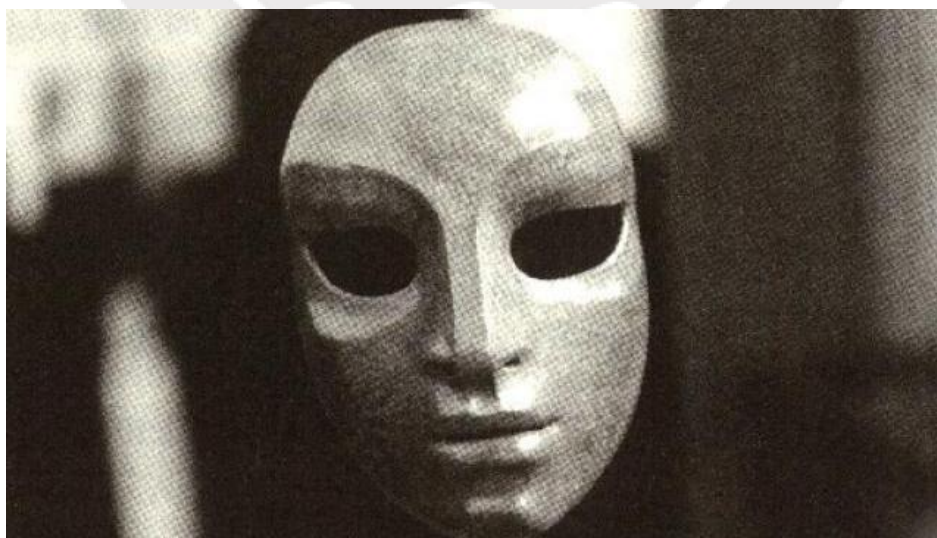
Jacques Copeau “fue una figura clave en el inicio de la renovación del teatro y del mimo contemporáneo” y plantea “la necesidad de revitalizar y renovar la escena a partir de

una nueva enseñanza que recupere el cuerpo del actor inspirándose en la *Commedia dell'arte*, la improvisación, las técnicas circenses, el clown, la máscara, la tragedia griega, hasta el conocimiento de los teatros orientales como el Nô o las danzas balinesas” (Salvatierra, 2006, p. 67). Con la finalidad de producir un repertorio clásico del teatro universal (el texto dramático), Copeau fue el primero en proponer la máscara como instrumento pedagógico para la formación del actor bajo el nombre *masque noble* (máscara noble) porque consideraba que le daba al actor la quietud y la confianza para hacer un movimiento vivo (Dos Santos, 2011, p. 10; Salvatierra, 2006, p. 136).

Jean Dasté, quien era alumno de Copeau, le muestra a Jacques Lecoq la máscara noble, suceso que será punto de inicio para la investigación y creación de su pedagogía. Posteriormente, Jacques Lecoq, junto a Almeto Sartori –quien era artesano y artista–, crea la máscara neutra (Salvatierra, 2006, p. 26), una “máscara en calma, sin expresión correcta, en estado de equilibrio” (Lecoq, 2003, p. 61), la cual se convierte en herramienta pedagógica fundamental en la propuesta de Lecoq.

Figura 1

La máscara neutra de Jacques Lecoq



Nota: Fotografía del libro *El cuerpo poético* de Jacques Lecoq (2003)

La máscara neutra funciona como un punto fijo que facilita el estado de disponibilidad (sensibilidad frente al espacio) y despierta la imaginación del actor para adentrarse en una dimensión poética del movimiento. Así mismo, esta sugiere tomar en cuenta el concepto de la neutralidad, la cual es un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interno previa a la acción (Lecoq, 2003, p. 61). De esta manera este trabajo irá eliminando los rasgos de la personalidad del actor; en consecuencia, se presenta una página en blanco, en la cual se revelará la persona que la lleva, cuya característica principal será no tener historia ni futuro, sino que simplemente vive en el momento (Salvatierra, 2006, p. 308). Además, “acrecienta esencialmente la presencia del actor en el espacio que lo circunda” (Lecoq, 2003, p. 62).

Con respecto a este punto, entonces, el uso de la máscara neutra le brinda al actor la posibilidad de autoevaluarse y ser más consciente de sus movimientos durante una acción física: ¿dónde estoy colocando menos o más energía?, ¿qué partes de mi cuerpo están desconectadas?, ¿qué información está proyectando mi corporalidad?, ¿lo que proyecto es una decisión o un automatismo? De esta manera, las respuestas a estas interrogantes permitirán que el actor se encamine hacia un cuerpo disponible para la creación.

Por otro lado, como menciona Carmina Salvatierra,

La máscara neutra amplifica y simplifica los movimientos. Progresivamente depura y esencializa las acciones, en lo que Lecoq llama la economía del movimiento. El actor siente la importancia y la significación de cada uno de sus movimientos y aprende cuándo este es justo, no a hacer el movimiento correcto. La máscara se pone al servicio del movimiento, del ritmo. En el cuerpo del actor cada gesto, cada movimiento se vuelve significativo, legible, y comunica una sensación o emoción precisa (2006, p. 305).

Esta economía del movimiento se logra a través de la descomposición del movimiento que mencionamos anteriormente: *inicio - ataque - conclusión*.

Jacques Lecoq divide en cuatro fases su pedagogía de la máscara neutra: el despertar, el viaje elemental, la identificación con la naturaleza y la transposición. En primer lugar, el despertar es el ejercicio inicial que se presenta como la primera fase de la pedagogía. Como comenta Jacques Lecoq (2003) en su libro *El Cuerpo Poético*, este ejercicio se realiza a partir de la siguiente premisa: “en estado de reposo, relajados en el suelo, pido a los alumnos que «se despierten por primera vez». Una vez despierta la máscara, ¿qué puede hacer? ¿Cómo puede moverse?” (p. 64). La realización de esta fase, improvisación, permite constatar la personalidad y las automatizaciones con que el actor empieza el “viaje” en la formación (2003, p. 64). Como segunda fase de su pedagogía, Jacques Lecoq (2003) propone el viaje elemental, el cual se trabaja a partir de la siguiente premisa:

Al amanecer, salís del mar y descubrís, a lo lejos, un bosque hacia el cual vais a dirigiros. Cruzáis la playa de arena y después entráis en el bosque. Allí, a través de los árboles y la vegetación, que se va haciendo cada vez más densas, buscáis la salida. De repente, por sorpresa, salís del bosque y os encontráis frente a la montaña. «Absorbéis» la imagen de esa montaña, luego comenzáis a ascender por ella, desde las primeras cuestas suaves hasta los peñascos y la pared vertical que hay que escalar con los pies y las manos. Desde la cima de la montaña se descubre un vasto paisaje: un río que corre por un valle, luego una llanura y al final, allí al fondo, el desierto. Descendéis de la montaña, atravesáis el río, andáis por la llanura, después por el desierto y, por último, se pone al sol (p. 67).

Además, se debe considerar que no existe una distancia entre el hombre y la naturaleza: cuando atravieso el bosque, yo soy el bosque. Este primer viaje propone una naturaleza en calma, neutra; es decir, en equilibrio a través de la pre-identificación, la cual será apoyo para el desarrollo del trabajo con las identificaciones. Además, este ejercicio tiene

una segunda etapa en la cual se realizará el mismo viaje, pero en condiciones extremas; por ejemplo, “el bosque, progresivamente, va ardiendo”. El objetivo de estas modificaciones es conducir al actor a situaciones que no ha atravesado. Por lo tanto, el cuerpo deberá reaccionar a través de movimientos al límite de sus posibilidades (Lecoq, 2003, p. 69). Este punto del viaje, a través de la improvisación, le brinda al actor la posibilidad de reconocer de manera honesta sus impulsos internos, las posibilidades del movimiento de su cuerpo y sus limitaciones.

Con respecto a la identificación con la naturaleza, momento en el cual la máscara neutra desaparece, es una invitación a jugar a identificarse (convertirse), en primer lugar, en los elementos de la naturaleza (el agua, el fuego, el aire y la tierra) en sus diferentes dinámicas; por ejemplo, identificarse con el agua puede representar el mar, pero también los ríos, los lagos, los charcos, las gotas. En segundo lugar, se invita a identificarse sobre las diferentes materias: la madera, el papel, el cartón, el metal, los líquidos. Tras lograrlo, se prosigue con los colores, las luces, las palabras, los ritmos, los espacios, dentro de lo que se llama *el fondo poético común* (Lecoq, 2003, p. 74). Esta identificación se trabaja teniendo en cuenta el análisis de las acciones físicas que mencionamos anteriormente, ya que toma como puntos fijos la mecánica y dinámica de los elementos de la naturaleza o materia para lograr la identificación. Con este trabajo el actor amplía su campo de referencias. Además, reconoce de manera práctica la composición del movimiento (mecánica - dinámica), la cual le servirá como punto fijo para la creación dramática.

Por último, como cuarta fase, la transposición, cuyo objetivo es alcanzar un nivel de transposición teatral, fuera de la actuación realista a través del método de las transferencias, la cual tiene dos posibles enfoques. El primero consiste en humanizar un elemento o un animal, ya sea darle un comportamiento, ponerlo en relación con los otros o hacerlo hablar. Este último proceso generará un lenguaje no realista y dará lugar a una transposición poética

del personaje. Con respecto al segundo enfoque, el punto de inicio es un personaje humano, del cual gradualmente aparecerán los elementos o animales que lo componen (Lecoq, 2003, p. 73).

De esta manera, el trabajo de las identificaciones y la transposición se centran en generar huellas en el cuerpo del actor, como circuitos físicos instalados, “por los cuales circulan paralelamente las emociones dramáticas que encuentran así el camino para expresarse” (Lecoq, 2003, p. 72). En otras palabras, esta experiencia le será útil para la construcción de un personaje, con respecto a las características físicas o psicológicas, a partir del cuerpo, el análisis del movimiento, la identificación y la transposición.

En conclusión, la pedagogía de la máscara neutra exige un riguroso trabajo, conduciendo al actor a descubrir sus límites y a actuar en un doble sentido: de fuera a dentro y de dentro fuera. A partir del análisis del movimiento (el estudio de la dinámica y mecánica), por un lado, el trabajo de la máscara neutra le exige al intérprete una toma de conciencia con respecto a la economía del movimiento; es decir, el movimiento justo dividido en tres momentos: *inicio - ataque - conclusión*. Además, le brinda al intérprete un bagaje de posibilidades corporales a partir de la identificación y la transposición, las cuales serán utilizadas como recursos en un proceso creativo. Dicho esto, el desarrollo de este concepto permitirá identificar la presencia de las herramientas de la máscara neutra como parte del proceso del trabajo actoral en la puesta en escena de *Los Regalos* de la CTF.

1.2.2.2. El territorio geodramático del clown. Jacques Lecoq en el segundo año de su formación propone la geodramática como el territorio en el cual los actores deben ir en búsqueda de la acción dramática explorando los diferentes territorios geodramáticos que se mencionaron anteriormente: el melodrama, comedia del arte, bufones, tragedia, misterio y clown. Cada uno de ellos explora las diferentes facetas de la naturaleza humana como afirma Jacques Lecoq (2003),

(...) el melodrama nos lleva hacia los grandes sentimientos, hacia el sentido de justicia. En la comedia del arte descubrimos la comedia humana, los pequeños arreglos, la trampa, el hambre, el deseo, la urgencia de vivir. Los bufones caricaturizan al mundo tal como es, sacan a la luz la cara grotesca del poder, de las jerarquías. La tragedia evoca el gran canto del pueblo, el destino del héroe. El misterio nos interroga sobre lo incomprensible, desde el nacimiento hasta la muerte, el antes y el después, el diablo provocador de los dioses y del imaginario. Por último, el clown tiene la libertad de hacer reír mostrándose tal cual es en su soledad (p. 146).

Este recorrido se apoya en los conocimientos del primer año (el trabajo de la máscara neutra, el estudio de los movimientos, la rosa de los esfuerzos, la transposición y la improvisación). De esta manera, como menciona Salvatierra,

Estos cinco territorios dramáticos se organizan en una estructura de fuerzas, en analogía a sus propias tensiones internas: la verticalidad ascendente de la tragedia, en cuyo polo opuesto se encuentra la profundidad de los bufones; la horizontalidad de la comedia y el clown; y la diagonal u oblicua del melodrama o el drama, lo lírico, los grandes sentimientos, las pasiones. Todos ellos poseen una dinámica que las identifica y las diferencia y que se encuentra en lo que constituyen puntos de vista diferentes sobre el ser humano (2006, p. 194).

Al mismo tiempo, responde a las siguientes tres preguntas, las cuales permiten que el actor improvise de manera consciente:

La primera concierne a lo que se pone en juego. ¿Qué parte de la naturaleza humana se pone en juego en el melodrama, en la comedia del arte, en la tragedia...? ¿Qué elementos del comportamiento humano y qué cuerpo se

ponen en movimiento? ¿Cuáles son los motores dramáticos de estos territorios? La segunda pregunta se refiere a los lenguajes. ¿Cuáles son los lenguajes más apropiados para expresar todo lo que se pone en juego? ¿La media-máscara, los objetos, el coro? ¿De qué manera funcionan estos lenguajes? Finalmente, la tercera pregunta trata sobre los textos. ¿Qué textos dramáticos pueden enriquecer la exploración de cada territorio? (Lecoq, 2003, pp. 148-149).

Teniendo en cuenta nuestro tema de investigación, nos centraremos en desarrollar el clown como territorio geodramático propuesto por Jacques Lecoq. Como hemos mencionado antes, su trabajo en la ETL inicia con el entrenamiento de la máscara neutra y finaliza con el clown, ya que el primero servirá como apoyo para la exploración en los territorios geodramáticos y el segundo generará una dimensión psicológica personal. Porque, como afirma Jacques Lecoq (2003), “mientras que la máscara neutra es un elemento colectivo, un denominador común que todos pueden compartir, el clown pone en relieve la singularidad de cada individuo” (p. 218).

La introducción de la nariz roja (la máscara más pequeña del mundo) a la pedagogía propuesta de Jacques Lecoq se generó gracias a Pierre Byland, alumno de su escuela y posteriormente maestro, con el objetivo de que emerja la ingenuidad y la fragilidad del actor. Conviene subrayar que el interés del primero no estará en el clown de circo tradicional, ya que este último realizará acrobacias, pruebas de equilibrio, malabares y el uso de música teniendo como objetivo hacer reír al público. Además, su caracterización será pomposa, con grandes zapatos, maquillaje extravagante, ropa holgada y colorida, e incluso podrían presentar una prótesis como orejas grandes, barrigas prominentes, etc (Jara, 2000, p. 33).

Por su parte, Lecoq, como afirma De Castilla (2019), en su tesis *El ritmo en el lenguaje del clown como herramienta para la identificación emotiva con el público. El caso*

de Avner the Eccentric, el clown que este propone está ubicado bajo la línea del clown contemporáneo, ya que para él el clown no está separado del actor (p. 7). Por lo tanto, Lecoq tomará al clown como un territorio geodramático para dar al actor una gran libertad ante sí mismo conceptualizando esta nueva mirada teatral al clown como la búsqueda del propio clown (Lecoq, 2003, p. 213).

Jacques Lecoq, como menciona en su libro, inicia el trabajo del clown preguntándose a sí mismo ¿de qué manera el clown genera risa en el público?, cuya respuesta descubrirá a través de la siguiente anécdota. Lecoq propuso a sus alumnos colocarse al frente e intentar hacer reír a los compañeros presentes. Sus alumnos intentaron lograr el objetivo, pero no tuvieron éxito. Sus rostros, sus corporalidades delataban sus sentimientos de frustración por el fracaso y culminaron por decidir retornar a sus asientos derrotados. Es en ese punto, mostrándose vulnerables, que surgió la risa en los compañeros.

A partir de esta experiencia, Jacques Lecoq descubre que “el clown no existe separado del actor que lo interpreta” (Lecoq, 2003, p. 210), puesto que, a través del fracaso, el clown revela su profunda naturaleza y esto es lo que hace reír a los espectadores colocándolos en un estado de superioridad (Lecoq, 2003, p. 214). Ya que “a diferencia de otros personajes teatrales, el clown tiene un contacto directo e inmediato con el público, sólo puede vivir con y bajo la mirada de los demás” (Lecoq, 2003, p. 215). De modo que “el clown vive constantemente en el presente más inmediato. No planifica más allá de los próximos minutos, no piensa en el futuro” (Jara, 2000, p. 67).

Lecoq propone como finalidad de su metodología la búsqueda del propio del clown, la cual se desarrolla a través de la búsqueda del lado irrisorio de uno mismo sin crear un personaje ajeno al actor. Por ello, como afirma, también, Jesús Jara,

el nacimiento de un clown no es diferente del de cualquier persona. Se parte de una herencia genética y luego se va conformando la personalidad a través

de la experiencia vivida. En las personas, la herencia genética proviene de los padres y en el clown deriva de las características de cada uno de nosotros (2000, p.81).

De igual modo, Lecoq descubre que toda debilidad del actor (aquello que se quiere ocultar por temor al ridículo) puede transformarse en una fuerza teatral y una posibilidad de hacer reír. En este proceso se debe abandonar la idea de querer dar risa, por el contrario “debe descubrir en sí mismo la parte clownesca que lo habita. Cuando menos se defienda, cuando menos trate de interpretar un personaje, cuando más se deje sorprender el actor por sus propias debilidades, con más fuerza aparecerá su clown” (Lecoq, 2003, p. 213).

De igual manera, con respecto a la búsqueda de la corporalidad del propio clown, esta surge a partir de la maximización de la peculiaridad del propio andar del actor; es decir, este último debe observar su forma de andar, identificar qué movimientos son característicos de él y exagerarlo progresivamente hasta llegar a alcanzar una alteración personal (Lecoq, 2003, p. 216). De esta manera, el clown seguirá apareciendo desde su autenticidad.

Así mismo, el propio clown, como afirma Jesús Jara,

va a tener la esencia de nuestro carácter y de nuestra estructura física. Pero esencial no es todo aquello que hemos incorporado a nuestro comportamiento debido a la presión de las normas sociales. Por ello vamos a descubrir, con sorpresa, como nuestro clown hace cosas que nosotros habitualmente no nos permitimos, porque él es un espíritu libre que vive y actúa con sinceridad, en coherencia con sus sentimientos. No debemos intentar trasladar nuestra ideología al clown. Sus pautas morales y de conducta tienen otro código que tenemos que descubrir. Entendido de esta manera, se puede afirmar que el encuentro con nuestro clown es una fuente inagotable de conocimiento de uno mismo (2000, p. 83).

Otro punto, con respecto al clown, es la mirada, una mirada curiosa, alerta, rodeada de inocencia con la cual constantemente descubre el universo como si fuera la primera vez. Por lo cual, esta se convierte en un puente de comunicación de su mundo interior y nos permite ver cómo confronta sus ideales, sus pensamientos con el de los demás; y aunque el clown quisiera esconderlos se hace visible (Jara, p. 67) debido a su apertura y honestidad propia del clown. Por consiguiente, con la mirada el clown

busca informar, conectar, generar una complicidad con quién le está observando; busca compartir sus emociones, sus sentimientos e inducir a la confianza. Si un Clown no mira al espectador difícilmente concebirá la comunicación con él, por ello es importante el rompimiento de la cuarta pared (Saavedra, 2019, p. 7).

Por otro lado, si bien hemos mencionado anteriormente que la construcción del propio clown de Lecoq no es igual a la del clown de circo, Lecoq afirma que al momento de abordarse exploraciones entre los clowns del curso sí aparecen dos personajes del circo cuyas dinámicas ayudan en la construcción de una escena: el clown blanco, el Augusto y el segundo Augusto.

En el circo encontramos la pareja más famosa de payasos: el listo y el tonto, el “cara blanca” y el bufón, el Clown y el Augusto. El primero representa la elegancia, la razón, la seriedad, el orden y las buenas costumbres. El segundo, la locura, el corazón, la inocencia, el caos y la transgresión. Juntos conforman la esencia del ser humano, la eterna contradicción entre lo que debemos y lo que queremos hacer (Jara, 2000, p. 33).

La diferencia de status y personalidades de cada personaje permiten que la dinámica entre ambos sea interesante y cause emociones en el espectador. Se complementan, uno siempre está en función del otro, uno se define a partir del otro y viceversa, e incluso podrían

en momentos específicos adoptar cualidades del otro. En otras palabras, como afirma Jesús Jara,

El tonto necesita que el listo le diga lo que está bien y lo que está mal... aunque sea para seguir transgrediendo siempre aquello que está bien. Las acciones de uno están en función de la existencia del otro, de su comportamiento, de sus convicciones, de su forma de vivir. El cara blanca representa la aceptación del rol social de adulto y el Augusto el deseo incontenible de permanecer en la infancia, de no crecer. Pero a veces intercambian sus papeles, se dejan contaminar. Y así ganan en complejidad, se enriquecen pero siempre desde el rostro de cada uno. Circunspecto, uno. Risueño, el otro (2000, p. 33).

Para entrenar esta dinámica Lecoq recurre a ejercicios como la broma y el doble fracaso con el objetivo de buscar la jerarquía entre los personajes. Para entender estos ejercicios, Lecoq coloca como ejemplo la siguiente situación. El clown blanco, valiéndose de su poder y posición dentro de la jerarquía, le juega una broma al primer Augusto, quien cae rápidamente por su ingenuidad. Después de ello, ingresa el segundo Augusto, quien ya conoce la broma, de manera que cuando el primer Augusto intenta hacerle la misma broma busca la manera de que el primero reincida en su inocencia y sea nuevamente quien caiga en la broma (Lecoq, 2003, p. 217). De esta manera, la dinámica entre ambos se vuelve interesante y causa emociones en el espectador.

Así mismo, Lecoq recurre a ejercicios personales como el fracaso total, el cual incluye el fracaso de la pretensión y el fracaso del accidente. En el primero, el clown promete al espectador realizar algo asombroso; sin embargo, este resulta ser una actividad nada sorprendente. En el segundo, el clown intenta realizar una actividad y no lo realiza porque sufre un accidente (Lecoq, 2003, p. 220). Estas circunstancias permiten al clown aceptar el

fracaso y colocarse en una posición vulnerable, la cual alimenta la dinámica del propio clown.

De esta manera, como menciona Salvatierra, el clown se convierte en un paradigma del espíritu de juego y del timing teatral, de la autenticidad y de la oportunidad que ofrece al actor de sentirse desarmado ante el público, un estado que los autores encuentran presente en el teatro de Samuel Beckett (1906-1989) y que en Lecoq constituye una pedagogía –la pedagogía del fracaso (bide)– para el actor-autor (2006, p. 39).

Por otro lado, el territorio geodramático del clown exige también tener en cuenta otro elemento al momento de la exploración y/o creación dramática, el ritmo, el cual es un fenómeno rítmico concreto que ocurre cuando las acciones del sujeto cómico -en este caso el clown- caen en el tiempo y ritmo precisos dándole orden y musicalidad a la escena (De Castilla, 2019, p. 209). Así mismo, cabe mencionar que el ritmo no necesariamente está ligado a la velocidad, sino que “es el conjunto de pausas, armonía y organización de distintas acciones en una unidad rítmica determinada” (De Castilla, 2019, p. 210), las cuales son cruciales para mantener el flujo de la risa. Si no se toma el tiempo adecuado es posible que el *gag* no tenga la misma fuerza, o no llegue al público de una manera orgánica, y entonces no habrá una respuesta positiva (...) Hay un tiempo específico para cada *gag*, acción o reacción, y eso es algo que con la experiencia o el rodaje uno llega a sentir (Dream, 2012, p. 64).

Con respecto al *gag*, como indica Manuel Garin, este se construye a través del tiempo teniendo en cuenta tres puntos importantes: *la espera, la anticipación y la sorpresa*, los cuales crecen de manera progresiva hasta subir a un punto de máxima extensión, álgido del juego cómico para luego retornar al desarrollo de la historia (2014, p. 84).

En conclusión, el estudio del territorio geodramático del clown brinda al actor la oportunidad de crear desde sí mismo sin prejuicios, verse vulnerable y tomar al fracaso como

una oportunidad de conexión directa con el público. Además, invita al actor a explorar nuevas dinámicas para la creación de una escena como, por ejemplo, el juego de jerarquías, los diferentes tipos de fracaso y el ritmo a partir del uso del *gag*. Por último, cabe mencionar que el desarrollo de este concepto permitirá identificar la presencia de las herramientas desarrolladas por el territorio geodramático del clown con relación a la expresión física como parte del proceso del trabajo actoral en la puesta en escena de *Los Regalos* de la CTF.

1.2.3. Método para el análisis del juego del actor según Patrice Pavis

Patrice Pavis, autor e investigador de teatro, en su libro *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, propone identificar los diferentes signos, vectores, herramientas y características de una puesta en escena para el análisis de esta (Falla, M. & Segura, M., 2009, p. 107). Así mismo, el autor propone este análisis a partir de diferentes enfoques desde la perspectiva del observador, en la cual nosotras, como investigadoras, nos ubicaremos para el análisis de la puesta en escena *Los Regalos* de la CTF, porque no hemos sido parte del proceso creativo, sino que nuestro análisis parte de la observación del registro audiovisual de la puesta en escena.

Para ello, Pavis brinda las siguientes herramientas u operadores:

- *La extensión y la diversificación del campo de visibilidad corporal* (desnudez, enmascaramiento, deformación, etc.). En este punto se identifica la relación de semejanza que existe entre un signo dentro del hecho escénico y el objeto o imagen que debe representar.
- *La orientación o disposición de los lados corporales* en relación con el espacio escénico y con el público (frente, dorso, perfil, tres cuartos, etc.). En este punto se identifican las diferentes posiciones del cuerpo del actor dentro del espacio escénico, las cuales añaden información al espectador de la atmósfera y acción.

- *Las posturas*, es decir, el modo de inserción en el suelo y, más ampliamente, el modo de gestación de la gravedad corporal (verticalidad, oblicuidad, horizontalidad, etc.). En este punto se puede analizar los ángulos, profundidades, elongaciones, manejos de pesos e impulsos corporales de los personajes obteniendo información específicos de estos.
- *Los desplazamientos* o las modalidades de la dinámica de ocupación del espacio escénico. En este punto, se identifican los desplazamientos en el espacio escénico, y cómo esta información puede generar convenciones entre el espectador y los actores.
- *Las mímicas en tanto que expresividad visible del cuerpo* (mímicas del rostro y gestuales) en sus actos, tanto útiles como superfluos, y, por consiguiente, del conjunto de los movimientos identificados. En este punto, se identifican los gestos, el compromiso corporal y la presencia.
- *Los efectos del cuerpo*. El cuerpo del actor produce efectos en el cuerpo del espectador, ya los llamemos energía, vector de deseo, flujo pulsional, intensidad o ritmo. En este punto, se identifica cómo el actor a partir de los matices de su trabajo corporal interpela al espectador (p. 78).

Además, menciona los puntos de vista del gesto; es decir, los enfoques que están a disposición del análisis.

- *El cuerpo* y la problemática filosófica de su figuración en teatro: corporeidad.
- *La actuación*: la manera de actuar/jugar del actor en el espectáculo, el estilo de juego adoptado (naturalista, realista, simbolista, etc.)
- *Los gestos, la gestual, la gestualidad*: maneras de fijar la atención en la utilización del cuerpo.
- *La comunicación no verbal*: lo que el actor «dice» con su cuerpo, a sabiendas e inconscientemente.

- *La cadena postura-mimo-gestual*, que es «continua en el tiempo y tridimensional en el espacio» y reúne el conjunto de los datos físicos antes de establecer su vínculo con la actividad verbal (Pavis, 2000, p. 80).

Lo mencionado se trata de múltiples puntos de vista y operadores de estudios ya existentes que se puede tener a considerar para el análisis del juego del actor debido a que el lenguaje de la obra parte de la expresividad corporal. Por tal motivo, lo presentado nos servirá como punto de apoyo para el análisis del esquema corporal desarrollado en el capítulo 2 y nuestra matriz 5; y el análisis del trabajo actoral con respecto a la pedagogía de la máscara neutra y el territorio geodramático del clown.



Capítulo 2: *Los Regalos*

Los Regalos es la primera obra presentada como compañía de la CTF con la cual buscaron presentar su línea de trabajo a la escena local. En este capítulo, en primer lugar, presentaremos un análisis general de la puesta en escena, el cual iniciará con una breve descripción de la historia, el tipo de narrativa y la estructura dramática de la obra que servirá como punto de apoyo para nuestro análisis del trabajo actoral. Luego, a partir de las entrevistas realizadas al director y actores, describiremos el proceso creativo (detonantes creativos, el laboratorio y componentes escénicos) con el objetivo de posteriormente confrontar dicha información a partir de nuestro análisis del trabajo de los actores. En segundo lugar, tomando como punto de apoyo el método de análisis de espectáculos propuesto por Patrice Pavis mencionado en el capítulo anterior, pasaremos a analizar detalladamente el trabajo actoral de la puesta en escena con respecto a la presencia de la máscara neutra propuesta por Jacques Lecoq teniendo en cuenta las siguientes premisas: la economía del movimiento, descomposición del movimiento y la transposición/identificación con el objetivo de comprobar si estas le brindan al actor herramientas para aportar a una creación dramática. Luego, analizaremos el trabajo actoral de la puesta en escena con respecto al territorio geodramático del clown de Jacques Lecoq teniendo en cuenta las siguientes premisas: la búsqueda del propio clown, la mirada del clown, el juego de las jerarquías, los diferentes tipos de fracaso y el ritmo a partir del uso del *gag* con el objetivo de comprobar si estas le brindan al actor herramientas para aportar a una creación dramática de teatro físico.

2.1. Análisis general de la puesta en escena

2.1.1. Historia

Tres personajes dan vida a *Los Regalos* (el hermano mayor, el hermano menor y el padre), quienes viven en una casa sin mujeres. La llegada del hermano mayor al inicio de la

historia activa un viaje hacia pasajes de su infancia y adolescencia, en el que se ve que las labores más cotidianas se vuelven verdaderas aventuras, como el sentarse a la mesa, ir a comprar o bañarse. En el transcurso de la historia, la entrega de unos zapatos para el mayor marcará su paso a la adultez y desprendimiento de su familia. Esta acción será un detonador en la relación entre los hermanos, lo cual exigirá que el padre y hermano menor aprendan a vivir juntos.

Teniendo en cuenta lo mencionado en el párrafo anterior, en la obra se “refleja cómo se expresa el amor entre los hombres de una familia y cómo sus relaciones se transforman a lo largo del tiempo” (Velarde, 2015, párr. 3), pues en la puesta en escena podemos observar en diferentes oportunidades a un padre exigente, drástico, serio y autoritario pero que a su vez se permite jugar, entrar al juego con sus hijos para lograr ciertos objetivos como podemos observar en la escena 4 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en la segunda exposición de la progresión dramática. Así mismo, podemos observar en diferentes escenas la violencia que ejerce el padre hacia sus hijos.

2.1.2. Puesta en escena

El discurso narrativo que maneja esta puesta en escena no es lineal, ya que responde a la técnica *in medias res*, la cual “supone comenzar el discurso narrativo en un determinado punto intermedio de la historia, generando consecuentemente luego una retrospección analéptica explicativa. Genette considera a esta antigua técnica –que genera un importante efecto suspensivo– como uno de los *topoi* formalizados del género épico” (Valles & Álamo, 2002, p. 413). En el caso de *Los Regalos*, este punto intermedio es la imagen del encuentro entre el hermano menor y hermano mayor al retorno de este último (escena 1, ver anexo 4). Esta imagen genera expectativa en el público y se convierte en un detonador para iniciar un viaje a los recuerdos de infancia y adolescencia de los personajes (desde la escena 2 hasta la escena 11, ver anexo 4) hasta llegar al presente (escena 12, ver anexo 4). De esta manera, se

genera una retrospectiva analéptica explicativa, ya que recién en la escena 12 podremos ver el desarrollo de la escena 1 (ver anexo 4).

Según Patrice Pavis, el análisis debe partir de la identificación de la estructura del hecho escénico, el cual está dividido en momentos o unidades escénicas. Por lo cual, hemos decidido recurrir a las nociones de estructura dramática propuesta por Anne Huet, quien en su libro *El guión, a favor o en contra del guión, cine moderno, versus cine clásico, carta abierta al aprendiz del guionista*, propone los siguientes puntos para esquematizar la estructura dramática:

- La exposición: Se refiere a los cuadros iniciales de la historia en los cuales se le muestra al espectador elementos y puntos de salida que permitirán el desarrollo de la historia.
- Efecto teatral: Es una acción que transforma el transcurso de la historia de manera imprevista por lo que tiene un efecto sorpresa para el público. Usualmente, este cambio suele ser negativo para el protagonista. Cabe mencionar que puede haber más de un efecto teatral.
- Clímax: Es el punto más álgido de la historia. Sin embargo, no necesariamente se llega a este punto a través de violencia física sino que basta con ser cargada emocionalmente.
- Desenlace: Es el momento de la resolución de los conflictos de la historia. Así mismo, es en el momento en cual se define la relación entre los elementos (2006, p. 145-158).

En ese sentido, la estructura dramática de *Los Regalos* se podría distribuir de la siguiente manera:

- Exposición 1: La primera escena nos presenta la imagen de ambos hermanos en tensión ubicados frente a frente dibujando una diagonal en el espacio. Esta imagen es crucial, ya que es un preámbulo que genera una expectativa sobre la historia y

sintetiza la relación entre ambos hermanos (escena 1, ver anexo 4). Para luego ver el desarrollo de la relación entre hermanos y el padre.

- Exposición 2: La segunda escena (ver anexo 4), el viaje en carreta para la compra de los zapatos para el hermano mayor, se muestra la relación entre los tres personajes: la competencia por la atención del padre entre los dos hijos y la violencia del padre al corregir a los hijos. En las escenas siguientes, escenas 3 y 4 (ver anexo 4), también se observará cómo el padre entra al juego con sus hijos, la complicidad entre el hermano mayor y el padre, y el respeto de los hijos hacia el padre como consecuencia del miedo. Además, la escenografía nos traslada a una atmósfera campestre en la cual se desarrollará el resto de las escenas.
- Efecto teatral 1: La tensión y competencia entre los hermanos se agudiza a partir de que el padre le entrega al mayor los zapatos. Esto se pone en evidencia en las acciones físicas que realizan los personajes por la lucha de apropiarse de los zapatos, hasta que el menor consigue obtenerlos a escondidas, escena 5 (ver anexo 4).
- Efecto teatral 2: La acción del menor es descubierta por el mayor, lo que resulta una pelea física a tal punto de que el menor rompe los zapatos. Frente a esta acción, el padre golpea a modo de castigo al menor hasta que el mayor interviene para detenerlo, y como consecuencia el padre decide castigar al mayor por su acción, escena 8 y 9 (ver anexo 4).
- Clímax: El momento con mayor carga emocional se desarrolla en la escena de la despedida del hermano mayor. Debido a que el mayor inicia su etapa adulta, debe emprender un viaje, el cual será un golpe emocional para el menor, ya que modifica su entorno familiar y le tocará afrontar una convivencia únicamente con su padre, escena 11 (ver anexo 4).

- Desenlace: Con la visita del hermano mayor al hogar, observamos que se ha creado una nueva dinámica entre el padre y el hermano menor, con la cual el mayor se siente ajeno. El hermano menor, ante la edad avanzada del padre, asume el rol de responsable del hogar; sobre todo, de su padre. Finalmente, en la última, observamos al menor colocándose los zapatos, regalados por su hermano mayor, como símbolo de inicio de su adultez. Escenas 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 17 (ver anexo 4).

Con respecto al espacio escénico, se tuvo como referencia la atmósfera que encierra la serie estadounidense de televisión *La Familia Ingalls*. Como comenta Castro, esta serie nos transporta a un espacio del viejo oeste, rústico, y nos presenta una familia que vive en la periferia y que conviven bajo una línea de valores muy marcados. A partir de esto, nace la búsqueda por generar un espacio que permita al espectador estar en contacto con el recuerdo, un viaje en el tiempo, el cual se logra a partir del sentido del olfato con el uso de la cocoa y la canela como símbolo de la tierra en el escenario (F. Castro, comunicación personal, 01 de marzo de 2022). Por ello, la diseñadora de arte Ana Chung opta por “una composición cromática dominada por los tonos naturales del bronce, de la tierra, del cacao y la canela” (Encinas, 2017, párr. 7). Esta información la podemos corroborar al ver el material audiovisual de la obra, la cual visualmente está inscrita en una gama de colores neutros y de tierra.

Paralelamente, está presente el videoarte, pues se usan viñetas en formato historieta (dibujos con aspecto de tiza), las cuales son proyectadas al fondo de la caja escénica sobre una tela. De esta manera, se busca recrear rasgos de la convivencia, la sensación del paso del tiempo y la exposición del mundo interno a través del recurso audiovisual. Cabe mencionar que este recurso, como comenta Castro, aparece como una cuestión técnica para brindarle un tiempo de descanso a los actores y, también, para ilustrar algunas situaciones sin necesidad de recurrir a un cuarto actor, como en la escena de la compra del zapato (específicamente, el

personaje del vendedor) (F. Castro, comunicación personal, 01 de marzo de 2022).

Finalmente, durante la obra, todo lo mencionado anteriormente está acompañado de música y finaliza con un tema de la cantautora La Lá (Velarde, 2015, párr. 2; Encinas, 2017, párr. 8).

Con respecto a las máscaras que se utilizan en la puesta en escena, como menciona Castro, los intérpretes utilizan una máscara de fibra de vidrio y látex durante toda la puesta en escena cada uno, la cual corresponde a una fusión entre la máscara neutra y la máscara expresiva. Máscara neutra, porque no tiene un gesto en particular ni historia, por ende, permite que todos los gestos la habiten. También, por el principio de economía y el lenguaje esta exige. Y, máscara expresiva, porque el fenotipo de esta es una fusión entre mochica, china, afro y otras etnias con gestos marcados y exagerados pese a no tener una expresión o emoción (F. Castro, comunicación personal, 01 de marzo de 2022) (ver figura 2). Por consiguiente, como menciona Lecoq (2003), la máscara neutra “se trata de una máscara de referencia, una máscara básica, una máscara de apoyo para todas las demás. Bajo todas ellas, máscaras expresivas o máscara de la comedia del arte, existe una máscara neutra que sostiene el conjunto” (p. 61).

Figura 2

Las máscaras de la puesta en escena *Los Regalos*



Nota: Fotografía del flyer del Centro cultural de la Universidad de Lima (2017)

Por último, como mencionamos anteriormente, esta puesta en escena tiene cambios de tiempos, lo cuales no se evidencian únicamente en las actuaciones de los intérpretes sino también en sus vestuarios, como en el caso de los hijos. Por ejemplo, al ver las escenas de infancia, los hijos utilizan mamelucos; en las escenas de adolescencia, se colocan pantalones; y su adultez está marcada por el uso de los zapatos.

2.1.3. Proceso de creación

Con respecto al proceso de creación, tras la formalización de la CTF, como mencionamos anteriormente, nace el deseo de crear una obra que expusiese su línea de trabajo a la escena local y que sea apta para todo el público. Para ese entonces, el trabajo de las máscaras estaba muy presente en las líneas de trabajo de Fernando Castro y Diego Sakuray por lo que decidieron que este debería ser un punto fijo para la creación. Por otro lado, tras una anécdota familiar entre Castro y Sakuray, nacen las siguientes interrogantes:

¿qué significa ser hermano, ser criado?, ¿qué es la masculinidad y cómo se construyen las relaciones entre hombres a partir de esta? y ¿cómo los hombres demuestran su afecto?, las cuales inspirarán el universo temático en el cual se centraría la creación (F. Castro, comunicación personal, 01 de marzo de 2022). Estas interrogantes, como hemos mencionado, atraviesan la historia de la puesta en escena.

A partir de ello, la CTF, al igual como propone Lecoq, inicia su proceso de creación a partir de la improvisación para posteriormente generar una estructura dramática. Como mencionamos, la improvisación parte de diferentes detonantes, los cuales serían en este caso un recuerdo y un sueño. El primero trata de un recuerdo de infancia de Castro, en el cual él y su hermano compiten por ir como copiloto junto a su padre en el auto de este. El segundo, un sueño en el que Castro bañaba a su padre (F. Castro, comunicación personal, 01 de marzo de 2022). En la puesta en escena ambos, tanto el recuerdo como el sueño, están presentes. El primero pertenece a la escena 2 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en la segunda exposición de la progresión dramática. En esta podemos observar a la familia en un viaje en carreta yendo a comprar los zapatos para el mayor. Con respecto al sueño, corresponde a la escena 16 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en el desenlace de la progresión dramática. En esta se observa al hermano menor bañando al padre, quien ya está en avanzada edad. De esta manera, se pone en evidencia que el proceso de creación de *Los Regalos* se genera a través de un proceso centrífugo, en el cual, como mencionamos anteriormente en palabras de Alfonso Rivera, el actor crea a partir de la exploración plástica de su cuerpo en el espacio generando material interpretativo de la pieza.

Ya estando en esta etapa integran en el proceso a Eduardo Cardozo, el tercer socio de la CTF, y a Miquel de la Rocha, artista escénico, con quienes se inicia el proceso de creación a partir de un laboratorio que duraría un año y ocho meses. Como comenta Castro, este

laboratorio fue muy intuitivo; sin embargo, desde un inicio se sabía que eran tres personajes (padre, hermano mayor y hermano menor), y es a través de la improvisación con el bagaje que traía cada intérprete que fueron apareciendo las estructuras físicas y psicológicas de cada personaje, y la relación entre ellos (comunicación personal, 01 de marzo de 2022).

Consideramos importante mencionar este punto con respecto a la improvisación, el cual desarrollaremos más adelante, ya que, como se mencionó antes, para Jacques Lecoq el camino hacia la escritura de una obra debía partir desde la improvisación.

Por otro lado, uno de los puntos fijos en el laboratorio fue la pérdida de la comunicación facial con el uso de la máscara neutra, por lo que se hizo uso de esta desde el inicio del laboratorio y se realizaron algunos ejercicios como los animales, la exploración de la dinámica del clown, improvisación a partir de rituales cotidianos, entre otros. Para luego, recurrir a las premisas del lenguaje de la máscara neutra y el análisis del modelo actancial de los personajes para consolidar la construcción de estos y sus relaciones (F. Castro, comunicación personal, 01 de marzo de 2022). Conviene subrayar que el único intérprete que manejaba, como formación, el lenguaje de la máscara neutra y la pedagogía de Lecoq era Sakuray; mientras que para De la Rocha y Cardozo su primer acercamiento a esta pedagogía fue durante el proceso creativo de esta puesta en escena. Además, añadir que si bien las máscaras neutras fueron utilizadas durante el proceso; en la puesta en escena, se utilizaron el tipo de máscaras mencionadas anteriormente sin abandonar el lenguaje de la primera.

Con respecto al ejercicio de los animales como parte de la improvisación, como menciona Cardozo, cada personaje tenía una imagen de referencia brindada por el director. Miquel de la Rocha, quien es el padre, tenía la jirafa como referencia; Eduardo Cardozo, quien es el hermano mayor, el oso panda; y Diego Sakuray, quien es el hermano menor, la zarigüeya (comunicación personal, 08 de marzo de 2022). Este ejercicio, como hemos mencionado en nuestro primer capítulo, podemos encontrarlo en el *Cuerpo Poético* (2003) y

parte de un trabajo personal que responde a la apropiación de la estructura física del animal (peso, estructura de la columna, ritmo y caminata) para luego explorar la convivencia entre los tres animales en un mismo espacio (dinámica). Finalmente, se busca humanizar al animal, a partir de la verticalidad de la columna, sin perder aquellos hallazgos que le funcionan al intérprete para la construcción de su personaje. La presencia de estos hallazgos para cada uno de los intérpretes lo analizaremos en el siguiente apartado.

Con respecto a las dinámicas del clown, las cuales se asientan a partir de la improvisación, como comenta Castro, el padre realiza el rol del cara blanca; el hermano mayor, el Augusto; y el hermano menor, el contra-Augusto. Este punto se desarrollará y comprobará en nuestro último apartado a partir del análisis del trabajo del actor de esta puesta en escena. Con respecto a los rituales cotidianos, se refiere a la improvisación a partir de acciones cotidianas en una familia como, por ejemplo, bañar a los hijos, darles de comer, arroparlos, salir de compras, etc. Estas acciones que impulsan la improvisación entre los actores fueron dadas por el director. De esta manera, en esta primera etapa se logran cuadros de acciones independientes que no tenían una ilación lógica para contar una historia, sino que más bien eran saltos en los tiempos (F. Castro, comunicación personal, 01 de marzo de 2022).

Por ello, luego de la etapa mencionada en el párrafo anterior y con los hallazgos dentro de esta, se da una comunicación con Federico Abril, dramaturgo y guionista de cine y televisión, con el objetivo de intentar estructurar los cuadros bajo una estructura aristotélica. Si bien, Abril en esta etapa presenta un bosquejo de historia, esta no fue utilizada como insumo porque no correspondía a la historia que deseaban contar. A partir de este momento, se decide que la estructura se apoye en la dinámica del territorio geodramático del clown. Igualmente, en esta misma parte del proceso, surge la oportunidad de afianzar las acciones físicas tomando como apoyo el lenguaje de la máscara neutra de manera más consciente (F. Castro, comunicación personal, 01 de marzo de 2022). Estos dos últimos puntos, también, los

desarrollaremos y comprobaremos en los siguientes apartados como parte de nuestro análisis del trabajo del actor de esta puesta en escena.

A modo de conclusión de este apartado, en primer lugar, afirmamos que *Los Regalos* responden a una narrativa *in media res*, debido al cambio de posición de una escena intermedia y la ruptura de los tiempos que generan un efecto suspensivo. En segundo lugar, a partir del análisis de la estructura dramática de Huet, podemos comprobar que, si bien hay cambios con respecto al tiempo, sí existe una narrativa que permite la lectura de la historia. En tercer lugar, las máscaras que se utilizan en la puesta en escena corresponden a una fusión de la máscara neutra y expresiva. En cuarto lugar, al igual que propone Lecoq, la CTF inicia su proceso creativo a partir de la improvisación y detonadores (un sueño, un recuerdo, los animales, bagajes personales y más). En quinto lugar, tras la improvisación, la narrativa se apoya en el lenguaje del clown, el cual genera los cambios de tiempo. Todo lo mencionado nos servirá como punto de apoyo para analizar y comprobar si en la puesta en escena está presente todo lo mencionado en la comunicación con el director y los actores.

2.2. Análisis del esquema corporal

En este apartado, a partir de los operadores que propone Pavis en su libro *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, cine, danza*, analizaremos el flujo, el ritmo, el espacio, y el peso en los personajes de la puesta en escena, los cuales varían de acuerdo con el tiempo de la escena. Recordemos que la obra tiene una narrativa *in media res*, por lo que hay un viaje en el tiempo hasta retornar al presente. En la línea de tiempo encontramos tres momentos en los cuales se desarrolla la historia: recuerdos de infancia, recuerdos de adolescencia y presente (adultos).

Con respecto al personaje del padre, en los recuerdos de infancia y adolescencia, su esquema corporal se estructura a partir de una columna casi erguida. La acompañan unos hombros ligeramente cerrados y los brazos caen laxos, cercanos al cuerpo sin acompañar su

caminata. Si observamos su caminata, podemos notar que su movimiento es guiado desde la coronilla, por ende, es la parte del cuerpo que está más expuesta. Sus movimientos en el espacio son directos y precisos cumpliendo la composición del movimiento propuesta por Lecoq. Su flujo es libre y su energía es ligeramente pesada. Además, el ritmo es pausado, ni tan rápido ni tan lento. Sus gestos evocan autoridad, complicidad y orden. Lo mencionado se puede observar en las escenas 2, 4, 5, 7, 8, 10 y 11 (ver anexo 4).

Por otro lado, con respecto al tiempo presente (adultos), su columna está encorvada y proyecta su energía hacia el suelo. Sus pies se ubican más separados, fuera de la altura de los hombros, para buscar una estabilidad y, también, se apoya en un bastón. Los movimientos de los miembros superiores son temblorosos, imprecisos y denotan la falta de control corporal. Su movimiento en el espacio es indirecto, su flujo es restringido, su ritmo es pausado y su energía es pesada. Sus gestos evocan dependencia, fragilidad, falta de control y desorientación. Lo mencionado puede observarse en las escenas 12, 13, 14, 15, 16 y 17 (ver anexo 4).

Con respecto al personaje del hermano mayor, en los recuerdos de infancia, se puede observar una columna ligeramente curva, los hombros recaen en dirección a su pecho y sus brazos en tensión se ubican junto al torso, lo cual genera visualmente una estructura cerrada. Sus brazos no acompañan su caminata sino, por el contrario, están rígidos al lado de su tronco. En su caminata, los pies chapotean en el espacio con agilidad. Además, podemos observar que su movimiento es guiado desde la coronilla, como en el caso del padre. Sus gestos evocan al juego, competencia, complicidad, autoridad y fragilidad. Lo mencionado puede observarse en las escenas 4, 7 y 10 (ver anexo 4).

En cambio, en los recuerdos de adolescencia, su columna se endereza levemente y sus brazos toman mayor rigidez. Toda su corporalidad está en mayor tensión. Sus gestos evocan al juego, competencia, complicidad, autoridad, impotencia y fragilidad. Lo mencionado

puede observarse en las escenas 2, 5, 8 y 11 (ver anexo 4). Por último, en las escenas del presente (adultos), su columna está más erguida, en su eje. Su cuerpo tiene mayor peso y tensión. Su pisada es más precisa y pesada. Sus gestos evocan la no pertenencia y fragilidad. Lo mencionado puede observarse en las escenas 12, 13, 14, 15, 16 y 17 (ver anexo 4). En adición, su movimiento en los tres tiempos es directo dibujando líneas rectas en el espacio (descomposición del movimiento). En los recuerdos de infancia y adolescencia su flujo es libre y ágil, su energía tiende a ser ligeramente pesada. Su ritmo es fragmentado, debido a que su tren superior es pausado, mientras que su tren inferior es más rápido. En las escenas del presente, su ritmo es pausado. Su flujo es restringido y su energía es pesada.

Con respecto al personaje del hermano menor, en los recuerdos de infancia, se observa su columna quebrada pronunciando la curva de la espalda baja y su torso abierto, proyectado. Sus extremidades son torpes, indirectas y están extendidas en posición de alerta. Sus brazos están en apertura disponibles para conocer el mundo que lo rodea. Su caminata es inestable, apoya su peso en los talones y redirige su peso de un pie al otro. Por ello, sus pies chapotean al caminar. Su desplazamiento en el espacio es indirecto. Sus gestos evocan juego, curiosidad, fragilidad, aprendizaje, competencia y desorientación. Lo mencionado puede observarse en las escenas 4, 7 y 10 (ver anexo 4).

En los recuerdos de adolescencia, su columna es erguida, sus brazos acompañan su caminata, aunque aún mantiene una ligera torpeza en sus manos proyectando una energía indirecta a través de sus dedos. Se desplaza de manera directa en el espacio, pero sus movimientos son indirectos. Sus gestos evocan juego, competencia, curiosidad, fragilidad, aprendizaje e impotencia. Lo mencionado puede observarse en las escenas 2, 5, 8 y 11 (ver anexo 4). Por último, en las escenas de adulto, su columna es erguida, sus brazos están presentes y acompañan su caminata. Esta caminata es más parecida a lo que Lecoq llama como la caminata económica; es decir, el movimiento justo. Sus gestos evocan fragilidad,

aprendizaje, impotencia, madurez y abandono. Lo mencionado puede observarse en las escenas 12, 13, 14, 15, 16 y 17 (ver anexo 4). En adición, el punto en el cuerpo que guía su movimiento son sus ojos y se desplaza en el espacio de manera directa. En los tres momentos su flujo es libre, su energía es ligera y su ritmo es rápido.

Retomando lo dicho en el apartado anterior, tras el análisis detallado de la corporalidad de los intérpretes en el material audiovisual de la puesta en escena, podemos analizar la influencia de los animales (zarigüeya, oso panda, jirafa) en la construcción de sus personajes. Con respecto a Sakuray, quien tiene como referencia a la zarigüeya, se evidencia a partir de sus movimientos ágiles y activos (ver anexo 5). Con respecto a Cardozo, quien tiene al oso panda, se evidencia que sus movimientos no son tan ágiles y su pisada es pesada (ver anexo 5). Por último, con respecto a De la Rocha, quien tiene a la jirafa, al analizar su corporalidad no identificamos la influencia del animal.

Figura 3

Recuerdo de infancia, el baño de los hijos.



Nota: Recuperado de la página de la Compañía de Teatro Físico

Figura 4

Recuerdo de adolescencia, la despedida del hermano mayor.



Nota: Fotografía de Giuseppe Falla, agosto 2015

Figura 5

Escena del presente, hermano mayor regala zapatos a hermano menor.



Nota: Fotografía de Giuseppe Falla, agosto 2015

2.3. Análisis del trabajo actoral en *Los Regalos* de la CTF a partir de la máscara neutra de Jacques Lecoq

La pedagogía de la máscara neutra es uno de los ejes fundamentales de la propuesta pedagógica de Jacques Lecoq, la cual es la línea de trabajo de la CTF. Por tal motivo, en este apartado analizaremos la presencia de la máscara neutra en el trabajo actoral de la puesta en escena *Los Regalos*. Como mencionamos anteriormente, la máscara neutra es una herramienta pedagógica que brinda al actor diferentes herramientas como la economía del movimiento, descomposición del movimiento y la transposición/identificación, puntos que analizaremos a continuación.

Con respecto a la economía del movimiento y descomposición de estos, podemos reconocerlos en la precisión de los gestos que responden a las siguientes preguntas: ¿están realizando un movimiento justo?, ¿todo movimiento es consciente y parte de una decisión?, ¿el gesto responde a un impulso verdadero?, ¿existe un cuerpo en total compromiso?, ¿el cuerpo está presente o se adelanta al hecho? De igual forma, su manera de desplazarse en el espacio; es decir, ¿cuánta energía invierte en su desplazamiento?, ¿está justificado?, ¿cómo se componen estas acciones?, ¿cómo compone el espacio a partir de sus acciones?, ¿el desplazamiento que realiza aporta a la acción? Por último, las mini acciones para el desarrollo de una acción: ¿le da su momento a cada fragmento del movimiento?, ¿está trabajando la dinámica y mecánica, o solo una de ellas?

Dicho esto, hemos decidido renombrar las partes de la composición del movimiento a partir de los términos que utiliza la CTF. Para Lecoq, está dividida en tres momentos como menciona *inicio - ataque - conclusión*, las cuales en adelante serán *miro - voy - hago*, respectivamente, ya que consideramos que estos vocablos facilitan la lectura de este apartado del análisis por ser más explícitas con respecto a la acción. De esta manera, *miro* se refiere a

ubicar un punto fijo al cual voy a ir para realizar la acción; *voy* se refiere a ir al punto fijo marcado anteriormente; y *hago* se refiere a hacer la acción en sí misma.

En la escena 2 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en la segunda exposición de la progresión dramática, el padre y el hermano mayor están sentados al frente de la carreta en movimiento. En esta escena, podemos notar los puntos mencionados en el párrafo anterior si observamos la dinámica de las riendas de la carreta. En primer lugar, cuando el padre toma las riendas de la carreta:

- *miro*: el padre mira en el espacio y genera un punto fijo donde están las riendas de la carreta
- *voy*: se dirige hacia ese punto fijo marcado anteriormente y coge las riendas con las manos listas para iniciar la acción
- *hago*: inicia el viaje con la acción de arrendar

Esta descomposición del movimiento se repite de manera similar cuando el padre decide darle las riendas al hermano mayor.

- *miro*: la mirada del padre se dirige al hermano mayor colocando en él un punto fijo
- *voy*: el padre acerca las riendas extendiendo sus brazos frente al hermano mayor
- *hago*: le entrega las riendas al hermano mayor

Esta descomposición del movimiento también replica el hermano mayor al momento de recibir las riendas de la carreta.

- *miro*: el hermano mayor mira las riendas que el padre ha colocado frente a él
- *voy*: dirige sus manos hacia las riendas para tomarlas
- *hago*: las recibe y arrienda

Con respecto a los tres momentos de la acción en la carreta, podemos reconocer que sí existe una descomposición del movimiento, la cual está marcada por el *miro-voy-hago*, y genera una precisión, un movimiento justo, que aporta a la construcción del imaginario de la

historia al espectador, la cual es una herramienta que genera el trabajo de la máscara neutra.

Como indica Carmina Salvatierra,

La máscara neutra amplifica y simplifica los movimientos. Progresivamente depura y esencializa las acciones, en lo que Lecoq llama la economía del movimiento. El actor siente la importancia y la significación de cada uno de sus movimientos y aprende cuándo este es justo, no a hacer el movimiento correcto (2006, p. 305).

Dicho esto, cabe precisar la importancia que se debe tener al realizar la composición del movimiento, pues consideramos que cada uno debe tomar el tiempo justo para que el espectador reconozca este gesto y continúe recreando la historia, ya que “en el cuerpo del actor cada gesto, cada movimiento se vuelve significativo, legible, y comunica una sensación o emoción precisa (Salvatierra, 2006, p. 305 - 306)”.

A partir de la visualización del material audiovisual, retomando el primer momento con respecto a la acción en la carreta, podemos observar que la acción *miro* del padre es dudosa. Por lo tanto, imprecisa, ya que no dibuja con precisión una línea directa hacia su objetivo sino por el contrario nos presenta una mirada indirecta. Por otro lado, retomando el tercer momento, podemos notar que el hermano mayor no se toma el tiempo justo para realizar la acción *voy*. El tiempo de desarrollo del *voy* es corto y el *hago* aparece casi automáticamente cortando la rigurosidad del movimiento. Siendo este, también, impreciso.

Dicho lo anterior, consideramos que la imprecisión de ambos actores que interpretan los personajes en mención en el párrafo anterior se debe a que no tienen formación bajo la línea de trabajo de Jacques Lecoq sino que únicamente han tenido un acercamiento a la descomposición del movimiento durante el proceso creativo de la obra, por lo cual no está internalizada esta dinámica. Recordemos que la precisión en los movimientos crea la convección con el espectador, por lo que la imprecisión rompe esta ilusión.

Figura 6

Recuerdo de adolescencia, ir a comprar zapatos



Nota: Fotografía de Giuseppe Falla, agosto 2015

Otro ejemplo, sucede en la escena 5 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en el efecto teatral 1 de la progresión dramática. En esta escena el padre le entrega la caja de zapatos al hermano mayor como símbolo de paso a la adultez. A continuación, describiremos la composición de este gesto:

- *miro:* el padre, ya estando en escena con la caja de zapatos, dirige su mirada hacia el hermano mayor
- *voy:* retorna la mirada a la caja de zapatos
- *hago:* se dirige hacia el hermano mayor

Luego, el padre le entrega los zapatos al hermano mayor realizando un gesto que se descompone de la siguiente manera:

- *miro:* el padre dirige su mirada al hermano mayor
- *voy:* retorna la mirada a la caja de zapatos
- *hago:* le entrega la caja de zapatos al hermano mayor extendiendo sus brazos

Después, el hijo reacciona al gesto del padre,

- *miro*: el hijo mayor dibuja el punto fijo en la caja de zapatos
- *voy*: proyecta su cuerpo y mirada hacia el padre
- *hago*: retorna su atención a la caja de zapatos

Por último, el hermano mayor recibe los zapatos al padre a partir del siguiente gesto:

- *miro*: el hermano mayor continúa observando la caja de zapatos, el cual es su punto fijo
- *voy*: extiende sus brazos para tomar la caja de zapatos
- *hago*: intenta tomar la caja de zapatos

En esta secuencia de acciones, podemos reconocer, nuevamente, la composición del movimiento la cual le da precisión al gesto. Sin embargo, de este ejemplo, podemos resaltar que una misma acción puede ser parte de la composición de dos movimientos como sucede en las últimas dos secuencias mencionadas.

Figura 7

Recuerdo de adolescencia, entregar zapatos a hijo mayor



Nota: Fotografía de Giuseppe Falla, agosto 2015

Como último ejemplo, analizaremos la escena 13 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en el desenlace de la progresión dramática. En esta

escena el padre y los hermanos cenan juntos tras el retorno de visita del hermano mayor. La acción específica que analizaremos es la realizada por el hermano menor al servir la comida.

- *miro*: el hermano menor coloca el punto fijo en el espacio con respecto al recipiente donde se encuentra la comida
- *voy*: extiende un brazo hacia ese recipiente
- *hago*: remueve el contenido del recipiente

Inmediatamente, se genera una siguiente estructura cuando el hermano menor le sirve al padre.

- *miro*: dirige su mirada hacia el plato del padre
- *voy*: extiende el brazo llevando el cucharón hacia el plato del padre
- *hago*: vierte el contenido del cucharón al plato del padre

Luego, retorna hacia el cucharón respetando la composición del movimiento.

- *miro*: regresa la mirada al punto fijo donde se encuentra el recipiente
- *voy*: regresa su brazo con el cucharón hacia el recipiente
- *hago*: toma otra cantidad para volver a servir

Por último, le sirve al hermano mayor.

- *miro*: dirige la mirada hacia el plato del hermano mayor
- *voy*: acerca el cucharón con el contenido
- *hago*: vierte el contenido del cucharón al plato del hermano mayor

En esta secuencia de acciones podemos reconocer claramente la descomposición del movimiento y, sobre todo, cómo esta composición y el tiempo justo para cada momento del movimiento genera una precisión y un gesto poético. Como indica Liseth Chávez, el trabajo de la máscara neutra invita al actor ir más allá del gesto que hacemos para mostrar, de la acción de mimar, ya que lo importante es entrar en la dinámica del movimiento (comunicación personal, 14 de marzo de 2022).

Dicho lo anterior, en contraste con el primer ejemplo, consideramos que, en este último, se ve claramente el aporte de la máscara neutra al trabajo del actor, ya que tiene internalizada la mecánica permitiéndole jugar con la dinámica del gesto sin romper con la convección ni el diálogo con el espectador. Esto se debe a que Diego Sakuray quien interpreta al hermano menor, a diferencia de los otros dos actores, sí tiene una formación bajo la línea de Jacques Lecoq.

A modo de conclusión, con respecto a la economía del movimiento y su descomposición, podemos decir, a partir del análisis de las escenas 2, 5 y 13 (ver anexo 4), que estas le permiten al actor realizar acciones físicas con el esfuerzo justo, una toma de conciencia de su cuerpo y qué está comunicando al espectador para construir la convención. Dicho esto, cabe mencionar que es relevante colocar enfoque en la precisión y en cuánto tiempo le brinda a cada movimiento para no generar una ruptura con el espectador.

En segundo lugar, con respecto a la identificación, es una oportunidad para construir *el fondo poético común* a partir de la investigación de las dinámicas del movimiento de la naturaleza. Para luego, con estos hallazgos, el actor pueda aportar a una creación dramática desde las posibilidades e impulsos de su cuerpo. Por ello, a continuación, detallaremos algunos momentos de la puesta en escena donde reconocemos que está presente la identificación. Cabe mencionar que el punto anterior, la economía del movimiento y su descomposición, sigue estando presente de manera transversal en toda la puesta en escena, ya que es una premisa que atraviesa la pedagogía de Jacques Lecoq.

En la escena 2 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en la segunda exposición de la progresión dramática. Esta escena es un recuerdo de adolescencia, en la cual el padre y los hermanos están sentados sobre una banca y será a través del movimiento que nos trasladaremos a otro espacio; en este caso, a un viaje en

carretera. Igualmente, la banca tomará el signo de carreta a partir de la manipulación y del movimiento del cuerpo de los actores.

La construcción de la atmósfera en esta escena inicia con la aparición de las riendas de la carreta a partir de la descomposición del movimiento que hemos mencionado en párrafos anteriores. La línea que se crea a partir de la dirección de sus rostros y sus cuerpos nos dibujan un punto fijo hacia el cual se dirigen, avanzan. Este está ubicado en el público. Luego, con respecto al ritmo de la carreta, este es dibujado a través del ritmo del movimiento de la pelvis y el rebote de sus cuerpos, los cuales nos darán el signo de la dinámica que ocurre cuando uno está viajando en carreta. Es decir, nos señalan una carretera accidentada y por ende la carreta genera una dinámica específica. Cabe mencionar que, aun cuando los hermanos están peleando (realizan otras acciones físicas) en la parte posterior de la carreta, sus cuerpos en acción la mayoría del tiempo no abandonan la dinámica del viaje en carreta: rebotar.

Como indica Carlos Garcia-Rosell, la dinámica que propone Lecoq se basa en los principios de observar el movimiento y su relación con lo que le rodea. Es decir, la relación entre el actor y un objeto tiene una dinámica, la cual se desarrolla bajo el principio de que la materia se convierte en forma y la forma en movimiento. Y este movimiento debe ser honesto, nacer de un impulso verdadero, de una sinceridad física. De esta manera, el movimiento empuja y forma el espacio, y el actor reacciona (comunicación personal, 10 de marzo de 2022).

Sin embargo, creemos conveniente analizar qué sucede cuando se abandona la dinámica de un movimiento. En la escena 2 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en la segunda exposición de la progresión dramática. En esta escena los hermanos pelean en la parte posterior de la carreta, en un momento determinado, el hermano menor se golpea la cabeza con el asiento de la carreta, por lo que cae al suelo. El

hermano mayor al verlo lo intenta levantar y lo jala hacia él para intentar ponerlo de pie. Durante los minutos que el hermano menor está desmayado, ambos actores abandonan la dinámica del viaje en carreta: rebotar. Lo cual genera una pequeña ruptura en la convención que se genera con el público, ya que ambos se encuentran aún dentro de la carreta y por ende se debería ver esa dinámica en los cuerpos.

Al notar esta pequeña ruptura, desde nuestro punto de vista, no encontramos una justificación para ello. Debido a que el punto fijo es el padre y el punto en movimiento son los hijos, punto en el cual está la atención del espectador. Puesto que como indica Carmina Salvatierra, el trabajo de la máscara neutra indica que “si el movimiento no es preciso, si se pierde el equilibrio, si los gestos no están ligados los unos a los otros, la imagen poética se interrumpe y no llega al público” (2006, p. 333). De esta manera, afirmamos la relevancia de que el actor no debe de soltar la dinámica del movimiento, puesto que podría confundir o dar otra información al espectador, ya que la atmósfera y la historia se construye en el diálogo de ambos (actor(es)-espectador(es)).

Por otro lado, en la misma escena que hemos venido trabajando, podemos denotar cambios de velocidad de la carreta a partir del compromiso y postura del cuerpo. Como, por ejemplo, cuando el padre decide ir a mayor velocidad. Para ello, da un salto, inclina el torso hacia adelante y lo coloca en diagonal al piso; los brazos se colocan al costado del torso y se mueven de manera circular más rápido; y la mirada fija continúa dibujando el punto de llegada. De esta manera aparece una nueva línea que se dibuja a partir del cuerpo del actor en el espacio y proyecta hacia el público la acción de avanzar. En este punto podemos notar que existe una modificación en la dinámica del movimiento la cual no se denota en el cambio de velocidad y el espectador recrea esta imagen a partir de la observación del cuerpo y el movimiento del actor.

Por otra parte, también, se juega con el control/descontrol de la carreta. Como, por ejemplo, cuando se genera un espacio de *suspensión* en el movimiento para recrear este efecto de pérdida de control. En escena, inicialmente los tres actores están mirando al público (ver imagen 4), luego sucede la suspensión del movimiento (el movimiento se realiza de manera más contenida y lenta) y los tres actores cambian de frente hacia la derecha del actor; es decir, su mirada se dirige hacia las patas de la caja escénica, lo cual genera un cambio de frente y apertura la dimensión del espacio (ver imagen 6). Por último, cuando el hermano menor retoma el control de la carreta, los tres actores vuelven su frente hacia el público, y el hermano menor realiza la acción de jalar, a manera de contraimpulso, para que segundos después la carreta se detenga bruscamente. Esta acción se confirma con el gesto, también, del hermano mayor y el padre, quienes dan una voltereta hacia adelante y caen bruscamente al piso.

Como menciona Lecoq, cuando se aborda la máscara neutra, aparece la necesidad de hacer surgir del cuerpo una serie de actitudes que aseguren la estructuración del movimiento, más allá del gesto natural. Llamo actitud a un tiempo fuerte, cogido en el interior de un movimiento, en inmovilidad. Es un momento de *stop* que se puede colocar al principio, al fin o en un momento de transición. Cuando se lleva un movimiento hasta su punto límite se descubre una actitud (2003, p.117).

Es decir, el trabajo de la máscara neutra invita a que el actor, a partir del tratamiento de los movimientos, juegue sobre la base de la mecánica del movimiento con el objetivo de encontrar nuevas *actitudes* que despierten otras emociones en el espectador y mantengan la atención de este. Este punto podemos entenderlo mejor a partir de un ejemplo que Carmina Salvatierra propone en su tesis de doctorado.

El lanzamiento de una pelota al aire, por ejemplo, define un momento de *suspensión* que Lecoq señala como particularmente importante para identificar un tiempo propio del teatro. Un movimiento que pertenece al deporte se transforma en una ocasión para sentir, entre el ir y el venir de la pelota, un tiempo dramático en la inmovilidad de una inspiración en apnea alta (2006, p. 344).

Entonces, la *suspensión* que se da en la escena mencionada, a partir de nuestra observación, podemos afirmar que se respeta la base de la mecánica del movimiento y como consecuencia de la *suspensión* se genera un efecto sorpresa en el espectador que se hace evidente cuando retoman el ritmo anterior y se genera el cambio de frente.

Figura 8

Recuerdo de adolescencia, ir a comprar zapatos



Nota: Fotografía de Giuseppe Falla, agosto 2015

Así mismo, podemos analizar la convección con respecto a quién está dentro o fuera de la carreta a partir de las dinámicas que aparecen entre la carreta y la distancia de los

personajes con respecto a ella; es decir, las líneas de fuerzas que se dibujan en el espacio. Por ejemplo, en la escena, los hermanos pelean en la parte posterior de la carreta y el padre es quien arrenda ubicado en el primer plano. El padre en determinado momento cambia la velocidad, a partir del gesto que mencionamos en el párrafo anterior, y los hermanos salen expulsados de la carreta, acción que se revela a partir de un salto realizado por ellos, ubicándolos uno a cada lado. Luego, ellos intentarán alcanzar y subir a ella. El primero en hacerlo es el hermano menor, quien a partir del gesto de la *eclosión* retorna. Es decir, desarrolla la dinámica y mecánica del movimiento: retracción hasta la máxima extensión. Luego, el hermano mayor repite el mismo gesto.

En este ejemplo, podemos reconocer cómo la internalización de la dinámica y mecánica de un viaje en carretera permite la identificación. El cual será punto fijo para la creación del espacio escénico a partir de las líneas de fuerzas, y de esta manera crear una convención dramática con el espectador. Ya que como comenta Carmina Salvatierra, La máscara neutra crea una tensión del cuerpo que es un estado de alerta, en suspensión que el alumno irá haciendo suyo a través de su propia exploración y experiencia. El espacio cobrará vida y la vibración de su cuerpo se expandirá al espacio haciéndolo vibrar a su vez. El espacio se siente, no se explica por gestos de pantomima, no se describe, no se comenta. Hay que sentirlo. Se crea el espacio dándole una sensibilidad. Sentir el espacio para vivirlo y hacerlo vivir. En él el actor encuentra sus apoyos, en las líneas de fuerza, en sus tensiones; así el movimiento toma forma y el espacio se dinamiza (2006, p. 314).

En adición, queremos mencionar la relevancia que toma la precisión en la ejecución de estos movimientos, ya que si fuera de otra manera se rompe la convección y el público no

recrea las imágenes, atmósfera que proponen los actores y el director como en el caso que explicamos párrafos más arriba. Otro ejemplo con respecto a este punto en mención, podemos observar al analizar la escena 4 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en la segunda exposición de la progresión dramática, escena en la cual el padre baña a los hermanos.

En la escena, vemos al hermano menor acercarse a la tina e ingresar dentro de ella desapareciendo de la vista del público hasta el momento que el padre va a sacarlo. En primer lugar, con respecto al hermano menor, podemos denotar la acción de sumergirse a través del control de su cuerpo. Genera un contraimpulso hacia arriba de manera vertical al piso para luego ingresar a la tina con mucho control del cuerpo, ya que debe dar la ilusión que ingresa a una tina llena de agua. De esta manera, podemos notar la dinámica del agua a través del cuerpo del hermano menor, ya que se mueve a un flujo libre y contenido, y a la vez se genera la convención del espacio, la tina.

En otro momento, el padre al percatarse de la situación va al socorro del hermano menor. El padre dibuja la profundidad de la tina a través de su trabajo corporal. Coloca su mano en el borde de la tina, el cual servirá de punto de apoyo para no caer; luego, ingresa su parte superior del cuerpo a la tina en búsqueda del hijo, el cual también nos afirma la profundidad de la tina. Por último, al tener la mitad del cuerpo sumergido, se ve la búsqueda del equilibrio en el movimiento de sus piernas para no caer, más aún cuando vemos al padre realizar la acción de jalar para sacar al hermano menor de la tina. Dicha acción se realiza con dificultad, ya que el cuerpo humano tiende a pesar más cuando está sumergido en agua. Estas acciones nos denotan la identificación con el agua y nuevamente se genera la convención del espacio, la tina.

Así mismo, el análisis de esta misma escena, escena 4 (ver anexo 4), nos permitirá reconocer la identificación del agua a través de los movimientos corporales de los actores y el

uso de los elementos en escena (una mesa y un juguete). En la escena se encuentran los tres personajes y la mesa está echada en el piso mostrando la superficie (tablero) hacia el público (ver imagen 9).

Figura 9

Recuerdo de infancia, bañar a los hijos



Nota: Fotografía de Giuseppe Falla, agosto 2015

La identificación con el agua aparece en diferentes momentos de la escena. Por ejemplo, se observa a partir del gesto con las manos cuando el hermano mayor ingresa por primera vez a la tina. Estas se ubican a la altura del borde de la tina con las palmas hacia el suelo y realizan la acción de chapotear. Luego de este movimiento, la mirada del actor dibuja en el espacio, dentro de su kinesfera, puntos fijos que hacen alusión a las gotas que salpican debido al chapoteo. Esto, también, se confirma con los movimientos de la cabeza, pues la sacude como recibiendo a modo de juego la caída de éstas en su rostro.

De igual forma, reconocemos la identificación con el agua cuando los dos hermanos ya están en la tina y el hermano mayor toma un poco de agua con su mano para echarle al

menor en la cabeza. Con respecto a esta acción, el hermano mayor junta los dedos en posición de sostener para tomar un poco de agua de la tina y verterla en la cabeza del menor. En esta última, podemos ver la presencia del agua cuando la mano del mayor chapotea y sus dedos ondulan, ya que la mecánica y dinámica del agua están representadas por la ondulación.

Por otro lado, en el transcurso de la escena, vemos la acción que el padre realiza para llevar al hermano menor a la tina. Esta es realizada a través de un juego con un objeto (juguete), el cual será llevado por el padre hasta la tina llamando la atención del menor quien avanzará hasta ella. En esta acción, el padre le entrega el juguete al hermano mayor, quien automáticamente realiza la acción de ondulación con los brazos, los cuales sostienen el juguete para presentar la dinámica del agua.

Como menciona Liseth Chávez, la identificación es a partir del estudio de la dinámica del movimiento y la búsqueda de con qué conecta el actor con esta.

Él habla de dinámicas, de la dinámica del movimiento. Entonces, él dice, por ejemplo, cuando tú eres el mar. Si tú piensas en voy a ser el mar, no sé, puede hacer cualquier cosa, pero si piensas en la dinámica. ¿Cuál es la dinámica del mar? (...) ¿Qué es lo primero que reconocen del mar? (...) Tienes que mirar al mar frente a ti, ¿qué va y viene? (...) El agua va y viene. ¿Y qué va y viene en ti ahorita que estás mirando el mar? (...) ¿cuál es la dinámica que yo comparto? Es mi respiración. Entonces, cuando hacíamos el mar, partíamos de la respiración. Para eso es importante (...) mirar casi como un científico, una científica, o sea mirar para reconocer esa dinámica. Entonces, en el momento que lo estoy mirando, me voy dando cuenta que eso también aparece en mí. Esa dinámica del movimiento aparece en mí (...) esa manera de moverse, esa

relación también está en mí. Entonces, yo puedo partir de allí (comunicación personal, 14 de marzo de 2022).

A partir del análisis de las escenas 2 y 4 (ver anexo 4), las cuales según los puntos desarrollados por Huet se hallan en la segunda exposición de la progresión dramática, podemos concluir que el trabajo con las identificaciones aporta al actor un bagaje a partir de la investigación de las dinámicas del movimiento de la naturaleza, con el cual el actor puede aportar a una creación dramática desde las posibilidades e impulsos de su cuerpo. Además, debemos tener en cuenta que esta identificación del movimiento lleva como línea transversal la economía del movimiento, ya que si esta no existe es muy probable generar una ruptura en la convención con el espectador.

2.4. Análisis del trabajo actoral en *Los Regalos* de la CTF a partir del territorio geodramático del clown

El territorio geodramático del clown es el último territorio geodramático que se trabaja en la pedagogía propuesta por Jacques Lecoq, ello se debe a que el clown pone de relieve la singularidad de cada actor. Como hemos mencionado anteriormente, el trabajo en la EYL inicia con el entrenamiento de la máscara neutra y finaliza con el clown, ya que, como afirma Jacques Lecoq, “mientras que en la máscara neutra es un elemento colectivo, un denominador común que todos pueden compartir, el clown pone en relieve la singularidad de cada individuo (2003, p.218)”. Por tal motivo, en este apartado analizaremos la presencia del territorio geodramático del clown en el trabajo actoral de la puesta en escena *Los Regalos*.

Como mencionamos anteriormente, el territorio geodramático del clown brinda al actor la oportunidad de crear desde sí mismo sin prejuicios, verse vulnerable y tomar al fracaso como una oportunidad de conexión directa con el público. Además, invita al actor a explorar nuevas dinámicas para la creación de una escena como, por ejemplo, el juego de jerarquías, los diferentes tipos de fracaso y el ritmo a partir del uso del *gag*.

Como mencionamos en el capítulo anterior, cada territorio geodramático responde a tres grandes preguntas que pueden desmenuzarse en otras. La primera pregunta concierne a lo que se pone en juego, la segunda se refiere a los lenguajes y la tercera trata sobre los textos. En concreto, con respecto a *Los Regalos* y a lo que Lecoq propone, la parte de la naturaleza humana que se pone en juego en el territorio geodramático del clown es la vulnerabilidad del ser humano, la pérdida de la intimidad y el retorno a la inocencia de la infancia a través del juego, el cual genera un cuerpo disponible, en apertura, en un estado de alerta para el descubrimiento apoyándose en el lenguaje de la comedia, lo cómico, lo risible. Es decir, si bien existe una pérdida no debe haber drama. De esta manera, como se mencionó anteriormente, la línea de fuerza que se dibuja es horizontal a través de la cual se genera una conexión de empatía y/o reconocimiento con el espectador.

Con respecto a la búsqueda del propio clown, como se mencionó anteriormente, Lecoq propone encontrar su propio clown a partir del autoconocimiento y el reconocimiento de aquello que lo sitúa en estado de vulnerabilidad. De esta manera el actor convierte aquello que considera su debilidad en una fuerza teatral. De igual manera, le invita al actor a encontrar particularidades en su corporalidad para aprovecharlas y construir la estructura corporal de su clown. Dicho esto, en particular, en *Los Regalos*, al observar la puesta en escena no podemos afirmar que dichos personajes se hayan construido a partir de ellos mismos, por tratarse de un proceso personal que exigiría una relación cercana con los intérpretes. Sin embargo, si rescatamos la dinámica que Lecoq propone que el actor encuentre en el territorio geodramático del clown, sí podemos reconocer dicha dinámica.

Lo dicho en los dos últimos párrafos, podemos verlo claramente en evidencia en la escena 7 (ver anexo 4) con el personaje del hermano menor. En dicha escena, el padre genera una primera fuerza horizontal con los hijos al ingresar al juego con el hermano mayor, con quien se esconde debajo de la mesa para jugarle una broma al menor. El menor no se percata

de la situación hasta que escucha un silbido y automáticamente empieza a buscarlos. En ese momento, se genera una dinámica en la cual está presente el juego, por parte del hermano mayor y el padre; y se evidencia la vulnerabilidad del menor, la cual se revela a través de sus gestos corporales: su cuerpo se pone en estado de alerta, su acción es buscar. De esta manera genera una conexión con el espectador a quien le comunica su pérdida de seguridad y se dibuja una nueva línea de fuerza horizontal. Con este ejemplo, podemos notar que si bien no es posible afirmar la construcción del propio clown a partir de la experiencia personal del actor, sí existe una dinámica que propone el territorio geodramático del clown, la cual no se refiere a una vulnerabilidad psicológica sino que nace de la dinámica del juego y de una pérdida.

En cuanto a la mirada, como hemos mencionado antes, Lecoq propone una mirada abierta, vigilante, en apertura con disposición al juego y dispuesta a descubrir al mundo por primera vez a través de la ruptura de la cuarta pared para generar una conexión con el público. Concretamente, en *Los Regalos*, el uso de la máscara completa y la distancia con el espectador obstaculizan la visualización de la mirada de los intérpretes. Sin embargo, si recordamos lo dicho por Lecoq, “la mirada es la máscara, y el rostro ¡es el cuerpo!” (2003, p. 62), sí podemos afirmar la presencia del trabajo de la mirada. Por ejemplo, retomando la escena 7, esto se hace visible cuando ambos hermanos interactúan y aceptan la convención del otro. A partir del análisis de su corporalidad, podemos notar una mirada en apertura con disposición al juego y dispuesta a descubrir al mundo por primera vez (ver figura 10).

Figura 10

Recuerdo de infancia, alimentar a los hijos



Nota: Recuperado de la página de la Compañía de Teatro Físico

Con respecto al juego de jerarquías, debemos recordar lo que mencionamos en el primer capítulo. Esta jerarquía se genera a partir de la aparición de dos personajes: cara blanca y Augusto, donde el primero, como indica Jesús Jara, “representa la aceptación del rol social de adulto y el Augusto el deseo incontenible de permanecer en la infancia, de no crecer” (2014, p. 52). Cabe mencionar que, también, puede aparecer un segundo Augusto. Dicho esto, pasaremos a analizar la presencia de esta jerarquía en las escenas de *Los Regalos*.

En la escena 4 (ver anexo 4), en la cual el padre va a duchar a los hijos podemos observar la dinámica del clown; sobre todo, entre el padre y el hijo mayor cuando este primero quiere meterlo a la tina; sin embargo, el segundo quiere continuar jugando. El padre rompe esta jerarquía para colocarse en una relación horizontal con el mayor y cumplir su objetivo: meter al mayor a la tina.

- acción 1: El padre desde su posición de jerarquía intenta convencer al mayor para que se meta a la ducha; sin embargo, este se niega para continuar jugando. A lo que el padre ejerce mayor fuerza para obligar al mayor; sin embargo, no lo logra. En esta

acción, podemos notar que la diferencia de jerarquía entre ambos está presente; es decir, uno ocupa el lugar de cara blanca y el otro, el Augusto.

- acción 2: El padre se coloca en una posición horizontal con respecto al mayor tomando el palo que tiene su hijo y entra al juego del mayor (jugar a cabalgar) para de esta manera conseguir su objetivo, el cual lo logra. En esta acción, podemos notar que el padre abandona su posición de cara blanca y se vuelve un Augusto al igual que su hijo.

Otro ejemplo, podemos verlo en la escena 5 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en el efecto teatral 1 de la progresión dramática. Escena en la cual el padre le ha entregado la caja de zapatos al hermano mayor y el menor desea tenerla por lo que se inicia una persecución por ella. El padre ingresa al espacio, ellos fingen estar tranquilos y el padre le entrega ropa al menor. Es en este momento en el que el menor le realiza una broma al mayor y se genera el cambio de jerarquía.

- acción: el hermano menor recibe la ropa del padre y cuando este se va, el menor aprovecha la tensión que la presencia del último ha generado y la dispersión del mayor para jugarle una broma. Coloca la ropa entre los dos; toma la caja de zapatos de las manos del mayor y se lo coloca en su falda; luego toma la ropa para entregársela al mayor; este la recibe y lo agradece; segundos después el mayor cae en cuenta de la broma; y vuelve a empezar la persecución. En este ejemplo, podemos notar la presencia de la jerarquía entre los hermanos y las emociones que causa la realización de la broma dentro de esta, debido a la diferencia de estos dos personajes: el cara blanca (el hermano mayor) y el Augusto (el hermano menor).

Otro ejemplo, podemos notarlo al inicio de la escena 7 (ver anexo 4), cuando el hermano menor está jugando solo y el hermano mayor aparece, se sube en la silla e inicia la acción que expone la jerarquía de estos personajes.

- acción 1: el hermano mayor ubicado en lo alto de una silla imita el movimiento del vuelo de un ave para lucirse y entretener al hermano menor. Acto seguido, el hermano menor lo celebra aplaudiendo.
- acción 2: el hermano mayor extiende sus brazos cogiendo el mantel, vuelve a simular el vuelo del ave pero esta vez dando un giro hacia la derecha del actor y luego hacia la izquierda de este mismo. Acto seguido, el hermano menor lo celebra nuevamente aplaudiendo. En estas dos acciones, podemos notar la presencia de la jerarquía entre los hermanos y las emociones que la interacción entre estos dos logra en el espectador como la ternura.

Figura 11

Recuerdo de infancia, alimentar a los hijos



Nota: Fotografía de Giuseppe Falla, agosto 2015

Por otro lado, en esta misma escena, también, podemos encontrar otro ejemplo, en relación con el padre y los hijos, cuando este vuelve a colocarse en una relación horizontal

con respecto a sus hijos a través del juego con el mantel después de corregir al mayor por quitarle el juguete al menor.

- acción 1: el padre entra a escena, le quita el mantel y le llama la atención al mayor por su acción, y le exhorta que le retorne su juguete al menor. Y este lo hace. En esta acción, el padre es cara blanca y el mayor, el Augusto.
- acción 2: Después de la acción anterior, el padre coloca el mantel sobre él cubriéndose el rostro y el cuerpo, y los asusta. En esta acción, el padre abandona su posición de cara blanca para convertirse junto a sus hijos en Augusto. Esto lo podemos notar en el juego y la complicidad entre los tres.

A partir de los ejemplos mencionados, podemos reconocer el aporte del territorio geodramático del clown como herramienta dramática del actor a partir del juego de jerarquías, donde el cara blanca representa la seriedad, el orden y las buenas costumbres; y el Augusto, la locura, el corazón, la inocencia, el caos y la transgresión. Cabe precisar que como afirma Chávez, el Augusto, el segundo Augusto y el cara blanca no es una decisión personal sino que, por el contrario, esta dinámica se va a observar dependiendo de la relación con quien el actor comparte escena, ya que aparece en la dinámica con sus compañeros, en el compartir, en la improvisación (comunicación personal, 14 de marzo de 2022).

Por otro lado, recordemos que Lecoq constituye la pedagogía del territorio geodramático del clown a través del fracaso desarrollándolo a partir de diferentes ejercicios que incitan al clown a aceptar el fracaso y colocarse en una posición vulnerable, la cual alimenta la dinámica del propio clown. Dicho esto, podemos mencionar como ejemplo, con respecto a *Los Regalos*, la escena 4 (ver anexo 4), en la cual el hermano menor da sus primeros pasos. El mayor sostiene al menor y el padre se ubica al otro extremo para recibir al menor. El hermano mayor empuja bruscamente al menor con el objetivo de que caiga; sin embargo, no es así, pues el padre logra sostenerlo y lo abraza. El mayor al ver esta imagen

siente celos e inmediatamente empuja al menor de los brazos del padre y abraza a este último, quien inmediatamente lo rechaza por ir detrás del menor. En este ejemplo, podemos evidenciar la vulnerabilidad del personaje a partir del fracaso, el cual aparece en dos momentos: cuando empuja al menor y no cumple su acción, y cuando es rechazado por el padre.

Con respecto al *gag*, debemos recordar lo que mencionamos en el primer capítulo. Este recurso del clown se construye a través del tiempo teniendo en cuenta tres puntos importantes: *la espera, la anticipación y la sorpresa*, los cuales crecen de manera progresiva hasta subir a un punto de máxima extensión, álgido del juego cómico para luego retornar al desarrollo de la historia. Para facilitar la lectura de este apartado del análisis vamos a renombrar las partes del *gag*, en adelante, le llamaremos a estos tres momentos como *inicio - repetición - sorpresa*, respectivamente, ya que consideramos que estos vocablos facilitan la lectura de este apartado del análisis por ser más explícitas con respecto a la repetición de la acción. Ya que *inicio* se refiere a la primera vez que se realiza la acción e inicio del *gag*; *repetición*, a la segunda vez que se realiza esta; y *sorpresa*, a la tercera y última vez de la realización, la cual ya conduce a un cambio, un nuevo equilibrio como fin del *gag*. Dicho esto, pasaremos a analizar la presencia de esta jerarquía en las escenas de *Los Regalos*.

En la escena 2 (ver anexo 4), de la estructura según los puntos desarrollados por Huet, esta escena se halla en la segunda exposición de la progresión dramática. Escena en la cual se realiza el viaje en carreta, es el hermano menor quien inicia el *gag* hacia el hermano mayor.

- *inicio*: el hermano menor le tira dos manotazos al mayor en la cabeza mientras este arrienda y se esconde. El hermano mayor voltea hacia atrás y el padre le hace volver la mirada hacia adelante, porque es quien está llevando las riendas de la carreta.
- *repetición*: el hermano menor nuevamente aparece para tirarle dos manotazos en la cabeza y vuelve a esconderse. El mayor vuelve a girar su mirada hacia atrás buscando

al menor, pero es intervenido por el padre físicamente para que se concentre en el camino.

- *sorpresa*: el hermano menor por tercera vez le tira dos manotazos en la cabeza y el hermano mayor inmediatamente voltea para atacarlo. Razón por la cual pierden un poco el equilibrio de la carreta y retornan al equilibrio por el padre.

Otro ejemplo, podemos encontrarlo en la escena 4 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en la segunda exposición de la progresión dramática, en la cual como hemos mencionado anteriormente, el padre tiene como acción duchar a los hijos.

- *inicio*: el padre intenta convencer al mayor para que se meta a la ducha; sin embargo, este se niega para continuar jugando. A lo que el padre ejerce mayor fuerza para obligar al mayor; sin embargo, no lo logra. Entonces, el padre entra al juego del mayor (jugar a cabalgar) para de esta manera conseguir su objetivo, el cual lo logra. Sin embargo, cuando el padre se va a traer al menor para ducharlo, el mayor aprovecha este momento para salirse de la tina y seguir jugando.
- *repetición*: el padre retorna al ver la situación con el mayor. El mayor retoma el juego de montar el caballo, por lo que el padre decide entrar nuevamente al juego (indios y vaqueros) y logra que el mayor ingrese a la tina por segunda vez. Nuevamente, se va donde el menor y el mayor vuelve a salirse.
- *sorpresa*: el padre por tercera vez retorna en búsqueda del mayor. Este está jugando a los vaqueros; sin embargo, en esta ocasión el padre ya no ingresa al juego sino que hace uso de su autoridad, le quita el palo y lo exhorta a que ingrese a la tina. Una vez dentro, a través de un gesto le hace prometer que no se saldrá de la ducha.

Otro ejemplo, podemos encontrarlo en la escena 5 (ver anexo 4), la cual según los puntos desarrollados por Huet se halla en el efecto teatral 1 de la progresión dramática.

Cuando los hermanos están peleando por la caja de zapatos e inicia la persecución, la cual se ve interrumpida tres veces por la aparición del padre.

- *inicio*: los hermanos inician la persecución, en la cual se realizan diferentes secuencias de golpes y caídas, por obtener la caja de zapatos. Esta persecución se ve interrumpida por el ingreso del padre. Por lo que los hermanos fingen que no está pasando nada cuando este ingresa y durante el tiempo que permanece en escena. El padre se va, el menor le juega una broma al mayor y nuevamente inicia la persecución.
- *repetición*: nuevamente se generan secuencias de golpes y caídas, persecución por los zapatos. Esta vez, también, se lanzan la ropa que el padre entregó al menor. Y una vez más se detiene la acción cuando el padre ingresa con una maleta. A esto los hermanos, vuelven a fingir que no pasa nada. Uno se echa en el piso, observando hacia el público y el menor se sienta en la mesa teniendo la caja de zapatos. El padre se da cuenta que el menor tiene la caja, le reprende y se la quita. Luego, se dirige al otro lado de la mesa, deja la maleta, le entrega la caja al mayor y se va. El mayor inicia la pelea nuevamente contra el hermano menor.
- *sorpresa*: Por tercera vez, se inicia una secuencia de peleas y persecución. El menor cae al piso y el mayor le hace una llave sosteniendo el pie izquierdo del menor. En ese instante ingresa el padre por tercera vez, se acerca a ellos, les jala desde las orejas y coloca orden generando un nuevo equilibrio.

A partir de los ejemplos mencionados, podemos reconocer el aporte del territorio geodramático del clown como herramienta dramaturgica del actor a partir de la descomposición del *gag*, el cual nos permite ver el proceso progresivo de una misma acción, aprovecharla hasta llegar a un punto más álgido para luego retornar al equilibrio. Así como

menciona, De Castilla, “el *gag*, que en este caso van de tres en tres, generan una pauta para que las reacciones, traducidas en risas de la audiencia vayan en crescendo” (2019).

Finalmente, a partir del análisis de las escenas 2, 4 y 5 (ver anexo 4) podemos concluir que con respecto al territorio geodramático del clown invita al actor a explorar nuevas dinámicas para la creación de una escena como, por ejemplo, el juego de jerarquías, los diferentes tipos de fracaso y el ritmo a partir del uso del *gag*.

Figura 12

Recuerdo de adolescencia, entregar los zapatos a hijo mayor



Nota: Fotografía de Giuseppe Falla, agosto 2015

Figura 13

Recuerdo de adolescencia, entregar los zapatos a hijo mayor



Nota: Fotografía de Giuseppe Falla, agosto 2015

Figura 14

Recuerdo de adolescencia, entregar los zapatos a hijo mayor



Nota: Fotografía de Giuseppe Falla, agosto 2015

CONCLUSIONES

Con respecto a la máscara neutra, específicamente la economía del movimiento, a partir del análisis de la puesta en escena *Los Regalos* podemos afirmar que le brinda al intérprete la conciencia de realizar acciones físicas con el esfuerzo justo, una toma de conciencia de su cuerpo y qué está comunicando al espectador para construir la convención. Esto se comprueba en la precisión con la cual acciona Diego Sakuray a diferencia de los otros actores en escena durante la puesta. Recordemos que el primero sí tiene formación bajo la línea de Jacques Lecoq, mientras que los otros dos únicamente tuvieron un acercamiento durante el proceso creativo de la obra. Y el estudio de la pedagogía de la máscara neutra, permite que el intérprete sienta la importancia y la significación de cada uno de sus movimientos.

Con respecto a la máscara neutra, específicamente la descomposición del movimiento, tras el análisis de la puesta en escena *Los Regalos*, podemos afirmar que le brinda a los intérpretes la posibilidad de internalizar la mecánica permitiéndole jugar con la dinámica del gesto sin romper con la convección ni el diálogo con el espectador a partir de la composición del movimiento en tres momentos: *miro - voy - hago*. Así mismo, debemos precisar en la importancia que se debe tener al realizar con respecto a la composición del movimiento, pues consideramos que cada uno debe tomar el tiempo justo para que el espectador reconozca este gesto y continúe recreando la historia, ya que cada gesto y comunica una sensación o emoción precisa, y podría distorsionarse la significación del gesto si no se es preciso.

Con respecto a la máscara neutra, específicamente la identificación/transposición, a partir del análisis de *Los Regalos* podemos concluir que el trabajo con las identificaciones aporta al actor un bagaje a partir de la investigación de las dinámicas del movimiento de la naturaleza como es el caso de la dinámica del viaje de la carreta, el agua y la tina. Así mismo, cabe mencionar que la dinámica no debe abandonarse en ningún momento que no sea

justificada porque puede confundir al espectador, ya que en esta puesta en escena la palabra es ausente y solo se construye la historia a partir de la convención que se crean entre el cuerpo y los elementos escénicos.

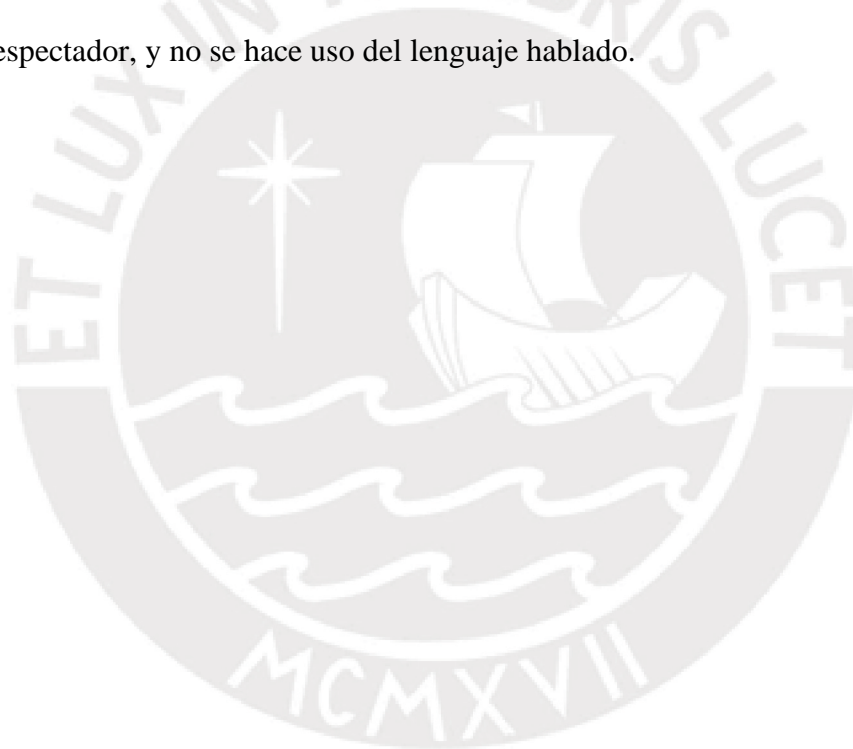
Con respecto al territorio geodramático del clown, específicamente a la búsqueda del propio clown, al observar la puesta en escena no podemos afirmar que dichos personajes se hayan construido a partir de ellos mismos. Sin embargo, si rescatamos la dinámica que Lecoq propone en el trabajo del territorio geodramático del clown al actor, sí podemos reconocerla a través de los gestos corporales: un cuerpo en estado de alerta; y como consecuencia se genera una conexión con el espectador y se dibuja una nueva línea de fuerza horizontal.

Con respecto al territorio geodramático del clown, específicamente la mirada del clown, en *Los Regalos*, el uso de la máscara completa y la distancia con el espectador obstaculizan la visualización de los ojos de los intérpretes. Sin embargo, si para Lecoq la mirada es la máscara y el rostro es el cuerpo del intérprete, sí podemos afirmar la presencia del trabajo de la mirada a partir del análisis de la corporalidad del actor. Con respecto al territorio geodramático del clown, específicamente el juego de jerarquías, a partir del análisis de la puesta en escena *Los Regalos*, se evidencia este punto cuando cada personaje, dependiendo de la escena, podría ser cara blanca, pero en la siguiente, Augusto.

Con respecto al territorio geodramático del clown, específicamente al *gag*, a partir del análisis de la puesta en escena *Los Regalos*, esto se hace evidente en las escenas de infancia, en la que el juego es el motivador principal para la realización de los *gags*. y responde a los tres puntos importantes: *inicio - repetición - sorpresa*.

Por último, como respuesta a nuestra pregunta principal: ¿de qué manera la pedagogía de la máscara neutra de Jacques Lecoq y el territorio geodramático del clown se constituyen como herramientas actorales para la realización de la puesta en escena de teatro físico *Los Regalos* de la CTF?, podemos afirmar que la pedagogía de la máscara neutra y el territorio

geodramático del clown sí están presente en el trabajo actoral de los intérpretes de la puesta en escena. El primero, le brinda al actor herramientas para aportar a un proceso creativo de teatro físico; sobre todo, con respecto a las acciones físicas que deben de nacer de manera orgánica a partir del estudio del movimiento y siendo conscientes de la economía de este. Por otro lado, el segundo, brinda herramientas para la construcción de una escena a partir del juego de las jerarquías que presenta el clown y cómo el juego puede convertirse en un motivador para explorar la repetición, a modo de *gag*, para generar diferentes ritmos y emociones en el espectador. Sobre todo, porque en *Los Regalos* la historia se construye en la comunicación constante entre las convenciones que se crean a partir del cuerpo del actor y la atención del espectador, y no se hace uso del lenguaje hablado.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abancini, M. (2019). *El movimiento del teatro físico como creador de concepto en escena contemporánea* [Tesis de licenciatura, Universidad de Palermo]. Repositorio Institucional.
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/4953.pdf
- Agreda, S., Ginocchio, L., & Mora, J. (2019). *Guía de investigación en artes escénicas* (1a ed.). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Borges, G. (2018). Presencia del teatro de bufones en *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt. *Escena: revista de las artes*, 78(1), 47-69.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6544230>
- Carlín, E. (2017, 28 de abril). Sin palabras. *Diario Oficial El Peruano*.
<https://elperuano.pe/noticia-sin-palabras-54345.aspx>
- Collazos, A. (2016). Lo físico del teatro y el teatro físico. *Nexus*, (20), 134-145.
<https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/1838/1943>
- Compañía de Teatro Físico. (s.f.). La Compañía. <http://www.ctf.pe/lacompania.html>
- Cuesta, J. (2011). *El Juego como motor en el proceso teatral. Proximidades en los discursos de Huizinga, Caillois, Lecoq, Gaulier y Theatre De Complicité*. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona]. Repositorio Digital de documentos de UAP.
<https://ddd.uab.cat/record/98249>
- De Castilla, R. (2019). *El ritmo en el lenguaje del clown como herramienta para la identificación emotiva con el público. El caso de Avner The Eccentric* [Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona]. Tesis doctorales de la UB en TDX.
http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/146799/1/RCDRCR_TESIS.pdf
- De Marinis, M. (1993). *Mimo e teatro nel novecento* (1ª Ed.). Casa Usher.

- Dos Santos, P. (2011). *La máscara neutra: contribuciones de la Máscara Neutra en el mejoramiento de la conciencia corporal del actor* [Tesis de maestría, Universidad Rey Juan Carlos]. Repositorio de danza. <https://burjcdigital.urjc.es/handle/10115/8091>
- Dream, C. (2012). *El payaso que hay en ti*. Clownplanet.
- En Lima. (s.f.). *Agárrate Catalina*. <https://enlima.pe/lugares/agarrate-catalina>
- Encinas, P. (2017, 22 de abril). Una lección de vida sobre el teatro. *Diario El Comercio*.
http://www.ulima.edu.pe/sites/default/files/news/file/los_regalos.pdf
- Falla, M. & Segura, M. (2009) *Las técnicas escénicas y las técnicas corporales del actor como herramientas metodológicas para cualificar el desempeño comunicativo del docente en el aula de clase de L2* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional. <http://hdl.handle.net/10554/5837>
- Ferrandis, D. (s.f.). Módulo de Teatro Físico Máster de Teatro Aplicativo UV.
- Garin, M. (2014) *El gag visual*. Cátedra
- Huet, A. (2006). *El guión: a favor o en contra del guión. Cine moderno versus cine clásico. Carta abierta al aprendiz de guionista*. Ediciones Paidós.
- Jara, J. (2000). *El clown, un navegante de las emociones* (1a ed.). Gráficas Olímpia.
- La Mula. (2012, 14 de mayo). Miquel de la Rocha y Agárrate Catalina en Ventana Cooltural.
<https://lamula.pe/2012/05/14/miquel-de-la-rocha-y-agarrate-catalina-en-ventana-cooltural/ventanacooltural/>
- Lázaro, J. M. & Panfichi, I. (1992). *Teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.
<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/170990>
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral* (1ra ed.). Alba Editorial.

- Lima en Escena. (2021, 26 de mayo). *Los Regalos: del teatro al cine*.
<https://limaenescena.pe/los-regalos-del-teatro-al-cine/>
- López, K. (2019, 04 de marzo). *Cuerpo al centro* [Blog]. Mucha Mierda.
<http://www.teatromuchamierda.com/cuerpo-al-centro/>
- López, M. (2019). *Análisis de la noción de Dramaturgia del Espacio Compartido en la obra de teatro Sin Título – técnica mixta, de Miguel Rubio Zapata para el montaje de la obra Té Ve Verde* [Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca]. Repositorio Institucional de la Universidad de Cuenca.
<https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/32037/1/3.%20Trabajo%20de%20titulaci%C3%B3n.pdf>
- Mediavilla, P. (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960 - 2000)*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40114/1/T38017.pdf>
- Morales, K. (2018, 07 de febrero). Fernando Castro: “el teatro físico pone al cuerpo en el centro de la creación”. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/entrevista-fernando-castro-teatro-fisico-pone-cuerpo-centro-creacion-noticia-494188-noticia/?ref=ecr>
- Naranjo, S. (2017). Los gestos de la vida cotidiana y las máscaras de Jaques Lecoq, entre la técnica extra-cotidiana de inculcación y la técnica extra-cotidiana de aculturación: estudio desde la óptica de la antropología teatral de Eugenio Barba. *Revista colombiana de las artes escénicas*, 11, 57-80.
http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artesescenicass11_4.pdf
- Pajares, A. (2020). *Lecoq a través de Stanislavski: La trasposición de la secuencia de los 20 movimientos en la ejecución de acciones dramáticas* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de

Investigación PUCP.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16858/Pajares_La_zarte_Lecoq_a%20trav%c3%a9s_de%20Stanislavski1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Pascetta, N. (2015). *Embodying English Language: Jacques Lecoq and the Neutral Mask*

[Tesis de doctorado, York University]. Repositorio Institucional York Space.

https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/30712/Pascetta_Nikole_L_2015_PhD.pdf?sequence=2

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, cine, danza*. Éditions Nathan.

Ramos, G. & Guerra, L. (2016). *Taller pequiclown y habilidades sociales en los niños de 5*

años de la I.E.E. Sagrado Corazón de Jesús N°465- Huancayo [Tesis de bachiller,

Universidad Nacional del Centro del Perú]. Repositorio Institucional.

<https://repositorio.uncp.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12894/3439/Ramos%20Alvarez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Rebaza, Y. (2021) *Análisis del trabajo corporal en la obra Gnossienne de la Compañía de*

Teatro Físico. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/21192>

Rivera, A. (2019). *Teatro físico: la revolución de las formas* (1a ed.). Editorial Fundamentos.

Rodríguez, F & González, R. (2017). *Creación de personaje en la técnica clown de la puesta*

en escena Los Merolicos [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de

México]. Repositorio de acceso abierto.

<http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/67124/Los%20Merolicos%20PDF-split-merge.pdf?sequence=3>

Rojas, I. (2020). *La disponibilidad del cuerpo: Del análisis de texto a la interpretación*

escénica mediante la máscara neutra [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad

- Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/16857>
- Romano, L. (2005). *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. Debates.
- RPP. (2018, 27 de junio). Compañía de Teatro Físico celebra su quinto aniversario presentando tres obras. <https://rpp.pe/cultura/teatro/compania-de-teatro-fisico-celebra-su-quinto-aniversario-presentando-tres-obras-noticia-1132500?ref=rpp>
- Rubio, M. (2014). Sobre vivir en Grupo. *Teatro e Storia*, 35 (4), pp. 255-267.
<https://www.teatroestoria.it/pdf/35/35-19-rubio.pdf>
- Salvatierra, C. (2006). *La escuela de Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática* [Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona]. Tesis doctorales de la UB en TDX.
https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/400762/CSC_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Saavedra, V. (2019). El clown como herramienta pedagógica [Tesis de pregrado, Universidad El Bosque]. Repositorio Institucional Universidad El Bosque.
https://repositorio.unbosque.edu.co/bitstream/handle/20.500.12495/3008/Saavedra_Meza_Valentina_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Valles, J. & Álamo, F. (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Editorial Alhulia.
[http://www.plagios.org/wp-content/uploads/2018/08/Anexo-1-Diccionario-de-teoria-narrativa-Jose-R-Valles-C-y-Francisco-Alamo-\(2002\).pdf](http://www.plagios.org/wp-content/uploads/2018/08/Anexo-1-Diccionario-de-teoria-narrativa-Jose-R-Valles-C-y-Francisco-Alamo-(2002).pdf)
- Velarde, S. (2015, 11 de agosto). *Estreno: Los Regalos*. Oficio Critico.
<http://eloficiocritico.blogspot.com/2015/08/estreno-los-regalos.html>

ANEXOS

Anexo 1

Material audiovisual de la puesta en escena Los Regalos de la Compañía de Teatro

Físico en Lima 2018:

<https://vimeo.com/290960229>



Anexo 2

Entrevistas a Fernando Castro, Diego Sakuray, Eduardo Cardozo y Miquel de la

Rocha:

https://drive.google.com/drive/folders/13PNwpQ7pQaN_Wv9hF50kSH4k-

[9ZknTSf?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/13PNwpQ7pQaN_Wv9hF50kSH4k-9ZknTSf?usp=sharing)



Anexo 3

Entrevistas a Alejandra Guerra, Carlos García-Rosell y Lizeth Chávez:

https://drive.google.com/drive/folders/13PNwpQ7pQaN_Wv9hF50kSH4k-9ZknTSf?usp=sharing



Anexo 4

Matrices de análisis:

Matriz 1: Estructura de la puesta en escena

Número de escena	Tiempo	Acción	Descripción de la escena	En escena	Sale
Escena 1	Presente (Adultos)	Recibir al hermano mayor	En la puerta de la casa, el hermano menor recibe al hermano mayor. Se dibuja una diagonal entre ambos hermanos.	MAYOR, MENOR	
Escena 2	Recuerdo de adolescencia	Ir a comprar los zapatos	En escena, se visualiza una banca, la cual será utilizada como carreta. Los tres personajes viajan en carreta a la ciudad para comprar unos zapatos. El padre le dedica mayor atención al hijo mayor, lo que genera celos en el menor. Como consecuencia, durante el viaje los hermanos discuten y compiten por la atención del padre a tal punto de que todos caen de la carreta. Después, los hijos reciben una llamada de atención del padre. Se genera un juego por tomar control de la carreta y finalmente es el padre quien vuelve a tener control de esta y deja a sus hijos para que vayan a pie.	PADRE, MAYOR, MENOR	PADRE
Escena 3	VIDEO 1	Comprar los zapatos	En el video, se ve proyectado que el padre compra los zapatos. Se genera una tensión al		

			momento del pago, ya que el padre no suelta el dinero. Pero, finalmente, los compra.		
Escena 4	Recuerdo de infancia	Bañar a los hijos	En escena, se visualiza una mesa echada, la cual hace referencia a una tina de baño. El hermano menor juega en una esquina con un perrito y el hermano mayor juega con un palo como si este fuera un caballo. El padre entra en el juego de su hijo mayor para meterlo a bañar, lo logra pero luego este escapa y vuelve a repetir la acción hasta lograrlo. Luego, el padre moviliza al hermano menor atrayéndolo con su juguete hasta la tina. El padre los baña, peina y arregla. Por último, en escena se visualiza la primera caminata del hermano menor. El padre dirige su atención hacia el hijo menor y el mayor se resiente, se pone celoso.	MAYOR, MENOR, PADRE	(Debería salir MAYOR)
Escena 5	Recuerdo de adolescencia	Entregar los zapatos al mayor	En escena, una mesa y una banca. El padre le da los zapatos, los cuales están en una caja, al hermano mayor, y se retira. El hermano menor ingresa e intenta quitarle los zapatos al mayor, por lo cual inicia una serie de acciones físicas de forcejeo, correteo y caídas, las cuales se detienen cuando el padre ingresa, este le entrega ropa al hermano menor y vuelve a retirarse. Los	MAYOR	MENOR

			hermanos retoman su persecución, el padre vuelve a ingresar con una maleta y al ver la escena de pelea los castiga. Retorna el orden y ayuda al mayor a organizar su maleta. Y sin darse cuenta el menor huye con los zapatos.		
Escena 6	VIDEO 2	Pesadilla del menor	El hermano menor sueña con la despedida del hermano mayor. Imagina que le persiguen los zapatos debido a la acción que hizo.		
Escena 7	Recuerdo de infancia	Alimentar a los hijos	En escena, una mesa y dos bancas. Aparece el menor jugando con un perro de juguete. El mayor juega con un mantel. Surge una interacción a través del juego entre ambos y el mayor rompe el perro de juguete del menor. El padre aparece y lo recrimina. Después, el padre y el mayor juegan con la manta, y deciden jugarle una broma para asustarlo. Finalmente, se sientan en la mesa para comer y se realiza un acción de rezar antes de comer con el hermano mayor.	PADRE, MAYOR, MENOR	
Escena 8	Recuerdo de adolescencia	Dstrucción de zapatos y castigo al menor	En escena, dos bancas y una mesa. El mayor descubre que sus zapatos no están en la caja. El menor aparece y deja escondidos los zapatos, pero el mayor lo encuentra, por lo cual	MAYOR, MENOR	

			<p>inicia una pelea, la cual crece de manera progresiva y el menor rompe los zapatos. Este hecho es visto por el padre, quien procede a golpear a modo de reprenderlo por su acción. El mayor defiende al menor de su padre y la escena termina en una confrontación entre el mayor y el padre bajo mucha tensión.</p>		
Escena 9	VIDEO 3	Castigar al mayor	<p>El hermano mayor recibe una golpiza por parte de su padre y los zapatos se arreglan.</p>		
Escena 10	Recuerdo de infancia	Arropar a los hijos	<p>En escena, una mesa sobre otra mesa haciendo alusión a un camarote. El mayor escucha a su padre acercarse y se acuesta inmediatamente para hacerse el dormido. El padre ingresa, los arroja y se va. El mayor jala la manta descubriendo al menor, por lo que este se acurruca sobre el mayor.</p>	MAYOR, MENOR	PADRE
Escena 11	Recuerdo de adolescencia	Despedir al mayor	<p>El padre está ubicado en el medio bebiendo. El hermano menor aparece y lo acompaña a esperar al mayor. El mayor ingresa con su maleta y se acerca al padre, quien lo despide fríamente. Luego, se va a despedir del menor pero es retenido por su padre para entregarle dinero. Finalmente, el mayor se despide del menor dándole la mano</p>	PADRE, MENOR	MAYOR, PADRE

			únicamente. El mayor se va; el padre, también. La luz dibuja la diagonal que vimos en la primera escena y solo está el menor.		
Escena 12	Presente (Adultos)	Recibir al mayor	Nuevamente la luz dibuja la diagonal, se repite la imagen del principio. El menor recibe al mayor, se saludan e ingresan a su casa.	MAYOR, MENOR	MAYOR, MENOR
Escena 13	Presente (Adultos)	Cenar juntos, no se reconocen	En escena, una mesa y cuatro sillas. El menor sirve la mesa e invita al mayor a sentarse al lado del padre. Ingresa el padre, quien camina con ayuda de un palo y su corporalidad se ve mayor. El padre no reconoce al mayor. El menor ayuda al padre a sentarse y este último toca el rostro del mayor para reconocerlo. El menor sirve la comida y cambia de lugar con el mayor para ayudar a su padre a comer, quien come con mucha dificultad.	MAYOR, MENOR	
Escena 14	Presente (Adultos)	Hermano mayor regala zapatos al menor	En escena, una mesa y cuatro sillas. Los hermanos están sentados fuera de la casa y el padre trae con dificultad una banca. Comparten una bebida. El mayor sale de escena para retornar con una caja que contiene unos zapatos para el menor. El padre aparece y juega a atrapar una mariposa.	PADRE, MAYOR, MENOR	MAYOR

Escena 15	Presente (Adultos)	Despedir al mayor	En la puerta de la casa, el padre está sentado en una silla. El menor a un lado, aparece el mayor para despedirse. Primero se acerca al padre, quien no demuestra respuesta ante el abrazo de despedida. El mayor se acerca al menor para despedirse. Primero se despiden con un poco de distancia, el mayor avanza unos pasos para retirarse y es retenido por el menor para despedirse afectuosamente.	PADRE, MAYOR, MENOR	MAYOR
Escena 16	Presente (Adultos)	Bañar al padre	El menor le quita los zapatos al padre, lo desviste y lo baña. El padre al inicio se resiste pero luego cede.	PADRE, MENOR	
Escena 17	Presente (Adultos)	Ponerse los zapatos	El menor sentado en una silla se coloca los zapatos.	MENOR	

Anexo 4

Matriz 2: Análisis del esquema corporal

Personaje	Esquema corporal	Movimiento	Gesto	Representa
Padre	<p>Su esquema corporal no varía mucho en los recuerdos de infancia y adolescencia (ver anexo 4). Se puede observar una columna casi erguida, rígida con los hombros ligeramente cerrados y los brazos laxos. Sus brazos no acompañan su caminata, van pegados al tronco y son laxos. El punto en el cuerpo que guía su movimiento es la coronilla. Siempre está expuesta. Sin embargo, se puede notar un cambio corporal en las escenas del presente (ver anexo 4). Columna encorvada proyecta su energía hacia el suelo, movimientos de extremidades superiores temblorosas que denotan la falta del control corporal. Sus pies se ubican más separados para buscar una mejor estabilidad y,</p>	<p>En los recuerdos de infancia y adolescencia (ver anexo 4), se mueve en el espacio de manera directa, dibujando líneas rectas en el espacio. Su flujo es libre y su energía es ligeramente pesada. Su ritmo tiende a ser pausado, a un ritmo intermedio. Sin embargo, en las escenas del presente (ver anexo 4), su ritmo es muy pausado. Su flujo es restringido y su energía es pesada. Su movimiento en el espacio es indirecto debido a esta falta de control corporal.</p>	<p>Gestos que evocan autoridad, complicidad y orden. Luego, sus gestos evocan dependencia, fragilidad, falta de control y desorientación.</p>	<p>Representa responsabilidad, protección, educación, hogar.</p>

	también, se apoya en un bastón.			
Hermano mayor	<p>Su corporalidad en los recuerdos de infancia (ver anexo 4) se puede observar una columna ligeramente curva, los hombros recaen hacia su pecho y sus brazos juntos al torso en tensión, estos no acompañan su caminata, si no están rígidos. Sus pies chapotean. El punto en el cuerpo que guía su movimiento es la coronilla. Hay un cambio corporal en los recuerdos de adolescencia (ver anexo 4), su columna se endereza levemente y sus brazos toman mayor rigidez. Su cuerpo entra en mayor tensión. En las escenas del presente (ver anexo 4) su columna está erguida, su cuerpo tiene mayor peso.</p>	<p>En los tres momentos (ver anexo 4), se mueve en el espacio de manera directa, dibujando líneas rectas en el espacio. En los recuerdos de infancia y adolescencia (ver anexo 4) su flujo es libre y ágil, su energía tiende a ser ligeramente pesada. Su ritmo es fragmentado, su tren superior es pausado, mientras que su tren inferior es rápido. En las escenas del presente (ver anexo 4), su ritmo es pausado. Su flujo es restringido y su energía es pesada.</p>	<p>Gestos que evocan al juego, competencia, complicidad, autoridad y fragilidad.</p>	<p>Representa la niñez, el crecimiento, la responsabilidad, la adultez, la madurez y el cambio.</p>
hermano menor	<p>Su corporalidad en los recuerdos de infancia (ver anexo 4), se observa su columna quebrada pronunciando la curva de la espalda baja, sus extremidades son</p>	<p>En los recuerdos de infancia (ver anexo 4) se mueve en el espacio de manera indirecta mientras que en la adolescencia (ver anexo 4) se desplaza de</p>	<p>Gestos que evocan al juego, la curiosidad, a la fragilidad, al aprendizaje, competencia, desorientación e independencia,</p>	<p>Representa la niñez, el crecimiento, la inocencia y el aprendizaje.</p>

	<p>torpes y están extendidas en posición de alerta, sus brazos están aperturados y su caminata es inestable apoyando su peso en los talones, sus pies chapotean al caminar. Todo su cuerpo se proyecta hacia adelante. En los recuerdos de adolescencia (ver anexo 4) su columna es erguida, sus brazos acompañan su caminata, aún mantiene una ligera torpeza en sus manos. En las escenas de adulto, su columna es erguida, sus brazos están presentes y acompañan su caminata. El punto en el cuerpo que guía su movimiento son los ojos</p>	<p>manera directa, pero los movimientos de su cuerpo son indirectos. En el presente (ver anexo 4) se mueve de manera directa. En los tres momentos su flujo es libre, su energía es ligera y su ritmo es rápido.</p>	<p>impotencia, abandono</p>	
--	---	--	-----------------------------	--