



*CREACIÓN DEL PERSONAJE EN MÁSCARA LA GRAN MADRE A PARTIR DE
EL CUERPO POÉTICO DE JAQUES LECOQ.*

María del mar García Rivera

Santiago de Cali

Abril 27 de 2021



*Creación del personaje en máscara La gran madre a partir de El cuerpo poético de Jaques
Lecoq*

Presentado por: María del mar García Rivera

Asesora: Luz Elena Muñoz Salazar

Grupo de Investigación: GINARTEP

Línea de investigación: Creación Escénica
Pedagogía Teatral

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

Santiago de Cali

Noviembre 05 de 2020

Dedicatoria

A veces, una vez a la semana un colibrí me viene a visitar, entra y se queda suspendido por unos segundos en el medio del gran ventanal luego se va.

Mostla

Queman nehuatl nionmiquis

Amo queman xinocueso

Nican

Ocsepa nican nionhualas

Cualtzin huitzitzitlin

Nimocuepas

Soatzin

Queman ticonitas tonatiu

Ica moyolo xionpaqui

Ompa...

Ompa niyetos ihuan totahtzin

Cualtzin tlahuili

Nimitzmacas

Mañana...

Mañana que yo me muera

No quiero que estés triste

Aquí...

Aquí yo volveré

Convertido en colibrí

Mujer...

Cuando mires hacia el sol

Sonríe con tú corazón

Ahí...

Ahí estaré con nuestro padre

Buena luz yo te enviaré

Downs (1999)

Con devoción a la memoria de mi padre y hermana.

En amor a la presencia de mi madre.

Agradecimientos

La sencillez y su belleza.

Gracias a: Dayana Ocampo Gutiérrez, Nathalie Cifuentes Tobar, María del mar Núñez Gañan, compañeras de este viaje.

A mi asesora Luz Elena Muñoz Salazar por no perder la paciencia y tener siempre unas palabras cálidas para compartir.

A mi primo Diego Alonso García Dorado por las noches de confianza, un hermano.

A mi prima Lorena por darme su amorosa acogida.

A mis tres grandes docentes del teatro, gracias por sus enseñanzas: Jackeline Gómez Romero, Leonelia González Grisales, Guillermo Piedrahita Naranjo.

Y a mi maestro espiritual Sant Rajinder Singh Ji Maharaj por enseñarme la técnica de la meditación Jyoti, el aliento para escribir esta investigación.

Tabla de contenido

Resumen	vii
Abstrac	vii
Introducción	1
Capítulo 1 Planteamiento del problema	2
Justificación.....	3
Objetivos	4
Antecedentes	5
Marco contextual.....	8
Marco teórico conceptual.....	11
El cuerpo poético.....	11
Improvisación.....	12
Máscara.	13
Máscara neutra.	14
Máscara expresiva.	15
Personaje - Creación de personaje.	18
Creación de Personaje.	19
Metodología	21
Capítulo 2 Un entrenamiento	23
El silencio como apertura para instalarse en el trabajo del cuerpo.	25
Pre Calentamiento y <i>Saludo al Gato</i> ejercicios para la conciencia y concentración corporal.	27
La respiración y su regulación como soporte del entrenamiento.....	28
Relación entre la máscara y La danza del viento	30

Capítulo 3 Exploración de los ejercicios de improvisación	34
Los 9 movimientos de La gran madre.....	41
El movimiento precursor.....	43
Capítulo 4 Aspectos de <i>El cuerpo poético</i> presentes en la creación del personaje.....	45
La creación del personaje en máscara La gran madre.....	53
Componentes estéticos de la creación del personaje.....	54
La escenografía	56
Componentes sonoros	60
La máscara	60
La creación del cuerpo poético del personaje en máscara La gran madre	64
Relaciones: cuerpo cultural, cuerpo poético en el proceso de creación del personaje La gran madre	66
Conclusiones	68
Referencias.....	71
ANEXOS	73
Anexo 1. Fragmento de <i>La sombra rojiza</i>	73
Anexo 2. Bitácoras de proceso.....	75

Tabla de esquemas

Esquema 1 Necesidades de personaje y actriz	3
Esquema 2 Los dos viajes de Lecoq	12
Esquema 3 improvisación.....	35
Esquema 4 proceso de creación.....	52

Tabla de Tablas

Tabla 1 Estructura de la bitácora.....	21
Tabla 2 movimientos de La gran madre.....	41
Tabla 3 inclusión de los movimientos del personaje a la escena.....	64

Tabla de imágenes

Imagen 1 máscara neutra.....	15
Imagen 2 máscara larvaria	17
Imagen 3 máscara utilitaria	17
Imagen 4 máscara de carácter	18
Imagen 5 escenografía 1.....	56
Imagen 6 habitación.	57
Imagen 7 habitación y madres.....	58
Imagen 8 deidad de Inanna	59
Imagen 9 Vestuario La gran madre.....	60
Imagen 11 Inanna.....	62
Imagen 12 Isis	62
Imagen 13 máscara improvisación 1.....	62
Imagen 14 máscara improvisación 2.....	62
Imagen 15 máscara improvisación 3.....	63
Imagen 16 máscara final del personaje	63

Resumen

La presente investigación *Creación del personaje en máscara La gran madre a partir de El cuerpo poético de Jaques Lecoq (2020)* tiene como finalidad identificar los aspectos de *El cuerpo poético* presentes en la creación de este personaje, de esta manera se desarrolla una investigación de enfoque cualitativo y centrado en la práctica en arte puesto que toma *El cuerpo poético* para la creación del personaje en máscara La gran madre. La investigación se realiza en el cuerpo de la estudiante actriz por ello para la toma de recolección de datos se hace a través de la bitácora estructurada como herramienta. Así de acuerdo a lo anterior esta investigación encuentra que los aspectos del *Cuerpo Poético* que están presentes en la creación del personaje son tres y se da forma procesual: 1. Improvisación. 2. Técnica de los movimientos. 3. Los auto-cursos (el teatro de los estudiantes).

Palabras Clave: movimiento, máscara, cuerpo poético, improvisación, análisis del movimiento.

Abstrac

The present investigation *Creation of the character in a mask The great mother from The moving body by Lecoq (2020)* aims to identify the aspects of *The moving body* that influence the creation of this character. Thus, an investigation with a qualitative approach and centered on the practice of art is developed since it takes *The moving body* for the creation of the character in mask *The Great Mother*. This investigation is carried out in the body of the student actress, for that reason the data collection is done through the structured log as a tool. Therefore, this research finds that the aspects of *The moving body* that affect the creation of the character are three and there is a procedural form: the aspects that are present on the creation of the character *The great mother* are three and these occur in a procedural way: 1 Improvisation. 2. Technique of movements. 3. Self-courses (student theater).

Keywords: movement, mask, improvisation, exploration, analysis of movement, *The moving body*

Introducción

La pedagogía puede entenderse como la disciplina que estudia la educación desde sus metodologías, técnicas y prácticas aplicadas a la enseñanza, *El cuerpo poético* es la sistematización textual de la pedagogía que Lecoq desarrolla en su Escuela Internacional de Teatro Jaques Lecoq, esta brinda las herramientas que para que el actor pueda navegar en los campo de la creación teatral partiendo del estudio del movimiento humano en relación a su entorno, a su vez el personaje es el trabajo investigativo y de creación que realiza el actor, Gómez (2012) lo expresa de la siguiente manera: “El personaje no solo nace del deseo de actuar, sino del despliegue de un conjunto de conocimientos técnicos que el actor pone en juego en su composición”(p 18).

De esta manera y en relación a lo anterior este proyecto investigativo nace por dos necesidades interdependientes, la primera es el personaje La gran madre y su creación que por su contexto se acerca a una técnica extra cotidiana o un teatro físico, la segunda es la necesidad de la estudiante actriz por hallar las herramientas que le permitan la creación del personaje, por esto *El cuerpo poético* se convierte en el instrumento para responder a dichas necesidades por lo que conviene plantear la pregunta ¿qué aspectos de *El Cuerpo Poético* están presentes en la creación del personaje en máscara La gran madre?.

Por otra parte este documento presenta la información del proceso investigativo dividido en cuatro capítulos, el primero está compuesto por la justificación, los antecedentes, conceptos como El cuerpo poético, improvisación, máscara, personaje, creación de personaje, también presenta el contexto de la investigación y la investigadora junto con la metodología que usa para ello, de igual forma los capítulos dos, tres y cuatro pertenecen al desarrollo de los tres objetivos específicos que hablan sobre su tratamiento, los hallazgos, la discusión, las conclusiones y por último la conclusión final que sintetizan los resultados de la investigación, dan respuesta a la pregunta problema y reflexiona sobre los aportes que deja este proyecto investigativo en el camino de quien lo desarrolla desde la perspectiva de licenciada y profesional de las artes escénicas.

Capítulo 1 Planteamiento del problema

En el campo de la teoría teatral se encuentran las indagaciones que se han hecho sobre el trabajo de la máscara y para ello la presente investigación ahonda sobre *El cuerpo Poético*, una pedagogía de la creación teatral que desarrolla Lecoq y que ha contribuido al teatro físico gestual, indagando y analizando sobre el movimiento que repercute en el cuerpo humano, estudiando su técnica para ser dirigidos a la acción dramática. Las pesquisas de Lecoq sobre la máscara han hecho un aporte sistemático de ésta después de Copeau y Dasté; esta pedagogía enseña al actor apartarse de la auto referenciación en el que hacer escénico iniciando el trabajo desde el silencio precedido de la palabra e improvisaciones donde el lenguaje y el juego es corporal, por esto *El cuerpo poético* es la herramienta de este proyecto investigativo como recurso actoral, ya que la estudiante- actriz García observa que sus recursos interpretativos se han visto limitados repitiendo los mismos patrones de los personajes que ha abordado, así mismo identifica la debilidad en su trabajo corporal-actoral, por esto se concibe que *El cuerpo poético* pedagogía de la creación teatral desarrollada es oportuna para responder las falencias y necesidades actorales de la estudiante-actriz en relación con la creación del personaje La gran madre.

Por otra parte, la dramaturgia de la obra *Bajo la sombra rojiza* en su primera escena es realizada para este trabajo investigativo por Ocampo. D y García M, la cual está basada en la novela *The red tend* escrita por la novelista Diamant, tanto la obra literaria como la obra dramática expone la mirada autónoma de los acontecimientos bíblicos de la vida de Dinah, única hija de Jacob, padre de Israel, sin embargo en la obra dramática se crea un nuevo personaje ficcional: *La gran madre*, que contiene características de tipo místico y esotérico siendo la representación de una diosa de alta categoría, cuya creación obedece a tres fases: la primera corresponde a la creación de un entrenamiento corporal y vocal previo al trabajo de máscara, la segunda fase data sobre la exploración y selección de diferentes ejercicios teatrales encontrados en la sección de improvisación de *El Cuerpo Poético*. La tercera y última es evidenciar los aspectos de *El cuerpo poético*, por lo anterior la pregunta que guía esta investigación es: ¿Qué aspectos de *El cuerpo poético* están presentes en la creación del personaje en máscara *La gran madre*?

Justificación

Los elementos que llevan a esta investigación para abordar *El Cuerpo Poético* se componen de dos aspectos paralelos y dependientes entre sí como se observa en el esquema 1 necesidades de personaje y actriz:

Esquema 1 Necesidades de personaje y actriz



Fuente: propia.

El primer aspecto es el personaje La gran madre tanto a crear como a desarrollar, el cual nace de la dramaturgia de la obra *En la sombra rojiza* de Ocampo y García (2019). Dentro del tratamiento de la obra aparece como un personaje extra cotidiano y místico, que representa aspectos simbólicos como la fertilidad, la seducción, lo lunar, elementos de la naturaleza, la sabiduría femenina, es una diosa madre y estos elementos que se encuentran en nuestro entorno comúnmente tienen un camino hacia lo ritual, lugar donde nace la máscara en el hombre y posteriormente en el teatro. Por ello la creación del personaje La gran madre constituye una necesidad de representación que van ligada a un teatro físico o extra-cotidiano más que naturalista.

El segundo aspecto corresponde al trabajo de la estudiante- actriz en relación a la creación del personaje, así su necesidad radica en encontrar un mecanismo, herramientas útiles que den solución a las exigencias del personaje en su creación observando que la demanda del personaje

requiere de una técnica en donde no referencie mayoritariamente el cuerpo cultural ¹de la estudiante actriz, por esto que *El cuerpo poético* ² resulta pertinente para resolver las necesidades tanto de la actriz como del personaje.

Por otra parte la pertinencia de esta investigación puede ser un documento que amplíe el panorama sobre esta pedagogía para el actor y la creación teatral con máscara, puesto que hay poca profundización investigativa textual sobre el tema en Colombia y en la facultad en su programa de Licenciatura en Artes Escénicas, es decir investigaciones que ahonden sobre la creación de personaje en máscara a través de *El cuerpo poético*, por lo cual esta investigación puede ser una herramienta que sirva los estudiantes que estén interesados en abordar un trabajo de creación escénica bajo *El cuerpo poético* de Lecoq.

Objetivos

Objetivo General

Identificar los aspectos de *El cuerpo poético* presentes en la creación del personaje en máscara La gran madre.

Objetivos específicos:

- Abordar un entrenamiento corporal y vocal que acondicione el cuerpo para el trabajo de la máscara.
- Explorar ejercicios de Improvisación de *El Cuerpo Poético* para la creación del personaje en máscara La gran madre.
- Evidenciar qué aspectos de *El cuerpo poético* están presentes en la creación del personaje en máscara La gran madre.

¹ El ambiente socio cultural donde se desarrolla un individuo puede terminar rasgos de comportamiento en él, como la forma de caminar, hablar, gesticular sus ideas, etc., por ello la pertinencia de afrontar una técnica física que le permita al estudiante- actor, herramientas para la creación sin necesidad de auto referenciarse.

² El cuerpo poético: libro donde se expone la pedagogía de Lecoq.

Antecedentes

En esta unidad se exponen diferentes investigaciones que sirven como referencia para la presente investigación pues por su temática aportan conocimiento, por ende, se exponen como estado del arte seis documentos entre escritos y audiovisuales que se indaga sobre creación de personaje con máscara y *El cuerpo poético*.

La primera es sobre la pedagogía que desarrolla Lecoq la cual es el contenido de *El cuerpo poético*, este es un documento filmográfico *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq* (Los dos viajes de Jaques Lecoq) dirigida por Roy N. y Carasso J. con la coproducción de La Sept ARTE, On Line Productions (1999), una recopilación sobre el material didáctico y pedagógico que hace Lecoq en su escuela L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq en Francia. El filme está dividido por dos segmentos “los dos viajes” correspondientes a los dos años pedagógicos de la escuela, el primer viaje es el cuerpo y el movimiento donde se observa a Lecoq en clase con sus alumnos ejecutando sus ejercicios teatrales como el barquero, el trabajo de la máscara neutra en las improvisaciones, el trabajo con máscaras expresivas y larvarias, la identificación con los animales, la interpretación de la palabra a través del cuerpo; también se presentan las experiencias de los ex alumnos sobre esta pedagogía en sus prácticas creativas concibiendo a la escuela como un nicho de investigación para los actores y simpatizantes de las artes escénicas.

El segundo viaje pertenece al segundo año de la escuela, en ello se puede ver el teatro de los estudiantes, creaciones y ensayos que presentan a un público, de igual modo aparece el trabajo del clown, la labor de los bufones, el coro y la tragedia. En este segundo segmento se evidencia con mayor énfasis las reflexiones de Lecoq sobre su práctica pedagógica donde ve a su escuela como un viaje teatral y de ahí su concepción del teatro: un viaje con atención. Lo anterior se va intercalando con fragmentos sobre su historia, sus viajes, las experiencias de sus ex alumnos, amigos y compañeros de trabajo como en el caso de Dario Fo, Paddy Hayter director artístico (en su tiempo) del teatro itinerante Footsbarn Travelling Theatre, el dramaturgo Michael Azama, entre otros.

El segundo referente se ubica en España, se trata del documento pedagógico audiovisual *El Actor y la Máscara, demostración pedagógica* de Vázquez (2012), donde se expone y detalla sobre la máscara partiendo del rito hasta llegar al teatro, en el este último explica las categorías de

la máscara: expresivas, de carácter, larvarias, contra máscara y de comedia del arte. Vázquez muestra algunos ejercicios teatrales y también expone el clown junto con el mimo, la demostración pedagógica tiene una introducción narrativa acerca de los orígenes del hombre, la mujer y su necesidad de comunicarse con los dioses, de ahí expone el concepto de máscara y su relación con la naturaleza, los seres humanos y los usos que le dan, también hace la diferenciación entre la máscara ritual y la máscara de teatro donde plantea el carácter extra cotidiano de la máscara teatral y enfatiza sobre las exigencias que requiere el trabajo de esta en el actor como: actitudes físicas, composición o descomposición del cuerpo, posturas corporales, formas de caminar. Después de ello pasa a exponer las máscaras expresivas y sus familias ejecutando algunos ejercicios, de igual forma ahonda sobre el trabajo actoral del la contra máscara.

El tercer referente se encuentra nuevamente en España con la tesis doctoral: *La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática* de Salvatierra (2006), el escrito dedica sus indagaciones a los principios de enseñanza de Lecoq, así su objetivo es estudiar a partir de los fundamentos de esta pedagogía la aportación que realiza al conjunto del teatro contemporáneo, la metodología que emplea esta investigación es analítico sintético e inductivo y su contenido se divide en tres partes; el primero es la figura de Lecoq en los diferentes diccionarios de artes escénicas y arte dramático examinando las influencias de Lecoq en el teatro, analiza también las experiencias dentro y fuera de Francia, la creación de la escuela, el desarrollo de esta y los objetivos que definen su pedagogía. La segunda parte está dedicada a la práctica del método pedagógico desde el movimiento, el cuerpo, el descubrimiento y el juego entre otros. El último segmento presenta las investigaciones que realiza Lecoq y Decroux sobre las diferenciaciones y similitudes entre la práctica y teorización del concepto del mimo.

De manera similar, se encuentra la tesis doctoral: *La técnica extra cotidiana en la creación del cuerpo escénico. Inculturación y Aculturación. Análisis y modelo pedagógico* de Naranjo, (2017) que tiene como objetivo proponer un modelo pedagógico para la formación pre-expresiva del actor a partir de una técnica extra cotidiana de inculturación y aculturación que se halla en los métodos de Constantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, y Jaques Lecoq. Para el desarrollo de la investigación se realizan cuatro fases, la primera corresponde al estado del arte de la temática, la segunda es la conceptualización, la tercera fase es identificación y selección de autores para

finalizar con la aplicación práctica y sistematización de un modelo pedagógico. Esta tesis cuenta como muestra con ocho estudiantes –actores de la Licenciatura en Artes escénicas con énfasis en teatro de la universidad de Caldas, Colombia, entre el primero de febrero al cuatro de junio de 2016 y como resultado de la investigación se lleva a cabo el modelo pedagógico de inculturación y aculturación del cuerpo escénico a partir de las tres técnicas extra cotidianas que se expone.

También, para esta investigación se ha encontrado el artículo de la revista Rascunhos de la universidad de Uberlandia *La máscara como base para el entrenamiento alumno-actor* de Souza (2019) que tiene como finalidad identificar las contribuciones de la máscara para el entrenamiento del alumno-actor, en donde la metodología está desarrollada en dos periodos, el primero es un segmento denominado Improvisación I donde participa mayormente la máscara neutra usando la pedagogía de Spoin y Lecoq, después de ello le sigue el Teatro de animación I continuando con la máscara neutra y pasando a la máscara larvaria, este proceso pedagógico se desarrolla con estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Santa Catarina en el año 2019. Dentro de sus resultados y reflexiones finales se resalta el uso de la máscara neutra para la concentración y el conocimiento del cuerpo del alumno-actor, como también contribuye a la determinación y firmeza en el momento de trabajar en la escena, dentro del documento se explica la importancia de la máscara larvaria en el juego corporal del actor, donde la mirada debe trasladarse a la acción para que el gesto tenga sentido, también habla sobre un estado de búsqueda y descubrimiento que genera el trabajo con máscara, beneficiando en la formación del estudiante –actor en la actualidad.

Finalmente la última referencia para esa investigación se encuentra en Colombia en *el Festival Internacional de La Máscara* que nace en el 2012 por la agrupación teatral Teatrova, bajo la dirección de Parada C., y Abdel R. El festival es celebrado cada año en la sede del teatro Teatrova, tiene como fin investigar, rastrear sobre la máscara y su práctica teatral a través de puestas en escena, talleres, conferencias y memorias escritas de las conferencias del Festival, como es el caso de *La Máscara: Objeto vivo*. (Rojas 2013, 2014), en esta conferencia el autor explica el concepto de máscara a través de un recorrido histórico hasta llegar a la máscara neutra como factor pedagógico, en su texto describe los orígenes de la máscara y su función en el actor. Tanto el festival como las investigaciones y conferencias que se realizan en torno a la máscara

resultan oportunas para esta investigación puesto que ayuda a definir con mayor claridad las características de la máscara y su labor, también hace un aporte significativo en exponer sobre otros autores que están trabajando sobre este aspecto teatral.

Los anteriores documentos aportan un panorama de conocimiento a la investigación presente por ello *Los dos viajes de Jaques Lecoq* y *El actor y la máscara, demostración pedagógica* complementa audio visualmente la pedagogía del autor, pues permite observar y analizar los ejercicios con mejor entendimiento, aclara ciertos conceptos como máscara neutra, máscara expresivas y de carácter reflexionado sobre el trabajo práctico de cada una, además de escuchar las reflexiones propias del autor y de quién ha desarrollado esta pedagogía por años como es el caso de Vázquez (2012), por otro lado el artículo de la revista Rascunhos aporta directamente al campo del quehacer teatral reflexionando sobre la máscara y el entrenamiento para el actor, ejes fundamentales para esta investigación. Finalmente, la tesis doctoral contiene textos escritos por Lecoq poco referenciados, materiales inéditos producto de dicha investigación, entrevistas, artículos de prensa, documentos, encuentros sobre la pedagogía mencionada, por ello se convierte en un material de referencia que complementa y define con mayor claridad las características de la pedagogía de Lecoq para la creación.

Marco contextual

El equipo de trabajo para esta investigación está encabezado por García M quien desarrolla el presente proyecto investigativo y es co autora del texto dramático *En la sombra rojiza*. Su interés por las artes escénicas la ha acompañado desde los primeros años de vida tomando el ejemplo de sus padres, posteriormente entra a estudiar La creación colectiva en el Teatro Experimental de Cali T.E.C, y en el 2011 ingresa a Bellas Artes institución Universitaria del Valle para concretar la profesionalización en la Licenciatura de Artes Escénicas, en tercer semestre de la carrera tiene el acercamiento al trabajo con máscara neutra y máscara para comedia del arte guiado por la maestra Gómez. Paralelo a ello se ha enfocado en diferentes talleres con maestros como: César Badillo y la creación colectiva, Juan Carlos Agudelo y su trabajo de mimo corporal, Carlos Rojas con el taller de máscara neutra, el colectivo mexicano Base Lunar en creación de máscaras de papel, entre otros. Dentro de su práctica docente parte de su formación ha estado con la Institución educativa

normal superior farallones de Cali, su carrera universitaria y con la Fundación educativa academia Darshan de la cual ha desempeñado su trabajo por más de seis años.

Ocampo D. Es co autora de la obra *En la Sombra rojiza*, es licenciada en Artes escénicas por Bellas Artes Institución universitaria del Valle. Su formación musical se realiza con el coro de la Escuela de música de Desepaz y en la coral Escolanía, desempeñándose en actividades artísticas desde el teatro y la música como actriz y cantante en alrededor de veinte diversos montajes. En el dos mil diecisiete (2017) participa en el taller de máscara neutra con el maestro Carlos Rojas fundador del Laboratorio de la máscara. En el campo de la pedagogía Ocampo ha enseñado a niños y adolescentes en la Fundación etno - matices en el sector del Hormiguero en Cali, también en Tralalá centro de estimulación artística entre otros guiando talleres e intervenciones artísticas con comunidades.

Sobre el autor de la pedagogía que enmarca esta investigación:

Jaques Lecoq de nacionalidad francesa nace en París en 1921, es gimnasta dedicándose a la enseñanza del deporte como instructor graduado de las Federaciones francesas de Atletismo y Natación, su interés por el movimiento y el cuerpo lo acercan a las artes escénicas a través de Jean-Marie Conty con lo cual entra a estudiar teatro en la asociación de Trabajo y Cultura de Francia, también ingresa como actor en la compañía Comediens de Grenoble fundado por Gabriel Cousin y Jean Dasté (yerno y discípulo de Copeau), así junto con la compañía direcciona los entrenamientos físicos para los actores a lo que lo lleva junto con Dasté al trabajo de la máscara influenciado por Copeau y Dullin. En 1948 Lecoq viaja a Italia trabajando en el teatro de la Universidad de Padua descubriendo la potencia del juego en la Commedia dell arte a través de un análisis de la vida de los campesinos y gente del comercio italiano creando así sus primeras pantomimas. Lecoq ha trabajado como director y coreógrafo de varias piezas teatrales y ha hecho parte de la Piccolo Teatro School de Milán. Terminando su paso por Italia como director y coreógrafo re inventa nuevos gestos y movimientos a los coros de la tragedia griega en Siracusa, por otra parte funda la compañía Parenti-Lecoq con el objetivo de exponer obras de autores nuevos como Eugene Ionesco entre otros. En 1956 regresa a París para continuar en la pedagogía teatral donde ha hecho parte de la Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts como docente, de igual forma dirige las escenas de movimiento en el Teatro nacional popular y en la Escuela nacional

superior de Bellas artes. Paralelamente en 1956 le da origen a su Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq y posteriormente al Laboratorio de estudio del movimiento LEM y dentro de este mismo espacio junto con el escultor Amleto Sartori bajo las investigaciones que realizan sobre la máscara, nace la Máscara neutra. Lecoq es miembro de la Unión de Teatros de Europa y es reconocido a nivel mundial como actor, mimo y maestro de la actuación y la pedagogía para la creación teatral gracias a sus aportes al estudio del movimiento corporal y el trabajo sobre la máscara, mimo, clown, tragedia entre otros temas escénicos. Lecoq fallece en Francia en 1999.

Sobre la autora de la obra literaria *The Red Tend, La Tienda Roja*:

Diamant.A de familia y práctica judía nace en New York. Es licenciada en Literatura comparada de la Universidad Washington con maestría en Literatura estadounidense en la Universidad Binghamton en New York, Diamant es columnista para revistas como Boston phoenix, Boston globe, Boston magazine, New england monthly, Yankee, Self, Parents, McCall's y Ms, gran parte de su literatura está dedicada a un nuevo judaísmo escribiendo piezas como: *The new jewish wedding (La Nueva Boda Judía)*, *The new jewish baby book (El nuevo libro del bebé judío)*, una de sus mayores escalas a nivel literario está con la novela *The red Tend (La tienda Roja)* en 1997, la historia parte del antiguo testamento en el Génesis 34 La deshonra de Diná, única hija de Jacob violada por un príncipe egipcio que pide su mano en matrimonio, sin embargo la novela de Diamant hace memoria de este hecho bajo la mirada y la voz de Dina. Sobre esta novela existe una serie de dos capítulos lanzada por la cadena Lifetime llamada también *The red tend*, de igual forma esta novela es el texto base para escribir la dramaturgia de *En la sombra rojiza*.

Tanto García como Ocampo han estado en la búsqueda de un texto dramático que hable sobre los movimientos femeninos en la historia y contemporáneos, textos donde exponga la condición de la mujer, la cosmogonía, la medicina, las hazañas, acontecimientos socio políticos, entre otros temas que pueden abarcar un pensamiento femenino. Al encontrar la novela *The Red Tend* (Diamant,1997) esta satisface las expectativas de contar una historia con las características mencionadas, Diamant escribe sobre los sucesos de Dina, única hija de Jacob del cual data en la historia como el fundador de Israel, según el antiguo testamento menciona que esta mujer fue violada por un príncipe egipcio, sin embargo la pide para matrimonio, Jacob y sus hijos aceptan la

oferta con la condición de que el pueblo de Siquen acepte el dios de Jacob a través de la circuncisión, sin embargo Simeón y Levi hermanos de Dina en venganza por el deshonor a la familia asesinan a los hombres de esta región de Siquemita, así Diamant de este apartado bíblico y bajo sus investigaciones crea la novela *The red Tend*, aquí los acontecimientos se narran bajo la voz y mirada de Dina donde se evidencia el choque cultural e ideológico entre su padre y la tribu de las mujeres de Jacob; la obra *En la sombra rojiza* se escribe partiendo del relato que realiza Diamant y para esta dramaturgia se narra los eventos de la vida Dina en colaboración de un nuevo personaje ficcional: La Gran madre, del cual parte esta investigación. Por otra parte, a pesar que el acontecimiento de Dina no pertenece a estos tiempos y que su cultura del antiguo medio oriente está alejada del contexto latinoamericano actual, el interés por las actrices Ocampo y García radica en la importancia y posibilidad de reivindicar los acontecimientos históricos desde una perspectiva femenina a través de las artes escénicas.

Marco teórico conceptual

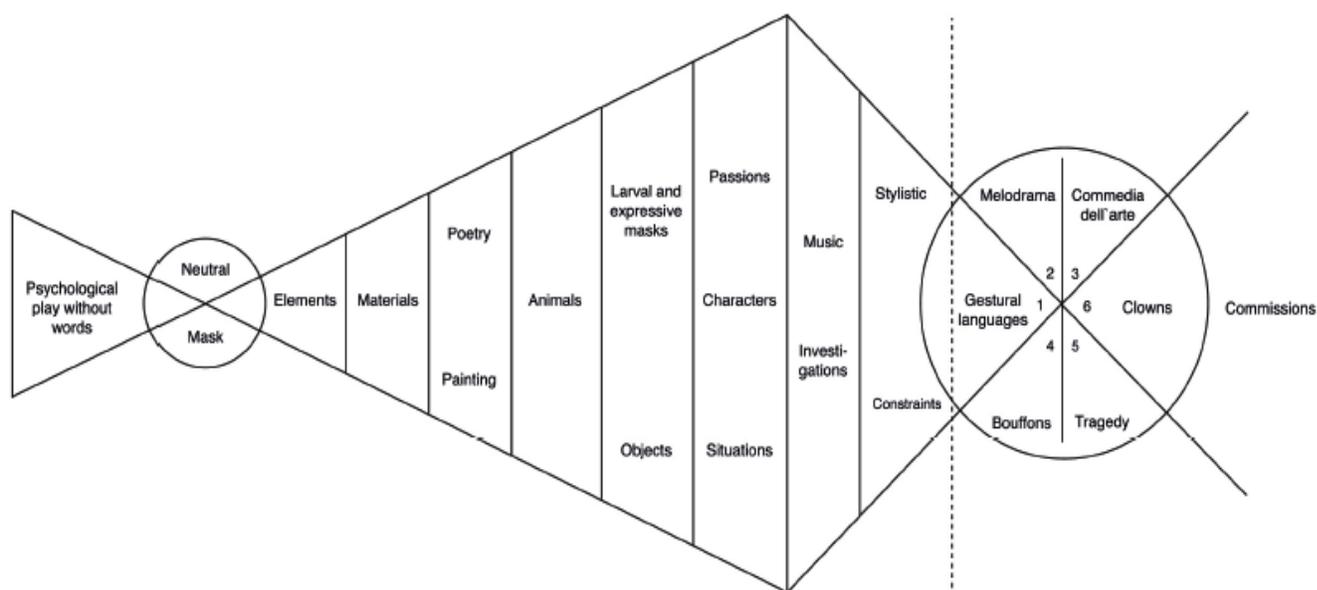
El personaje en máscara La gran madre se crea bajo una exploración de los ejercicios que desarrolla la pedagogía de Lecoq en su libro *El cuerpo Poético* (2009) en el segmento de *Improvisación*, por ello este marco teórico se indaga sobre los conceptos de El cuerpo poético, Improvisación, máscara, máscara neutra, máscara expresiva, personaje y creación de personaje.

El cuerpo poético.

Es primer material y documento textual que toma como referencia esta la investigación, en él su autor Lecoq. J (2009) reúne gran parte de sus indagaciones respecto a su trabajo pedagógico que realiza dentro de la 'École Internationale de Théâtre Jaques Lecoq - Escuela Internacional de Teatro Jaques Lecoq, actualmente vigente en Francia desde 1956. *El Cuerpo Poético* es la narración y sistematización del proceso pedagógico teatral en la escuela con su estructura metodológica, especificando y categorizando los trabajos y ejercicios de campo. En esta sistematización se encuentran las justificaciones y circunstancias que llevan a Lecoq al campo de la escena teatral, sus búsquedas en cuanto a la improvisación, el silencio precedente de la palabra, la neutralidad, el cuerpo y el espacio, su técnica del movimiento, los análisis del movimiento, la acrobacia dramática, el geodrama, el melodrama, la comedia del arte, la tragedia, los bufones, el clown y el laboratorio de estudio del movimiento, hacen parte de del material recopilado y

expuesto en el texto, así este conjunto sobre su pedagogía y su metodología lo divide en dos componentes: los dos viajes pedagógicos, cada uno correspondiente a un año como se ve en el siguiente esquema 2 Los dos viajes de Lecoq:

Esquema 2 Los dos viajes de Lecoq



Fuente: Lecoq (2009, citado en Naranjo, 2017, p. 190).

Improvisación.

La improvisación es el primer gran tema de Lecoq bajo la premisa de que los acontecimientos suceden bajo la primera vez, este tema está compuesto por catorce aspectos entre temas y subtemas:

El silencio antes de la palabra:

1. Recreación y actuación.
2. Hacia las estructuras de la actuación.

La máscara Neutra:

3. La neutralidad.
4. El viaje elemental.

5. Identificarse con la naturaleza.
6. La transposición.

El acercamiento a las artes

7. El fondo poético común.
8. El cuerpo de las palabras
9. La música como compañera.

Máscara y contra máscaras:

10. Los niveles de actuación.
11. Entrar en la forma.

Los personajes:

12. Estados, pasiones, sentimientos.
13. Lugares y ambientes.
14. Condiciones de estilo.

Estos temas y subtemas son las herramientas fundamentales de los principios de la actuación que atraviesan el cuerpo por medio de exploraciones e improvisaciones.

Máscara.

Se puede inferir que la máscara es un artefacto simbólico con ornamentos que se usa sobre el rostro humano para la representación de lo ritual, lo escénico teatral, la comunicación entre las deidades y la humanidad, entre otros aspectos. La máscara se puede elaborar en cualquier tipo de material, entre los más comunes son el cuero, madera, yeso, papel, tela, pero la máscara no se puede definir específicamente de dónde es autóctona pues sus inicios están ligados con la ritualidad y ceremonias tradicionales que tiene toda comunidad. Aslan & Bablet (2006) en *Le Masque: du rite au théâtre* *La Máscara: del rito al Teatro*, de igual forma exponen este tema, además explican que la máscara es una segunda piel sobre el rostro y que tiene diferentes texturas, también es un cuerpo que se transforma desde el interior pues el portador, persona que presta su cuerpo y su aliento a disposición de la máscara, esta es animado por el espíritu que le corresponde a la máscara, por esto la o el portador está dotado de una energía superior, de tal manera que “no permanece inmóvil: baila, salta se agita con sobresaltos, es solicitado por una música cada vez más poderosa y rápida” (Aslan & Bablet, 2006, p. 2).

Nuevamente Aslan & Bablet (2006) explican que la máscara es inseparable de su gesto y su lugar de nacimiento son los mitos y rituales pues ella representa la forma de pensamiento y las creencias de cada comunidad, hace parte de las ceremonias, el culto a los ancestros, los funerales, los muertos, los dioses, los ritos de iniciación o de fertilidad, también de las fiestas de carnaval. Del otro lado en el campo teatral explican que la máscara ha sido usada en el occidente para representar tanto la tragedia griega como la commedia dell arte, en oriente la máscara se ve en pinturas faciales como el kathakali, No, Opera China, la india, entre otros. La máscara en teatro está elaborada en diferentes materiales y puede cubrir todo el rostro de quien la lleva o cubrir medio rostro.

Máscara neutra.

Uno de los pilares fundamentales de la pedagogía de Lecoq es la máscara neutra, esta es elaborada por Sartori y tiene familiaridad con la máscara noble de Dasté. Para Lecoq (2009) la máscara neutra no tiene relación con una máscara blanca común que podría usarse para ocultar el rostro, pues la máscara neutra es elaborada para acrecentar la presencia del actor, facilitar el juego teatral y llegar a una actuación libre de falsas posturas, esta máscara se aborda después de la actuación psicológica silenciosa la cual está ligada a la recreación psicológica silenciosa que consiste en recrear una situación o actividad de la cotidianidad, sin exageraciones, sin pretender actuar para un público, simplemente reaccionar frente a los estímulos, así la actuación psicológica silenciosa es una progresión al contener el componente teatral, es decir una medida de ritmo, tiempo, espacio, forma, llegando a generar una improvisación por parte de los actores, ambos elementos tanto la recreación como la actuación parten desde el silencio, donde nace la palabra como necesidad de comunicación, así el trabajo de la máscara neutra comienza después de este proceso. Esta máscara tiene un rostro que plantea la neutralidad, no tiene gesto determinado, es un rostro con facciones en calma, sin tensiones, cumple con lo justo, abertura en los ojos, orificios nasales y uno pequeño en la boca con el fin de tener una ventilación que permita la respiración; el trabajo sobre esta máscara debe generar en el actor un estado de receptividad, de descubrimiento, Lecoq (2009) lo referencia como la búsqueda, explorar como si fuera la primera vez, pues esta máscara no posee conflicto interior, es por ello que la denomina como una máscara básica para actuar las otras máscaras (máscaras expresivas) por ello la máscara neutra es una máscara

pedagógica y las demás sirven para representar en la escena, de esta manera en relación con el trabajo que realiza el actor con la máscara neutral Lecoq expresa:

Bajo la máscara neutra, el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe intensamente, por lo general al hablar con alguien se le mira a la cara, bajo una máscara neutra la mirada se dirige al cuerpo del actor. La mirada es la máscara, y el rostro ¡es el cuerpo!. Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia (Lecoq, 2009 p. 63). La máscara neutra tiene la siguiente forma como lo muestra la imagen 1 máscara neutra:

Imagen 1 máscara neutra



Fuente: propia.

Máscara expresiva.

Después de la máscara neutra existen otras máscaras diversas en sus diseños, líneas, colores, expresiones, pueden tener un rostro humanizado o fuera de lo común, a estas se les llaman máscaras expresivas y con ellas se presentan las primeras características del personaje. Según Lecoq (2009) esta máscara simplifica la actuación exigiendo al actor un juego teatral que compromete todo el cuerpo, una máscara expresiva puede tener un aspecto o apariencia tanto determinada como no, ya sea en su perfil, en la figura de sus ojos o labios, etc, sin embargo, la máscara parece cambiar de expresión de acuerdo a los movimientos que ejecute el actor cuando la lleva.

Para que una máscara expresiva sea servible para la escena teatral requiere ponerla a prueba o provocarla como lo menciona Lecoq (2009), pues no tiene utilidad que se vea plásticamente bella si no permite el juego teatral y si no permite actuar las complejidades de los sentimientos, es necesario que reaccionen y den respuesta a una o dos emociones, es decir que las expresiones de la máscara expresiva no son estáticas, deben poder cambiar de acuerdo al juego del actor. En cuanto a la actuación bajo la máscara expresiva Lecoq (2009) expresa que ésta no debe afectar internamente al actor, por el contrario, lo libera de caer en una actuación de tensiones faciales al poner énfasis en el cuerpo, esto da simpleza a la actuación, también expone que estas máscaras se pueden abordar bajo dos líneas, en un primer lugar sintiendo a la máscara y buscando a partir de ella la psicología del personaje, examinado su posible comportamiento, sus movimientos corporales, y en segunda perspectiva la máscara es el vehículo de la exploración ya sea por el espacio con movimientos que pueden acompañar a las emociones del personaje.

Lecoq (2009) divide a las máscaras expresivas en tres categorías: Máscaras Larvarias, que son rasgos simples pero exagerados, con curvas, redondas, líneas punzantes, un rostro casi humano pero deforme por lo que toman el nombre de larvarias. Las Máscaras utilitarias están creadas a partir de un objeto que tiene características de un rostro, estas máscaras provocan al portador trabajar la imaginación y la creatividad, por su parte el portador debe buscar en ella transmitir una humanidad, un pensamiento, un carácter, unas emociones, un cuerpo. Por último, están las máscaras de Carácter que en sus detalles hay más elaboración y generalmente ocupa todo el rostro y tiene una expresión definida, tal como se ven en las siguientes imágenes: imagen 2 máscaras lavarías, imagen 3 máscara utilitaria, imagen 4 máscara de carácter:

Imagen 2 máscara larvaria



Fuente: Bernal (s.f). *Escuela internacional de teatro Arturo Bernal.*

Imagen 3 máscara utilitaria



Fuente: Bernal (s.f). *Escuela internacional de teatro Arturo Bernal.*

Imagen 4 máscara de carácter



Fuente: Bernal (s.f). *Escuela internacional de teatro Arturo Bernal*.

De esta manera la actuación según Lecoq (2009) es el juego que hace el actor de la máscara, y de ese juego aparece la contra máscara, es decir, una máscara puede que tenga un rostro determinado, puede expresar tranquilidad, la contra máscara está en actuar el espejo contrario de esta característica de esa tranquilidad en ese caso mostrar el lado perturbador, pues esto aporta matices al personaje.

Personaje - Creación de personaje.

Pasando a la definición de personaje no hay un concepto definido por parte de Lecoq, pero en sus ejercicios frecuentemente hace alusión al trabajo del actor en cuanto a la construcción de personaje, por lo cual esta investigación lo concibe como el trabajo investigativo y de creación que realiza en primera medida el actor y que se acompaña con el trabajo de sus compañeros en escena y que los sentimientos, las emocionalidades, el pensamiento del personaje no intervienen en el mundo real del actor, existe el personaje literario que se encuentra en el texto narrativo o dramático y este a su vez converge con el teatral. Gómez (2012) en su escrito: *El concepto de personaje teatral y sus variantes*, menciona que el personaje nace más allá del deseo del actor por representar algo, es en realidad todo un conjunto de herramientas y soportes técnicos que usa el actor donde manejando los tiempos internos, ritmos, las cualidades del movimiento, la forma de desplazamiento, el gesto, el texto y la acción. “Todo esto, sin olvidar nunca los aspectos interiores

–racionales y emotivos– que darán fundamento y coherencia al personaje visto como una totalidad”. (Gómez, 2012, p. 8)

Gómez (2012) también refiere al personaje desde dos componentes: el primero consta de una parte audiovisual, es decir los gestos del personaje, la voz, los rasgos, su corporalidad, todo lo que se percibe desde lo externo, el otro componente es lo que sucede en el interior del personaje, el sub texto, las lecturas e interpretaciones que hace el espectador de él, también el sentido que desarrolla el actor y que justifica el comportamiento desde su contexto cultural, socio económico, la historia del personaje. También hace una diferenciación entre la vida del personaje y del actor, actriz, específicamente comenta:

La textura del personaje se compone de una sustancia material que lo expresa, con características que son captadas por nuestros sentidos, y de un contenido inmaterial, que, dentro de un espacio de ficción, lo presentan como una entidad que no pertenece al mundo real. Es una construcción ficcional vinculada semánticamente con un modelo real, que desencadena resonancias y relaciones que permiten una relectura de aquello que entendemos por realidad. Es esto lo que lo ubica en el terreno de lo imaginario: el cuerpo que se desplaza en el escenario generando direcciones, tensiones, sonidos, ritmos, discursos, emoción, etc. no transforma directamente lo real, no sigue un ciclo biológico: no crece ni se reproduce ni muere realmente; no es parte del sistema productivo de un estado, no se deprime, ni enloquece, ni se arranca los ojos verdaderamente. Una vez muerto Hamlet, el actor se levanta para recibir los aplausos del público y ya está listo para colocar al personaje en el punto de llegada de la próxima función (Gómez, 2012, p. 12).

Creación de Personaje.

El personaje teatral existe cuando el actor realiza su creación audio visual, como sus sentimientos, pasiones, historia, secretos y demás, el personaje también nace desde la dramaturgia al que pertenece, por esto Gómez (2012) indica que en la construcción del personaje el actor no trabaja solo, trabaja en relación a su entorno donde también participa componentes estéticos como la escenografía, el vestuario, la luminotécnica, componentes sonoros, y simplemente por disfrute del actor:

En el proceso de construcción del personaje teatral [...] Las infinitas posibilidades de combinaciones posibles, cobran cuerpo a través de un reducido número de acciones, donde se hace evidente un gesto claro, un modo particular, un vestuario que lo sostiene, reacciones que caracterizan un conjunto de valores, una personalidad y una identidad análoga a la de los seres humanos, pero llevadas a cabo a través de una construcción ficcional que lo evoca desde la mimesis (Gómez, 2012, p. 20).

Desde esta manera se entiende a la creación del personaje como un proceso de interacción, juego y análisis en donde el actor no es un único participante de la acción. Por otra parte, desde la perspectiva de *El Cuerpo Poético* Lecoq (2009) se hace énfasis en la diferenciación entre el actor y la máscara, pues para actuar la máscara el actor no hace referencia sobre su vida íntima o personal, de ser así el actor entra en su limitada gama de acciones y movimientos de su cuerpo cultural, por ello se debe aprender a interpretar cosas que estén lejos de la auto referenciación, en ese sentido el personaje necesita una base, un carácter y esto se formula a través de 3 adjetivos a lo que Lecoq (2009) llama la triangulación y lo expresa de la siguiente manera:

Tal personaje será: “orgullosa, generosa y colérica”. Haciendo esto, simplificamos al máximo la definición para establecer una estructura de base que permita actuar al actor... Dos elementos no serían suficientes, pues el equilibrio sería inestable. Cuando los tres elementos han sido definidos, entonces ya podemos buscar todos los matices: “es orgullosa pero noble”, es “colérica pero amable”. Progresivamente, los actores van aportando sus propios matices, su propia complejidad; así su personaje se construye sobre puntos de apoyo sólidos y una estructura clara (Lecoq, 2009, p. 95).

Así Lecoq busca una vía externa para la creación del personaje partiendo de la observación de los elementos naturales, de la materia, los animales, los sonidos y colores, de las luces, estos se convierten en exploraciones e improvisaciones que dan contenido al personaje.

Metodología

Este trabajo de grado desarrolla una investigación cualitativa puesto que busca identificar los aspectos de *El cuerpo poético* presentes en la creación del personaje en máscara La gran madre. Se enmarca en los Estudios Teatrales cuyo objeto es investigar el teatro desde la especificidad de lo teatral, en ese sentido se inscribe en la línea de investigación Pedagogía Teatral y Creación Escénica de la Facultad de Artes Escénicas, de igual manera tiene un enfoque en Práctica en Artes debido a que parte de los ejercicios teatrales de improvisación de *El cuerpo poético* para crear el personaje de La gran madre.

Para recoger la información se recurre a un el diario de campo estructurado de la estudiante-actriz en donde se registra cada una de las sesiones del proceso investigativo y creativo como se evidencia en la tabla 1 Bitácora:

Tabla 1 Estructura de la bitácora

Fecha:	Tema:	Sesión:
Objetivo de la sesión:		
Actividades Describir las actividades tal cual como se realizaron en la sesión.	Observaciones: Se realizan observaciones con respecto al desarrollo de las actividades realizadas en la sesión.	
Reflexiones: Se realiza reflexiones conclusivas en relación al objetivo y tema de la sesión.		

Fuente: propia.

Posteriormente los datos son estudiados por medio de un análisis de contenido bajo las siguientes unidades de análisis:

- El personaje en máscara La gran madre: se analiza el proceso de creación del personaje desde su fase de exploración hasta concretar su creación analizando los datos desde el diario de

campo y la auto observación de la actriz García teniendo en cuenta los registros audio visuales de cada sesión.

- La estudiante –actriz: se emprenden las preguntas: ¿qué desempeño o desarrollo tiene *El cuerpo poético* en la estudiante?, ¿qué hallazgos encuentra la estudiante-actriz en el proceso?, de igual manera se analiza los registros a través del diario de campo, y la auto observación.

Para darle procedimiento a lo anterior la investigación se desarrolla en tres fases consecutivas:

- La primera fase es la creación y aplicación de un entrenamiento corporal y vocal que de soporte al trabajo de máscara, este enteramiento tiene una repercusión en las dos fases siguientes.
- La segunda es la exploración de los ejercicios de improvisación ubicados en *Improvisación de El cuerpo poético*.
- La tercera y última es evidenciar qué aspectos de *El cuerpo poético* están presentes en la creación del personaje en máscara La gran madre.

Capítulo 2 Un entrenamiento

“El cuerpo sabe cosas que la cabeza no sabe todavía”. (Lecoq 2009, p 26)

¿Por qué un entrenamiento que acondicione el cuerpo y la voz para el uso de la máscara?

Este capítulo corresponde al desarrollo del primer objetivo específico de esta investigación: abordar un entrenamiento corporal y vocal que acondicione el cuerpo para el trabajo de la máscara, por ello aquí se presenta la justificación y la estructura del entrenamiento en sus cinco momentos, los hallazgos obtenidos, la discusión y conclusión que abarca este primer objetivo el cual este pertenece a la primera fase de la investigación. El entrenamiento se diseña bajo las necesidades de la estudiante García en relación a la construcción de su personaje La gran madre, pues surge por la necesidad de contrarrestar la condición de un cuerpo pesado, lento y débil que ha traído la discontinuidad del trabajo físico afectando a la labor creativa actoral de la estudiante-actriz. Para llevar a cabo el entrenamiento este se organiza en diez sesiones que están centradas en la indagación del movimiento, diseño de la estructura y en la aplicación de la misma, de lo cual lo circunda dos elementos claves: el saludo al gato y la danza del viento que son la base de la estructura, sin embargo antes de estructurar el entrenamiento primero se examina sobre las debilidades de la estudiante hallando la falta de fuerza, resistencia, y agilidad corporal, de igual modo se evidencia sobre las fortalezas en la voz hablada y cantada, así la estudiante organiza el entrenamiento en cinco momentos que se describen a continuación:

1. Pre calentamiento: son movimientos físicos para dar movilidad a los músculos, tendones y calentar articulaciones, también puede participar un juego de carácter físico con los acompañantes del proceso investigativo pues el juego ayuda a instalar el tiempo presente, de igual modo se inicia el calentamiento de cuerdas vocales con ejercicios de resonadores.

2. Saludo al gato: Es una mezcla que realiza esta investigación entre dos secuencia de movimiento, el primero es el Saludo al sol, ejercicio tomado del Hatha yoga que contiene una serie de doce posturas físicas o asanas que van entrelazadas con la respiración, esta secuencia

fue creada por Shrimant Bala Sahib Pandit (1938) donde su objetivo es desarrollar la potencia muscular y la flexibilidad, el Saludo al sol es usado como base o precalentamiento para los demás ejercicios de yoga. La segunda secuencia de movimiento es El gato de Grotowsky (1992) esta hace parte de su propuesta y práctica de entrenamiento del actor para investigar el centro de gravedad, contracción o relajación muscular y función de la columna vertebral sobre los movimientos; la mezcla entre El gato y El saludo al sol además de buscar físicamente lo anterior se da por la necesidad de preparar al cuerpo para La danza del viento, ya que se presentan pequeñas lesiones en rodillas, tobillos, tronco, cuello, cuando no existe un calentamiento profundo, así el Saludo al Gato se realiza cuatro veces dentro de una sesión de entrenamiento.

3. La danza del viento: nace bajo las indagaciones propias de la actriz Nagel, en 1966 ingresa aprendiendo y trabajando los entrenamientos del Oldin Teatro pues gran parte de ellos vienen de las investigaciones físicas de Grotowsky, Nagel analiza que el estudio y práctica de los entrenamientos transforman el cuerpo y la voz de sus compañeros de escena, nota un cuerpo transparente, sincero, energético, sin embargo no encuentra estas cualidades en su propio cuerpo, por consiguiente crea, explora, investiga sus auténticos ejercicios desarrollando nuevas rutas gestuales, entre ellos crea *La danza del viento*, un elemento perteneciente a su proyecto pedagógico *El Puente de los vientos* que viaja por diferentes lugares del mundo generando, compartiendo un laboratorio de creación y entrenamiento teatral. La danza del viento llega a esta investigación remontándose al tercer semestre que ha cursado la estudiante en el presente programa de Licenciatura en Artes Escénica, ahí se aborda el trabajo de máscara para comedia del arte donde La danza del viento participa con el objetivo de acondicionar el cuerpo del actor para un óptimo rendimiento en el momento de interpretar los personajes tipo, en la actualidad se retoma esta danza junto con el impulso y sus tres tiempos característicos convirtiéndose en una herramienta flexible para el trabajo físico de la estudiante actriz.

4. Disposición vocal: Hasta este punto hay una línea corporal que se está trazando, sin embargo el enfoque vocal genera sus propias preguntas como: ¿desde dónde abordar la voz?, ¿qué elementos usar? por esto se toma como referencia ejercicios de exploración vocal que va desde la voz cantada a la voz hablada expuesta en el trabajo de grado *Entrenamiento rítmico-melódico de la actriz Dayana Ocampo para la obra En la sombra Rojiza* (2019).

Así, con base a lo anterior y partir del diseño -aplicación del entrenamiento esta investigación encuentra cinco hallazgos correlacionados, bajo la mirada de este objetivo específico: abordar un entrenamiento corporal y vocal que acondicione el cuerpo para el trabajo de la máscara:

1. El silencio como apertura para instalarse en el trabajo del cuerpo.
2. Pre Calentamiento y Saludo al Gato ejercicios para la conciencia y concentración corporal.
3. La respiración y su regulación del aire como soporte del entrenamiento.
4. Relación entre la máscara y La danza del viento.

Estos hallazgos son discutidos e interpretados a la luz del planteamiento del primer objetivo específico y su relación con *El Cuerpo Poético* que se describe a continuación.

El silencio como apertura para instalarse en el trabajo del cuerpo.

Dentro de la indagación entre el movimiento y el espacio para llevar a cabo la secuencia corporal del entrenamiento, el movimiento en varias ocasiones se realiza de forma autómatas sin la conciencia o justificación del mismo tratando de llegar ineficazmente a un momento creativo, aquello es señal de una estructura que se realiza desde su forma más no desde su contenido. Los pensamientos también son fuente de distracción, cuestionan y juzgan dejando de lado el deseo del cuerpo, lo que quiere articular, la ruta, el camino que quiere tomar, por ello para neutralizar que los pensamientos invadan la dinámica del cuerpo, surge el silencio como una entrada para el trabajo corporal, pues el silencio permite la escucha, el buscar sin prisa el origen del movimiento, el impulso, la justificación de este, el silencio nace cuando se hace conciencia de la respiración que instala al cuerpo en el tiempo presente y junto con la repetición de la secuencia del Saludo al gato traen concentración y relaja los pensamientos, así la atención se coloca en la escucha de los movimientos que se están ejecutando permitiendo que el lenguaje del cuerpo sea el que juegue en el espacio. Por otra parte, aunque en palabras de Lecoq dentro de *El cuerpo poético* (2009) no se define el silencio como un concepto específico, si se puede precisar la importancia de este en sus ejercicios como se observa en el siguiente párrafo:

Comenzamos por el silencio porque la palabra olvida, las más de las veces, las raíces de las que nació, y es deseable que los alumnos se recoloquen, desde el principio, en una situación de ingenuidad primaria, de inocencia y curiosidad. En todas las relaciones humanas aparecen dos grandes zonas silenciosas: antes y después de la palabra. Antes, cuando todavía no se ha hablado, uno se encuentra en un estado de pudor que permite que la palabra nazca del silencio, y que así ésta- al evitar el discurso, lo explicativo- tenga más fuerza. El Trabajo de la naturaleza humana, en estas situaciones silenciosas, permite reencontrar los momentos en los que la palabra no existe todavía. El otro silencio es el de después: cuando ya no tenemos nada más que decirnos. (Lecoq, 2009, p. 52).

Lecoq al exponer que usa el silencio como una herramienta inicial para conducir a sus alumnos a un momento de inocencia y curiosidad, se puede decir que de manera similar el silencio llega en el entrenamiento para permitir un estado de indagación de exploración sin prejuicios mentales pues conduce a buscar, descubrir, hallar, investigar el movimiento desde una vivencia corporal, sin embargo esto no ha sido una consideración que se tiene en cuenta desde el inicio del entrenamiento, por el contrario ha sucedido a partir de no encontrar los resultados esperados, un ejemplo de esto se ubica en *La Danza del Viento*, las primeras sesiones están dedicadas para encontrarse con la danza, en un inicio hay torpeza en la forma de reproducir esta danza a pesar de que plantea un esquema sencillo de un movimiento en tres tiempos, en ello no hay posiciones corporales complejas o saltos complicados pues la danza habla de pasar el peso del cuerpo de lado a lado con la sensación de ser aire, lo cual lleva al cuerpo a querer elevarse, no obstante este esquema se complica cuando la atención de la estudiante está en los pensamientos que se dirigen en hacer un balance pequeño que vaya aumentando, tener el ritmo en tres tiempos, hacer acento en el primer tiempo y elevarse, tener el peso ligero, lo que se convierte en preocupaciones que ocultan lo esencial del lenguaje del cuerpo, así que para poder entrar en La danza del viento se dialoga los movimientos a través del silencio, esto concede buscar el origen del impulso del movimiento que empieza desde el balance en diagonal hasta sentir la necesidad real de querer empezar a elevarse, este deseo viene desde lo físico y no mental acompañado de la respiración que en conjunto generan concentración al trabajo.

Ahora bien, se ha necesitado hallar este concepto del silencio el cual reconoce y enfatiza en poner al cuerpo en un primer lugar y la mente en uno secundario, con ello se puede comprender el

trabajo de la máscara neutra o de las demás máscaras expresivas, que piden que los acontecimientos se vea bajo experiencia de la primera vez, bajo un estado de descubrimiento, en palabras de Lecoq (2009):

La máscara neutra al actor: Lo sitúa en un estado de descubrimiento, de apertura, de disponibilidad para recibir: le permite mirar, oír sentir, tocar las cosas elementales, con la frescura de la primera vez...La máscara neutra está en estado de equilibrio de economía de los movimientos, dentro de una economía de sus gestos y sus acciones. (p. 62).

Pre Calentamiento y *Saludo al Gato* ejercicios para la conciencia y concentración corporal.

Tanto el Pre calentamiento como el Saludo al Gato son movimientos de bajo impacto ya que las manos y los pies generalmente permanecen en contacto con el piso, así la fuerza del peso corporal que se ejerce sobre los huesos y articulaciones se reduce al no tener saltos o golpes a diferencia de La danza del viento ,así el Saludo al Gato se realiza cuatro veces consecutivas dentro de una misma sesión de entrenamiento y a pesar de que el cuerpo pueda estar dormido o apacible, estos movimientos despierta y moviliza la energía física aumentando la temperatura corporal permitiendo afrontar el movimiento con mayor flexibilidad pues prepara los músculos para un esfuerzo mayor y los dispone para el trabajo que continúa ayudando a prevenir lesiones a lo largo del entrenamiento, también establece una concentración física y mental pues ordena y organiza el movimiento de los músculos al conectar la respiración, movimiento y mente, instalando al cuerpo de la estudiante en un tiempo presente y en la medida en que hay una continuidad del ejercicio aumenta la resistencia física y el cuerpo pide ser dinámico jugando con las velocidades del movimiento y los impulsos.

Desde otra mirada el Pre calentamiento como el Saludo al Gato, genera conciencia sobre la cualidad que tienen los movimientos lo cual depende de saber cómo administrar la energía corporal, tener control de la respiración, respirar el movimiento, por ello el *Saludo al Gato* genera una experiencia previa para encaminarla hacia el trabajo de la máscara, en primer medida a la máscara neutra, para después abordar la del personaje .Otro factor perteneciente al trabajo con el Saludo al gato es que se adquiere una memoria respiratoria para el movimiento, pues el oxígeno

se toma cuando el cuerpo no está en tensión corporal y se expulsa cuando si lo está, ayudando a soportar y relajar musculo en este ejercicio, también enseña a disfrutar el flujo del movimiento y evidencia cuáles son los puntos donde se focaliza la tensión corporal, no oxigena el movimiento, esto sirve para comprender mejor el idioma de la máscara puesto que el cuerpo recuerda y usa esta memoria en la movilidad del personaje a crear.

La respiración y su regulación como soporte del entrenamiento.

De forma paralela a los ejercicios que componen el entrenamiento está la consciencia sobre la respiración que suscita interrogantes como: dentro de una actividad física tanto intensa como no, ¿en dónde y cómo debe tomarse el aire?, ¿se debe contener el oxígeno? cuándo y cómo se expulsa? de igual modo ¿cómo se regula la respiración para no sentir rápidamente el cansancio y la sensación de ahogo?

En la práctica del entrenamiento se encuentra que la respiración y el movimiento van en conjunto, pero la respiración es la base del movimiento debido a que permite la oxigenación de los tejidos, brinda energía al movimiento y deja que este ejecute de manera fluida ayudando a los músculos en su capacidad de articulación, no obstante, como la respiración es una actividad que se hace de manera inconsciente o consciente esta cambia de acuerdo a la dinámica física que se lleve a cabo, por ejemplo, cuando el cuerpo se encuentra en actividad de velocidad, fuerza y resistencia, esto demanda más oxígeno, por ello, lo que se hace comúnmente es respirar más rápido y o retener el aire para que los órganos respiratorios traten de conseguir el oxígeno necesario, esto como consecuencia trae una sensación de ahogo y un rápido cansancio por ello es necesario tener un control sobre la respiración que ayude a aprovechar más el oxígeno y que los órganos que participan en la respiración puedan obtener lo suficiente, así que una solución para esto y respondiendo a las preguntas iniciales, la inhalación del aire se debe hacer en espacios más largos de tiempo y se expulsa de igual manera, en un inicio esto no resulta tan fácil pero con su práctica constante, se adquiere esa memoria respiratoria.

Por otra parte, si se observa la práctica y teoría de Lecoq (2009) en *El cuerpo Poético* sobre la respiración se encuentra la importancia de este aspecto dentro de sus ejercicios, como lo detalla la siguiente cita:

A continuación, ponemos en juego la respiración. El movimiento se realiza en espiración completa durante la ida y la vuelta, y la inspiración sólo interviene en la actitud inmóvil de la extensión, reteniendo el aire en apnea alta. A partir de este dominio de la respiración, comienzo a sugerir imágenes paralelas que hacen entrar al movimiento en su dimensión dramática (p. 106).

Sin embargo la respiración que es el soporte del entrenamiento, no alcanza a llegar a una dimensión dramática como lo expone Lecoq (2009), a pesar de ello genera atisbos de la importancia de su comprensión en la práctica del entrenamiento y en los ejercicios que se realizarán con la máscara, como es el caso de la exploración vocal, esta sección del entrenamiento depende de la regulación de la respiración, pues tanto la entrada del aire como su salida tiene efecto sobre las cuerdas vocales y la emisión de la voz, su efecto inicia en *La Danza del Viento* que por la cualidad de sus movimientos requieren una demanda de oxígeno mayor a la de un cuerpo en estado de reposo, es decir que si el aire ingresa fuerte o atacado va generar que las cuerdas vocales pierdan humedad y como consecuencia exista una sensación de resequedad y ganas de toser, además la voz va salir ahogada cuando se deba proyectar, (como sucede en algunas sesiones del entrenamiento), por esto desde el *Pre Calentamiento* y en el *Saludo al Gato* se debe iniciar en posible control de la respiración de lo contrario las cuerdas vocales entran en sobre esfuerzo y se laceran. Lo anterior se podría compararse con los ejercicios que Lecoq (2009) menciona:

La emisión de una voz en el espacio es de la misma naturaleza que la realización de un gesto: igual que lanzo un disco en un estadio, lanzo mi voz en el espacio, intento alcanzar un objetivo, hablo a alguien a una cierta distancia. Tanto en las olas del mar, como en los rebotes de una pelota o en cualquier movimiento, gesto, respiración y emisión de voz se realizan conjuntamente. (Lecoq. 2009, p. 106).

Por último la práctica de una respiración consciente no ha llegado a ser un producto final, continúa en constante ejercicio pues necesita una atención especial, un entrenamiento dentro de la práctica de los ejercicios que componen el entrenamiento general.

Relación entre la máscara y La danza del viento

La resistencia es una cualidad de La danza del viento que se va adquiriendo a medida que se ejecuta la danza en las sesiones del entrenamiento, esta se expresa a través de los elementos de la naturaleza, así después de encontrar el impulso inicial surge la relación entre el ritmo y el cuerpo, y este en su memoria puede imaginar y sentir el viento, pero el aire o el viento siempre es un suave soplo, también es huracán, una hoja que cae, una tormenta, un avión que corta el aire en el espacio, una cometa que vuela, el águila que planea en lo alto para ver su presa, es decir el elemento del aire es un juego para el cuerpo que está en exploración, cómo danzar siendo huracán?, así espontáneamente se pasa por los diferentes elementos y en ello se encuentra una danza que está ardiendo, sus movimientos están incendiados, son veloces, crepitan, movimientos amplios que rápidamente vuelven a contraerse, otras veces La danza del viento se expresa a través de movimientos ondulados y consecutivos, suben y bajan sin tener pausas como el agua de un pequeño río, o pueden ser movimientos pesados, bajos, rastreros, refiriéndose a la tierra. De esta forma surge el deseo del cuerpo por experimentar el movimiento que se va construyendo en danza y que puede alejarse de ser La danza del viento que propone Nagel, pues se reformula bajo las necesidades que tenga el cuerpo de la estudiante dentro del entrenamiento.

Un acontecimiento similar sucede con el trabajo de la máscara neutra en los ejercicios de identificación con la naturaleza que Lecoq realiza con sus alumnos, en este sentido no se identifica completamente con el aire, el agua, la tierra o fuego si no que se juega a identificarse a través de las dinámicas de cada elemento, por ejemplo, para identificarse con el aire menciona:

El aire, sobre todo el viento es percibido a partir de todos los objetos que pone en movimiento: una hoja, un tejado de chapa, un trozo de tela: Son los vientos contrarios, las corrientes de aire, todo lo que sopla, lo que arrastra lo que arremolina (Lecoq, 2009, p. 70).

De esta manera el cuerpo que ha pasado por un proceso semejante en La danza del viento, reconoce y recuerda que los elementos naturales son un juego corporal.

Para concluir, este entrenamiento se diseña y se aplica bajo las necesidades particulares de la estudiante en relación a su debilidad corporal para afrontar el trabajo de la máscara, por esto la pregunta que acompaña esta primera fase de la investigación es ¿cómo un entrenamiento corporal y vocal acondiciona el cuerpo para el trabajo de la máscara? En respuesta a ello el entrenamiento es un conjunto de movimientos físicos de bajo y medio impacto junto con ejercicios vocales, así dentro de este conjunto sale a resaltar elementos claves como el silencio que se manifiesta para buscar sin prisa el origen del impulso del movimiento, ello se traduce como el primer hallazgo del proceso del entrenamiento, el silencio como apertura para instalarse en el trabajo del cuerpo, de igual modo está la respiración como la médula espinal del entrenamiento, pues de ella depende la efectiva ejecución de los movimientos, por esto la respiración requiere de un entreno para guardarlo en la memoria del cuerpo y así poder reducir el desperdicio de oxígeno innecesario que implican las actividades del entrenamiento, también disminuir la rápida llegada del cansancio en La danza del viento; por ende, tener control sobre la respiración y sus órganos ayudan ampliar la capacidad pulmonar y favorecer cada movimiento que junto con el silencio ayuda a la concentración, de igual modo la respiración es la base de una correcta emisión, modulación y permanencia de la voz del personaje en el espacio.

Uno de los hallazgos que se ha encontrado sin esperarlo es la influencia de la temperatura ambiente o clima sobre el entrenamiento, se observa que el cuerpo puede alcanzar fácil o tardar en conseguir una temperatura corporal ideal para conservar la energía y estar dispuesto para desarrollar el entrenamiento y el trabajo de máscara, para dar explicación sobre cómo los cambios climáticos o de temperatura influyen en este entrenamiento se idéntica los dos ambientes en que se desarrolla, ambos espacios son cerrados y bajo techo, el primero tiene una temperatura ambiente que va desde veinte grados centígrados (20°) hasta llegar entre los treinta y tres (33°) y máximo treinta seis grados (36°), por eso cuando se realiza el Pre calentamiento y Saludo al Gato la temperatura corporal aumenta fácil permitiendo rápidamente generar la energía necesaria para desarrollar el trabajo, también los músculos se dilatan y ganan flexibilidad, lo que resulta oportuno para evitar contracciones o lesiones musculares. Así mismo en La danza del viento se llega al punto más alto de la temperatura corporal, el cuerpo ha pasado anteriormente por un precalentamiento y cuatro repeticiones de una secuencia física, pero si la temperatura ambiente aumenta a más de treinta y cuatro grados y la temperatura corporal junto con el flujo sanguíneo sigue en aumento después de este punto alto el cuerpo puede conseguir deshidratarse, presentar

dolor de cabeza, mareo, al no lograr refrigerarse ligeramente con el sudor, esto también depende de la capacidad de termorreguladora de cada persona, por ello la mejor hora para la realizar el entrenamiento y que el cuerpo pueda tener un óptimo desempeño es en la mañana o cuando el sol está descendiendo para llegar la noche. El segundo ambiente está atravesado por la estaciones de otoño e invierno con nieve dentro un lugar cerrado y bajo techo, la temperatura con calefacción media oscila entre los diez grados centígrados (10°) a los diecisiete grados (17°) aquí el cuerpo tarda más tiempo en conseguir calor por lo que necesita que se realice más secuencias del Saludo al Gato, también necesita de prendas-ropa que conserve la temperatura, puesto que toma más tiempo en dilatar el cuerpo y ponerlo en estado de alerta, sin embargo una vez obtenida la temperatura ideal el entrenamiento se desarrolla de igual manera.

Desde la perspectiva del *El Cuerpo Poético*(2009) Lecoq propone una *Preparación vocal y corporal* dentro del segmento *Técnica de los movimientos*, el análisis de los movimientos de esta preparación están dirigidos a la expresión participando cada parte del cuerpo, su fin es ayudar a alcanzar el movimiento, el gesto en su medida justa, sin que exagere o hable de más de lo que debe transmitir, esta preparación inicia desde que el alumno actor realiza el calentamiento corporal, después de ello aborda la gimnasia dramática, ambos con el objetivo de darle sentido al movimiento, pero a pesar de que *La preparación corporal y vocal* que efectúa Lecoq habla de llevar más allá una secuencia de movimiento para dirigirlo al estudio y análisis del gesto, esta investigación en este segmento aún no alcanza a llegar hasta este aspecto, pues inicia desde lo primario, que es ayudar a preparar el cuerpo de la estudiante-actriz para el manejo y trabajo corporal que requiere la máscara, sin embargo las consideraciones de Lecoq sobre darle un sentido al movimiento sería una evolución de este entrenamiento, de esta forma tanto los elementos que lo componen tomarían un rumbo hacia la acción dramática para que sirva de base a la continua creación del personaje. También se considera necesario adquirir primero la fortaleza física que se ha perdido para luego pasar a una evolución del entrenamiento y esto solo se puede evidenciar cuando se aborde el componente de *Improvisación* y sus exploraciones con máscara neutra y sin ella. Por lo anterior no se puede determinar que el entrenamiento sea fijo o invariable pues las necesidades del cuerpo de la estudiante cambiaran y el entrenamiento debe adecuarse a las circunstancias, es decir que permita el camino de la indagación corporal.

Finalmente a pesar de que el entrenamiento se enfoca en un soporte corporal para el trabajo de la máscara, al responder la pregunta ¿cómo un entrenamiento corporal y vocal acondiciona el cuerpo para el trabajo de la máscara?, habría que hablar de una limitación del mismo entrenamiento: sí el objetivo es acondicionar el cuerpo y que sea un soporte para el trabajo con máscara, este debería estar incluida en el entrenamiento, por lo cual esta consideración se incluye en el momento de explorar los ejercicios de *Improvisación de El Cuerpo Poético* para la creación del personaje, puesto que la expresividad que el actor genere con su cuerpo al portar la máscara cuando se expresa las emociones, ideas y pensamientos del personaje, necesita que el cuerpo depure los elementos culturales que están impregnados en su memoria y así estar dispuesto a encontrarse con nuevas sensaciones, por ello este entrenamiento corporal y vocal ayuda al cuerpo a reconocerse en otras formas del movimiento.

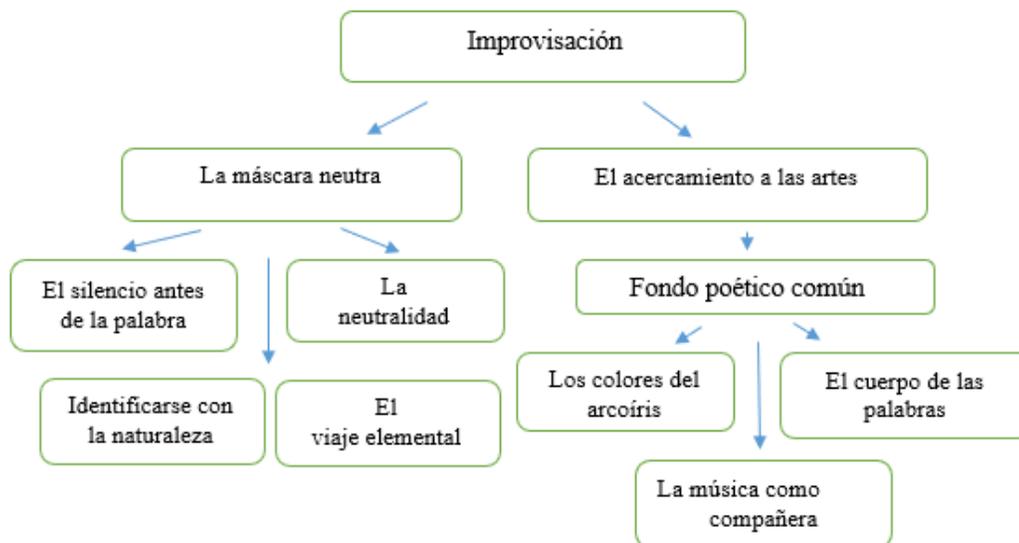
Capítulo 3 Exploración de los ejercicios de improvisación

El siguiente apartado pertenece al segundo objetivo específico y por ende a la segunda fase de este proyecto investigativo: explorar ejercicios de *Improvisación* de *El Cuerpo Poético* para la creación del personaje en máscara La gran madre, por consiguiente se seleccionan los ejercicios del segmento de *Improvisación* para llevar a cabo su exploración, por ello este capítulo presenta el procedimiento, los resultados y las conclusiones de este segundo objetivo específico.

El desarrollo práctico del segmento de *Improvisación* y sus subtemas son las herramientas para crear el personaje en máscara La gran madre, estos están contenidos en catorce sesiones, cuatro de ellas dedicadas a La neutralidad, cinco sesiones a Identificarse con la naturaleza, dos para El fondo poético común y tres sesiones para improvisar los contenidos anteriores, por consiguiente, lo primero es La neutralidad que inicia con el trabajo de máscara neutra, por ello otra de las razones para tener un entrenamiento corporal y vocal que acondicione el cuerpo para este trabajo surge por dos aspectos, el primero se ubica cuando la estudiante actriz realiza el ejercicio de El viaje elemental a la intemperie, al hacer esta improvisación existe la sensación de falta de aire lo cual puede deberse a la entrada del oxígeno a través de los orificios de la máscara neutra junto con la demanda de aire que implica el movimiento de este ejercicio escénico, esto genera la duda de tener la capacidad física para poder desarrollar efectivamente el trabajo de máscara neutra y por ende la máscara del personaje. El segundo aspecto se encuentra en las primeras exploraciones con máscara neutra para este proyecto, pues éstas se tornan situaciones cómicas y esto se da porque el primer contacto con la máscara para estudiante actriz es a través de la comedia del arte, por lo que se ve necesario limpiar estos comentarios para poder trabajar sin su influencia, por esto el entrenamiento se ubica como el primer objetivo específico de la investigación antecediendo la exploración de los ejercicios de *Improvisación*, ahora bien, en esta segunda fase el entrenamiento acompaña este segundo objetivo y al retomar el ejercicio El viaje elemental a la intemperie se puede ver la calidad de los movimientos donde hay mayor control del peso, el cuerpo también escucha al movimiento, es consciente del presente permitiéndose jugar con la improvisación.

De otra forma el segmento de *Improvisación* de *El cuerpo poético* ejercicios y situaciones para jugar corporalmente, está dividido en dos temas: La máscara nua y El acercamiento a las artes, que a su vez está divididos en sub temas y para realizar la exploración de los ejercicios de *Improvisación* se hace una selección de los siguientes como se ve en el esquema 3 Improvisación:

Esquema 3 improvisación



Fuente: elaboración propia a partir de Lecoq (2009).

De este modo del conjunto de *La máscara neutra* se seleccionan los subtemas de La neutralidad, El viaje elemental e Identificarse con la naturaleza como se explica a continuación:

1. La máscara neutra es un punto esencial en la pedagogía de Lecoq, es un trabajo se hace a partir de la máscara neutra, una máscara básica para abordar las máscaras expresivas, la función de la máscara neutra es permitirle al actor reconocer e interiorizar un estado de neutralidad, de receptividad, de juego, sin conflictos al ejecutar cualquier acción, al igual que busca desaparecer las líneas expresivas del rostro para que el cuerpo pueda expresar ampliamente, y esta la neutralidad se encuentra en la diversidad de los cuerpos. por

consiguiente se abordan los ejercicios de: Despertar³El adiós al barco⁴, El viaje elemental con una variación a la intemperie.⁵

2. El Viaje elemental: El viaje elemental y su variación a la intemperie son improvisaciones con máscara neutra con un nivel más complejo que El despertar y El adiós al barco, pues el neutro desde el amanecer hasta caer la tarde pasa por una serie de eventos como salir del mar, atravesar la playa con la arena, a lo lejos observar un bosque espeso y adentrarse en él, buscar la salida, pero en eso se encuentra con la montaña y decide escalarla, una vez ha llegado a la cima, atraviesa un río, un valle, una llanura y al atardecer es el desierto finalmente el punto de llegada, el neutro traspasa todas estas posibilidades de la naturaleza. Su variación a la intemperie sucede de manera similar efectuado que las condiciones de este viaje son extremas en todo momento, por ejemplo, el mar está agresivo, hay una lluvia torrencial mientras atraviesa el bosque, el río es caudaloso y nuevamente el neutro atraviesa todas estas dinámicas de la naturaleza.
3. Identificarse con la naturaleza: en las improvisaciones se juega a identificarse con los elementos naturales: agua, aire, fuego, tierra en sus diferentes dinámicas, por ejemplo, el agua puede ser identificada desde el mar, desde un río, o las gotas de lluvia, también se abordan los animales, lo que busca estos ejercicios exploración-improvisación es ampliar las posibilidades y matices del movimiento.

1.1 La neutralidad, ejercicio El *despertar* es como un rito de iniciación pues es la primera vez que se va usar la máscara neutra, puede que se experimente nervios o ansiedad, pero finalmente se debe pasar por él para descubrir un nuevo mundo. *El despertar* permite abrir la puerta a la imaginación, todo ocurre como la primera vez, como es un despertar, la atención de la estudiante actriz se dirige a explorar las partes del cuerpo, piernas, manos, tronco, pies y aunque

³ El despertar: es un ejercicio con máscara neutra, en donde el neutro (la persona que lleva la máscara) se encuentra repensando en el piso, sus ojos están cerrados y bajo un impulso la máscara neutra despierta por primera, el neutro entonces juega e improvisa bajo esta premisa.

⁴ El adiós al barco: Al igual que el ejercicio de improvisación de El despertar se realiza con máscara neutra, el adiós al barco, trabaja el concepto absoluto del adiós, la premisa es que el neutro llega corriendo a un puerto, ya sea de barcos, de aviones, de trenes, de bus, pues alguien amado se va y no regresa, neutro trata de buscar a esta persona, pero se da cuenta que ha llegado tarde que su ser amado ya ha embarcado, trata de despedirse, pero la nave ya se encuentra lejos.

Lecoq menciona no darle transcendencia a este punto, parece inevitable, pues quien porta la máscara ha entrado en la dinámica del juego: despertar, abrir los ojos, el cuerpo por primera vez. Uno factor que sucede a menudo es pensar la situación antes de portar la máscara para la improvisación, sin embargo ella confronta, pues la improvisación se hace en el instante sin pensar en el futuro, sólo permite usar el presente como la herramienta de creación, perdiendo el miedo a quedarse sin el control de las cosas.

1.2 Después de realizar El despertar le continua el Adiós al Barco que refleja la idea de lo absoluto, es el adiós de los adioses como lo llama Lecoq y esta situación puede estar ubicada en otro contexto, por ejemplo en un aeropuerto, en la terminal de trenes, terminal de o buses, cualquier situación que implique una despedida final, pues la máscara neutra se ubica en un contexto más familiar o cercano a nuestra cotidianidad, las líneas expresivas se trasladan del rostro al cuerpo, por una parte la máscara neutra refleja tranquilidad pero el mensaje que llega a quién observa la situación es de la tristeza profunda y esto sucede porque la mirada está en todo el conjunto y cada partícula del cuerpo, un pequeño movimiento refleja una fuerte intención , todo puede ser expresado con mayor potencia.

2.1 *El viaje elemental* y en su variación a la intemperie, son improvisaciones más complejas, hay más premisas en la partitura de la improvisación, en este caso el cuerpo de la estudiante -actriz tiende a ilustrar más que a realizar el viaje, está pensado en lo que debe hacer y esto traduce tensión, por ello ha sido necesario pasar por estos ejercicios de improvisación más de una vez para que el cuerpo y la mente pueda aprender a jugar y por ende comprender el ejercicio de improvisar.

Estos ejercicios de máscara neutra son un reflejo de los principios del actor , este sabe que va a pasar con el personaje en su futuro pero el personaje no, así el conocimiento del actor sobre el personaje no debe inferir en el desarrollo de este, de manera similar sucede con los ejercicios de improvisación, existe una estructura en donde el neutro sale del punto A para llegar al punto B y como consecuencia ocurre el punto C, así estas improvisaciones son la acción de realizar algo que no se ha preparado con anterioridad, dejar que suceden las cosas al instante ,por esto el actor en la máscara conoce cuáles son los puntos del ejercicio, pero al igual que el personaje no conoce cómo se desarrolla la situación .

3.1 Continuado con el tema de *improvisación* le prosigue *Identificarse con la naturaleza*, en donde los ejercicios de exploración están ubicados con los cuatro elementos naturales y la animalidad. Estos elementos se expresan a través de sus dinámicas o etapas, el aire, por ejemplo puede ser visto en el huracán, cuando se eleva en una cometa, cuando sopla las hojas de un árbol, es decir que sus formas cambian en constancia, no es algo invariable si no que son muchas posibilidades del movimiento, si se imagina que el viento sopla las manos, cabeza, pies, cadera, articulaciones se puede observar, movimientos suaves, delicados, livianos, que vienen y van sin conflicto, movimientos circulares y ondulados, movimientos sutiles como una mariposa que se sostiene en el aire y sabe a dónde quiere llegar, pero si el soplo es fuerte, son movimientos cortantes, de fuerza, de equilibrio precario, de velocidad, de igual forma si el cuerpo de la estudiante- actriz es el viento, los movimientos que surgen salen es empujar, soltar o enviar el viento como si fuera un látigo. El fuego se logra ver a través de una vela, en un incendio, en una pequeña llama, un volcán en erupción, entre otros. Al observar el fuego, este necesita del aire ya sea para desplazarse, crecer o desvanecerse, por ello son movimientos que tienen similitud entre los dos elementos (fuego, aire), aunque en su diferencia el fuego se observa que el cuerpo de la estudiante- actriz crepita, tiene explosiones, son movimientos grandes quiere abarcar el espacio, movimientos que expresan rabia, sensualidad, estado de alerta, agitación, o el cuerpo que se deja vilipendiar como una pequeña llama.

El agua se puede apreciar en el mar, en un lago, en el río, en un riachuelo, en el hielo, la referencia más directa es cuando el cuerpo recuerda haber estado dentro del agua lo que conduce a movimientos ondulados, y que a diferencia de las exploraciones del aire las ondulaciones que realiza el cuerpo de la investigadora son más grandes, como si flotaran en el espacio, con un ritmo lento, el cuerpo se dobla fácilmente como si fuera invertebrado, también son movimientos pequeños como saltos ligeros que reflejan la caída de la lluvia. Finalmente al llegar al último elemento: la tierra, esta se puede observar a través de un fango, cuando está agrietada, cuando de ella nace una planta, cuando se prepara para sembrar, es más tangible que el aire y el fuego; estas sensaciones conducen un plano bajo, el suelo, en los elementos anteriores el peso generalmente lo soporta los pies, pero en este último el cuerpo está en mayor contacto con el piso, por eso movimientos que evocan el nacimiento, movimientos concretos, de fuerza, algunos lentos, pesados

rectos, donde el centro del cuerpo de la estudiante es atraído por la gravedad. De esta forma la calidad de los movimientos derivan de la manifestación en que se encuentra en elementos de la naturaleza.

Ahora bien, después de la indagación de los elementos naturales le sigue la exploración con los animales, de ellos se toman el búho y la serpiente para darle un desarrollo puesto más adelante influye en la creación del personaje La gran madre. A medida que continúan las exploraciones surgen las preguntas ¿de dónde nace el movimiento de este animal? ¿por qué se mueve de tal manera?, nuevamente esto se indaga desde una experiencia corporal, por ejemplo se entiende que toda ave extiende sus alas para volar, el pecho del animal proporciona la fuerza para que estas puedan aletear y estar suspendidas en el aire, del pecho nace las extensiones de las alas que llevan el soporte para darle la movilidad al vuelo, pero para llegar al movimiento desde el plano corporal de la estudiante, primero se parte desde el deseo del cuerpo por jugar y descubrir el movimiento y de este nacen otros movimientos que generan otros, es decir una cadena de movimientos, en esa medida los impulsos se busca desde la cabeza, los brazos, piernas, encontrando la fuerza en el centro del cuerpo, ese espacio entre la pelvis y el pecho y esto permite que cualquier movimiento que se geste en esta zona repercuta en todo los demás, luego de ello se juega con el vuelo y a pesar que el movimiento sale de un impulso del centro del tronco, es la articulación de los hombros el que lo permite, la que sale del impulso se regula a través de los brazos con movimientos suaves, ondulados, cuya sensación es acariciar el aire.

Pasando a los movimiento y juego que genera la serpiente, el verbo ondular aparece nuevamente, estas ondas inician muy pequeñas hasta expandirse, se ondula con la cabeza, los dedos de las manos, con las rodillas, se ondula con el tronco, con los brazos y esto permite investigar el movimiento del animal, lo que se busca es averiguar de dónde sale este movimiento en el cuerpo propio, dejar que el movimiento se permita y conduzca. Finalmente, las exploraciones de la serpiente se relacionan con los movimientos que se indagan en el agua, el fuego, donde se repiten las ondulaciones, el crepitar, la sensualidad, el estado de alerta, y la tierra que influye movimientos bajos que se arrastran, que nace desde algo profundo.

Continuando con los temas del segmento de *Improvisación* le sigue el tema *El acercamiento a las artes con el fondo poético común* en donde la máscara neutra no participa. Este

segmento está compuesto por *Los colores del arcoíris*, *El cuerpo de las palabras* y *La música como compañera*.

En el *Fondo poético común* el cuerpo se encuentra en el movimiento de los colores, de la palabra y la música, por ejemplo en los colores cuando el cuerpo de la estudiante realiza el plateado los movimientos son cortos, directos, con saltos rápidos, en el negro quererse ocultar, cubrirse, sombra, no ser visto, el amarillo son movimientos energéticos que van de un lado al otro. En *El cuerpo de las palabras* Lecoq (2009) menciona que entrar en la palabra se hace a través de los verbos pues estos representan acción, también usa los sustantivos, por ejemplo al realizar el verbo estornudar se encuentra que el cuerpo través de los brazos y piernas lanza algo con fuerza, en el verbo dormir el cuerpo suavemente es atraído hacia el piso, baja como si no tuviera peso, como si fuera una pluma que cae, si se toma el verbo levantar da la sensación de ser algo que sale de la tierra, el cuerpo que viene de lo profundo se levanta lentamente estirando sus brazos hacia arriba, en el verbo buscar, el motor del movimiento está en la cabeza.

Al situarse en la improvisación de *La música como compañera* se usa diferentes sonoridades entre ellas la música clásica como el verano de Vivaldi donde la melodía efectúa una relación con los sentidos y atrae al cuerpo de la estudiante- actriz que se deja llevar por el ritmo y la sonoridad, los movimientos que van llegando se asemejan al elemento del fuego, son veloces, crepitan sobre el espacio sin transición y en diferentes niveles alto, medio, bajo, sacuden al cuerpo con fuertes y rápidas ondulaciones, asimismo los pensamientos están lejos de intervenir, pero si la música va a velocidad dinámica y el cuerpo lentamente se mueve este choque de fuerzas genera suspenso, una tensión dramática, cualquier parte del cuerpo es visto con fuerte significado, por el contrario si la música se mueve serenamente y el cuerpo se mueve con velocidad esto refleja angustia, violencia, como un río que corre torrencialmente. La otra musicalidad que se explora son melodías del folklore del Antiguo medio oriente que permite trasladar al cuerpo a este contexto a través del sonido, en efecto esta musicalidad se convierte en un medio para comprender los movimientos culturales propios de los individuos de esta zona, civilizaciones que se ubica entre los ríos Nilo, Éufrates y Tigris pues el personaje La gran madre por el contexto geográfico y cultural que plantea la obra *En la sombra rojiza* pertenece a esta región, igualmente los movimientos son circulares, fluidos, ondulatorios, donde participar mayormente el tronco, caderas

con balanceos suaves de la pelvis, plexo solar, brazos, cuello, las piernas surgen como apoyo, sin embargo cuando se activan en el movimiento también buscan lo circular. Estos movimientos tienen cierta similitud con el elemento del aire, fuego y la serpiente que se estudian en *Identificarse con la naturaleza*. Al realizar este estudio corporal de *El fondo poético común* este se realizan sin máscara neutra como lo detalla Lecoq, no obstante al no tener la máscara se evidencia que aún pueden salir gestos del rostro como tensiones faciales innecesarias, con la máscara neutra el espectador ve todo en el conjunto del cuerpo, al quitarse la máscara el actor debe saber dónde dirigir la mirada del espectador para no perder el trabajo corporal que se ha investigado con la máscara neutra.

Finalmente terminado las sesiones de *La neutralidad* y *El acercamiento a las artes* se realizan tres improvisaciones tomando todos los elementos vistos anteriormente, como resultado se encuentran nueve movimientos que crean el personaje, donde el entrenamiento hace parte aportando dos movimientos (La danza de la diosa, Manos que danzan). De esta forma los nueve movimientos son el primer hallazgo de este capítulo y estos se pueden evidenciar en la tabla 2 movimientos de La gran madre:

Los 9 movimientos de La gran madre.

Tabla 2 movimientos de La gran madre.

Nombre del movimiento	Cómo se hace
1 El despertar de la diosa	El cuerpo se encuentra sobre el piso, de él brotan impulsos que la halan el cuerpo hacia arriba pero vuelve a caer sin perder el control del peso, la diosa está naciendo de la tierra. Después se encuentra sentada en sus rodillas la acompañan movimientos circulares que vienen del tronco seguido de los brazos que generalmente están extendidos horizontalmente.
2 Las plumas	Las manos en la cabeza miran hacia el frente, los dedos se mueven rápido, baja las manos horizontalmente y los dedos continúan en movimiento, el tronco realiza circunferencias.
3 Aquí estoy	Progresivamente se camina en empeine, los brazos están atrás como si sostuviera el mundo, salta hacía adelante y expulsa la energía o fuerza de su pecho, los brazos la acompañan, los pies se tornan más fuertes marcando un ritmo golpeado.

4	La danza de la diosa	Se toma como referencia la danza del viento, los movimientos están ligados al ave que extiende sus alas y genera propulsión para su vuelo, los pies se acentúan con el piso para tomar un impulso más marcado.
5	La mirada	De espaldas gira lentamente la cabeza para encontrarse con la mirada de Dina, generando tensión en los brazos que está en un suave aleteo.
6	El desplazamiento	Generalmente siempre está de pie en relevé y marcando un ritmo, esto se repite y con él se desplaza.
7	El llamado	El cuerpo desde el tronco se balancea adelante y atrás, tanto brazos como manos están extendidos y se mueven como si tomaran algo de al frente y lo llevaran al pecho
8	Alas que danzan	Los brazos levantados mirando arriban generan círculos verticales, lentos, suaves, nuevamente con la intención de acariciar el aire.
9	Pies que avanzan	Es otra forma de desplazamiento, levanta una pierna en noventa grados y avanza con ella el cuerpo lo hace después y genera un movimiento ondulatorio.

Fuente: elaboración propia.

Estos nueve movimientos que surgen de las improvisaciones son parte de los elementos que componen al personaje de La gran madre, esto se relaciona con el trabajo de Transposición el cual analiza y toma los movimientos de la naturaleza, los cuatro elementos naturales, animalidad, para llegar a la expresión e interpretación y para a ello existen dos caminos según Lecoq (2009):

El primero consiste en humanizar un elemento o un animal, darle un comportamiento, hacerle tomar la palabra, ponerle en relación con los otros...Hacer hablar al fuego es poner en evidencia la angustia o la cólera {...}. La segunda posibilidad de transferencia consiste en intervenir el fenómeno. Se parte del personaje humano que deja aparecer progresivamente en ciertos momentos de la actuación los elementos o los animales que, en el fondo, lo constituyen. Un hombre que busca entre sus papeles hará surgir el ratón que dormita en él, otro se pondrá a arder de colorea o de amor, etc. (p. 73).

Estas consideraciones de Lecoq se relacionan con los nueve movimientos del personaje La grande madre puesto que está compuesto por los explorados en *Identificarse con la naturaleza*, no obstante falta definir su carácter que según Lecoq(2009) debe suceder de manera triangular, es

decir el carácter no son los estados de ánimo, no son las pasiones ni las situaciones, son las líneas de fuerza y estas son el resultado de la triangulación de tres elementos base, para comprender esto se usa un ejemplo: este personaje será orgulloso, generoso y colérico, de esta base se puede buscar diferentes matices al carácter, ejemplo el personaje es colérico pero dulce al hablar, es orgulloso pero sumiso cuando recibe órdenes, amable pero tiene una mirada antipática, etcétera. Así en relación a lo anterior el personaje de La gran madre será: dominante su calidad de deidad, se presenta con fuerza, será comprensible con los acontecimientos de la vida de los individuos, será sabia pues de ella desprende el conocimiento de la mujer. Por su parte los nueve movimientos de La gran madre, son movimientos fuertes, dominantes, pero si estos mismos se ejecutan con un ritmo suave transmiten calma, calidez, serenidad.

El movimiento precursor.

Es el segundo hallazgo, desde el inicio de las exploraciones una de las premisas es jugar con el momento presente para dejar que el movimiento se vaya construyendo, es un tiempo de respirar y permitir las vibraciones o deseos que movilizan al cuerpo, esto nace con un impulso que puede ser el hecho de respirar y de él nace un movimiento, por ejemplo en el ejercicio *El adiós al barco* el neutro entra corriendo al espacio que puede ser, una terminal de aviones, el neutro no piensa que debe correr simplemente es el deseo y afán de llegar para encontrar a la persona que se va, este movimiento de correr lo lleva a otros movimientos como buscar con desespero, mirar a todo lugar y por ende surge espontáneamente la improvisación.

Un movimiento precursor también puede ser provocado a partir del pensamiento, esto permite reconocer desde qué perspectiva la estudiante actriz reconoce el mundo exterior, el cual se da a través de la razón por tanto el objetivo no es ir en contra de los pensamientos, sino de hacerlos útiles en la exploración o improvisación, por esto se provoca un impulso que diga fuerte con la lengua del pensamiento ¡vamos! y el cuerpo responde a ese estímulo con un movimiento que generará otros movimientos, otra posibilidad es provocarlo a través de un sonido que se escucha del exterior, es decir el movimiento precursor es un impulso con movimiento inicial que conduce a otros movimientos, viene de algo que empuja y genera alguna dinámica, acción, reacción, como un árbol, su tronco es el soporte, de él salen las ramas y de las ramas otras más delgadas hasta llegar a la hoja y la flor, estas pertenecen a ese tallo que nació de la tierra, así es el

movimiento precursor, es un recurso para generar movimiento y de irse ramificando en él, de expandirlo, ondularlo, cortarlo, de buscar sus oposiciones, lo que se convierte en una invitación a reconocerse, ¿dónde nacen nuestros movimientos? ¿De qué forma aprendemos?.

Para concluir este capítulo se encuentra que existen dos movimientos que son la base de este segmento de la investigación, el primero es *El movimiento precursor* que permite el nacimiento de otros movimientos y que a través de él se pueden investigar el mismo, por ende el recurso clave es jugar con el cuerpo, permitir que el movimiento sea el que conduzca el camino, pues este movimiento está presente en todas las exploraciones o improvisaciones que se realizan en el apartado de *Improvisación*, del mismo modo se encuentra que el segundo movimiento base parte de las ondulaciones y lo circular interviniendo en la mayoría de las exploraciones de *Identificarse con la naturaleza* y *El fondo poético común*, también están presentes en los nueve movimientos que componen al personaje de La gran madre, por su parte la transposición y triangulación definen el carácter del personaje.

Capítulo 4 Aspectos de *El cuerpo poético* que están presentes en la creación del personaje

Como se ha mencionado anteriormente esta investigación toma el segmento de *Improvisación* para realizar los ejercicios de exploración que su vez son improvisaciones y bajo su estudio se crea el carácter y movimiento del personaje La gran madre, de esta forma al hacer una comparación y análisis del contenido de los capítulos dos y tres con *El cuerpo poético* se encuentra que la investigación no se sitúa únicamente en el segmento de *Improvisación* si no que abarca gran parte del primer viaje pedagógico que plantea Lecoq, por ello este capítulo detalla las relaciones y comparaciones entre el contenido de los capítulos anteriores con esquema de *El cuerpo poético* agrupando el contenido de la investigación en tres ejes centrales: 1:Improvisación,2:Técnica de los movimientos, 3: Teatro de los estudiantes, así estos tres ejes circundan el proceso de creación del personaje donde se expone los aspectos de *El cuerpo poético* que están presentes en este proceso.

1. El primer eje es la *Improvisación*, en esta investigación va desde *El silencio antes de la palabra* hasta *La música como compañera*, Naranjo (2017) llama a este segmento el viaje pre-expresivo donde se basa en la premisa del juego que permite el aprendizaje, pues aquí Lecoq trabaja el cuerpo del actor para el camino de la creación con el fin de este pueda transitar más adelante por los campos de la tragedia, comedia, pantomima, melodrama, drama, clown, este juego e improvisación pertenece a un proceso creativo y esto permite establecer una distancia con los personajes, evitando “psicologismos puro en la interpretación” (Naranjo, 2017, p. 191). En este sentido esta investigación abarca los siguientes contenidos inscritos en *El cuerpo poético*:

- El silencio antes de la palabra.
- Preparación corporal y vocal.
- La neutralidad.
- Identificarse con la naturaleza y La transposición.
- El acercamiento a las artes.
- Técnica de los movimientos.
- Teatro de los estudiantes.

Para iniciar las relaciones y comparaciones se toma *El silencio antes de la palabra* y la *Preparación corporal y vocal*, ambos componentes son abarcados por el entrenamiento corporal y vocal que desarrolla esta investigación. Por una parte Lecoq (2009) desarrolla el silencio con ejercicios de improvisación que no llegan a la actuación aún, simplemente corresponde al hecho de reaccionar a las motivaciones que se presenta, la palabra no es indispensable, a esto le llama *recreación psicológica silenciosa*, a lo que cabe preguntarse ¿qué busca Lecoq con el silencio y que encuentra el entrenamiento con el silencio?, ¿confluyen estos dos ámbitos o son discrepantes?.

Lecoq (2009) acude al silencio antes de usar la palabra para generar en sus estudiantes un estado de ingenuidad, curiosidad y permitir que la palabra tenga justificación, evitar que el discurso explicativo sea el narrador de la acción, de esta forma la palabra nace del silencio cuando realmente esta sea necesaria. A su vez el silencio surge en el entrenamiento de esta investigación como una entrada para el trabajo corporal pues permite la escucha, buscar sin prisa el origen del impulso del movimiento, el silencio nace cuando se hace conciencia de la respiración que instala al cuerpo en el tiempo presente junto con la repetición de la secuencia del Saludo al gato colocando la atención en la escucha de los movimientos que se están ejecutando dejando que el lenguaje del cuerpo sea el que juegue en el espacio. De tal forma, tanto lo que propone Lecoq como el silencio que nace en el entrenamiento ambos buscan dentro de su objetivo un estado de receptividad y de escucha.

Pasando al componente de la *Preparación corporal y vocal* que propone Lecoq y el entrenamiento propio de este proyecto, este último está compuesto por cuatro elementos: pre calentamiento, el saludo al gato, la danza del viento y una disposición vocal que ayuda al cuerpo de la estudiante-actriz al manejo vocal y corporal que requiere la máscara, del otro lado Lecoq habla de llevar más allá una secuencia de movimiento para dirigirlo o servirle al gesto, sin embargo cuando se aborda el trabajo de *Improvisación* el entrenamiento continua de forma paralela y la secuencia de este entra en la dinámica del juego corporal para la creación del personaje, por ello del entrenamiento nacen dos (La danza de la diosa y Alas que danzan) de los nueve movimientos que crean el personaje de La gran madre.

La neutralidad, Identificarse con la naturaleza, El acercamiento a las artes como ya se ha mencionado se aborda en el segundo objetivo tomando los ejercicios directamente de *El cuerpo poético*, a ello le sigue el segundo eje de esta pedagogía la *Técnica de los movimientos*, y para

hacer una aclaración es aquí donde Lecoq aborda la Preparación vocal y corporal, sin embargo esta investigación aborda el entrenamiento como primer objetivo por esto la expone antes del segmento de Improvisación.

2. El segundo eje es *La Técnica de los movimientos*, esta investigación toca dos puntos de ella, el primero es la *Preparación corporal y vocal*, el segundo punto es el *Análisis de los movimientos* y estos se efectúan bajo la experiencia de las improvisaciones y exploraciones realizadas en el segmento de *Improvisación* pues estas pasan a ser un estudio sobre los movimientos y como resultado de se obtiene las herramientas que conducen al camino de la creación del personaje y este junto la escena de la obra *En la sombra rojiza* pasa a ser el tercer eje que en transposición a *El cuerpo poético* será *El teatro de los alumnos*, pero sin alejarse al segundo eje *La técnica de los movimientos* Lecoq (2009) comenta:

La técnica de los movimientos constituye el segundo eje de mi pedagogía. La expondré de manera independiente, aunque en la práctica está siempre intensamente ligada a la interpretación. Acompaña la improvisación y la creación personal de los alumnos a lo largo de todo su recorrido. (p. 103).

De esta manera el segundo punto de *La Técnica de los movimientos* es el *Análisis de los movimientos* compuesto por seis subtemas:

1. Partir de los movimientos naturales de la vida
2. Hacer surgir las actitudes
3. Buscar la economía de las acciones físicas,
4. Analizar las dinámicas de la naturaleza,
5. Estudiar a los animales
6. Las leyes del movimiento con M mayúscula

De estos subtemas la presente investigación solo le da foco a:

- Partir de los movimientos naturales de la vida
- Analizar las dinámicas de la naturaleza
- Estudiar a los animales
- Las leyes del movimiento con M mayúscula

No se estudia los seis puntos que contiene *Análisis de los movimientos* puesto que no se analizan los movimientos que propone Lecoq contenidos en estos sub temas, si no los movimientos propios de esta investigación que se han obtenido bajo el desarrollo del segmento de *Improvisación* y que efectúan la creación del personaje, por emotivo se detalla los siguientes puntos:

- Partir de los movimientos naturales de la vida: estudia el movimiento del cuerpo humano a través de tres movimientos básicos:

El primero es la ondulación que son la base de los esfuerzos físicos del cuerpo humano: empujar, tirar, empujarse, tirarse de sí mismo y estos surgen de la pelvis cuando se está en movimiento, “es el primer movimiento del cuerpo humano, el de todas las locomociones {...} toma apoyo sobre el suelo y transmite progresivamente el esfuerzo a todas partes del cuerpo” (Lecoq, 2009, p. 113).

De acuerdo la cita anterior la ondulación inversa es el segundo movimiento, este sucede de la misma manera que la ondulación, la diferencia radica en la toma del apoyo, mientras que el primero lo hace desde abajo, la ondulación inversa lo hace desde la cabeza. El tercer movimiento es la eclosión su punto de apoyo se sitúa en el centro del cuerpo. Ahora bien, si estos tres movimientos son una vía inversa a la actuación con máscara según Lecoq ¿estos tres tienen relación con el trabajo corporal que realiza la estudiante actriz en el segmento de *Improvisación*? Para responder a ello se parte desde el entrenamiento corporal y vocal, la eclosión está presente en el Saludo al gato, cada movimiento de esta secuencia sale desde el centro y repercute su dinámica en todo el cuerpo, el viaje elemental por su parte se relaciona con la ondulación pues empuja, tira de, se empuja de, se tira de sí mismo, por ejemplo, cuando el neutro sale del mar es empujado por las olas, cuando escala la montaña tira de, cuando pasa por el desierto la fuerza está en empujar. Si se observa el trabajo realizado en *Identificarse con la naturaleza* cada elemento surge desde un punto de apoyo en el cuerpo de la estudiante, el aire por ejemplo llega desde la cabeza y transforma el movimiento del cuerpo, lo cual se relaciona con la ondulación inversa, la tierra y el fuego se da desde el centro como la eclosión y la ondulación, el aire junto el agua está atravesado por la eclosión y ondulación, de hecho cada elemento que explora el cuerpo de la estudiante pasa por la eclosión, la ondulación y la

ondulación inversa puesto que cada uno se explora bajo diferentes dinámicas, igualmente estos tres movimientos están presentes en los nueve movimientos de la gran madre, al observar el movimiento *El despertar de la diosa* este sale desde la eclosión, el movimiento parte desde un plano bajo y el cuerpo esta contraído en el piso, a través de un impulso lo lleva hacia arriba para expandirse, *La danza de la diosa* se encasilla en la ondulación, la fuerza y el impulso sale de la pelvis y pies; si todo lo anterior se mira como un conjunto el movimiento ondulatorio es el común denominador.

- *Analizar las dinámicas de la naturaleza y Estudiar a los animales* son exploraciones físicas que están inscritas en el primer tema general de *Improvisación* pero Lecoq y los retoma nuevamente en *Técnica de los movimientos*, en el caso de la estudiante -actriz estas exploraciones-improvisaciones se hacen bajo la máscara neutra y el análisis de estas contenidas en el diario de campo ha permitido encontrar los movimientos del personaje.
- *Las leyes del movimiento con M mayúscula*: Lecoq (2009) a partir de un estudio del movimiento del cuerpo humano encuentra que hay siete leyes generales del movimiento:
 1. No hay acción, sin reacción.
 2. El movimiento es continuo, avanza sin cesar.
 3. El movimiento proviene siempre de un desequilibrio a la búsqueda de un equilibrio.
 4. El equilibrio mismo está en el movimiento.
 5. No hay movimiento sin punto fijo.
 6. El movimiento pone en evidencia el punto fijo.
 7. El punto fijo está también en el movimiento

Así en relación a estos 7 movimientos generales se encuentra que durante todo el recorrido de este proceso investigativo el cuerpo de la estudiante-actriz ha transitado sobre las siguientes leyes:

1. No hay acción sin reacción: es el principio del segmento de *improvisación*, en el ejercicio del *Despertar* por ejemplo, todo sucede como si fuera la primera vez, la estudiante- actriz no planea, no sabe cómo se va a despertar, no sabe que va pasar, pero las acciones y su consecuencias tejen un entramado que es la improvisación, de la misma manera surgen con

todas las exploraciones- improvisación, el movimiento precursor aparece para explorar el movimiento.

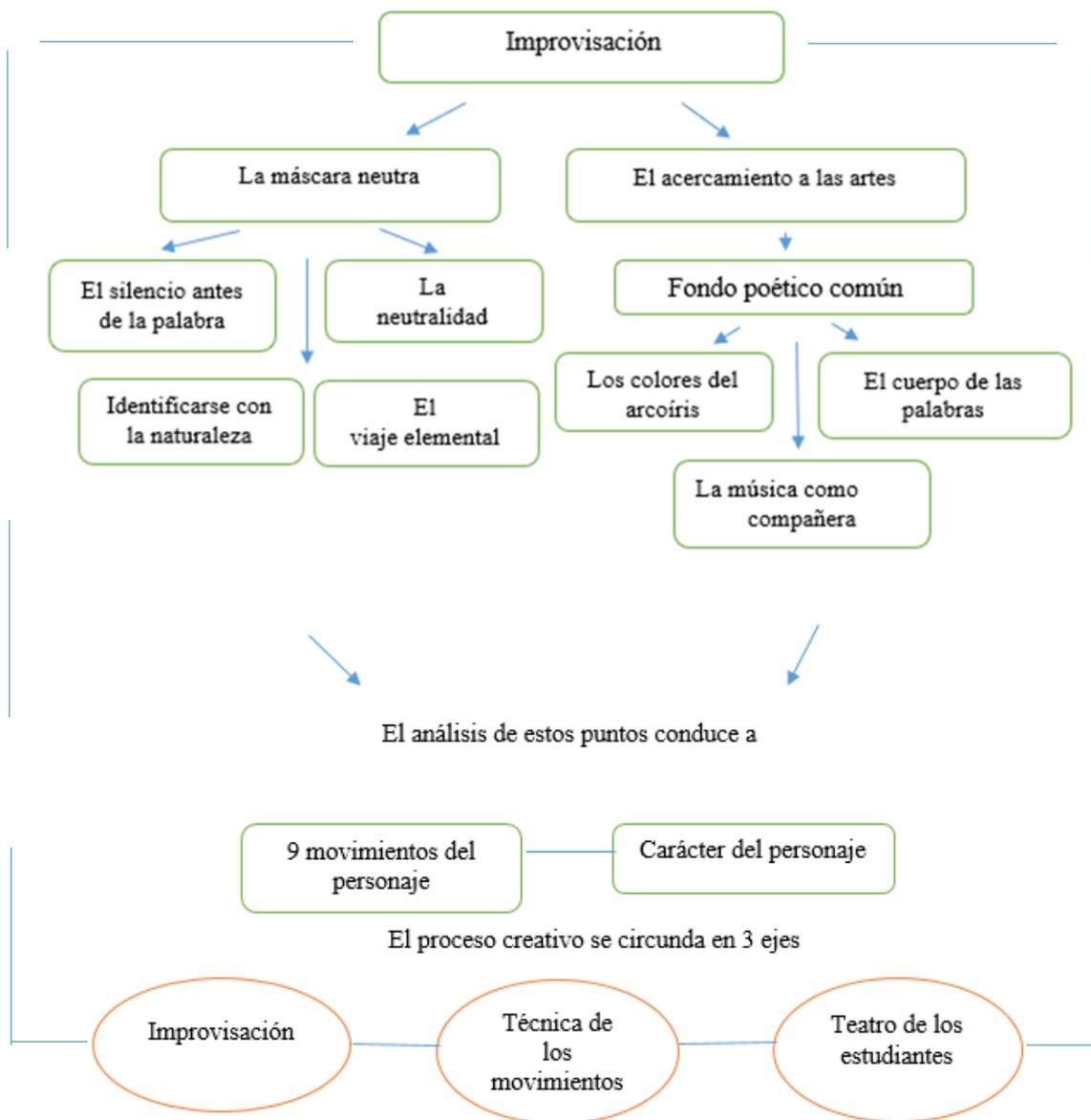
2. El movimiento es continuo, avanza sin cesar: una vez el cuerpo de la estudiante está sumergido en alguna exploración – improvisación, el movimiento sigue su curso, el cuerpo lo lleva a diferentes planos, una vez inmerso en la improvisación está acaba cuando el cuerpo cree que ya es suficiente, de la misma manera sucede en La danza del viento, el cuerpo camina diferentes estados de la danza.
3. El movimiento proviene siempre de un desequilibrio a la búsqueda de un equilibrio: Desde la perspectiva de esta investigación se comprende que el movimiento proviene del juego del cuerpo en su indagación y búsqueda del mismo, y en la relación entre juego y movimiento se encuentra está el equilibrio, pues el disfrute de estos (entiéndase disfrute como el hecho de aceptar errores, frustraciones y aciertos en las indagaciones físicas) permiten llegar a la conciencia corporal, la relación con el espacio, la concentración, la respiración, la calidad y economía del movimiento.
4. El equilibrio mismo está en el movimiento: Después de transitar el movimiento por diferentes formas, estados, dinámicas, ritmos, el cuerpo y el movimiento aprenden a re encontrarse, re situarse desde la dificultad, lo precario, lo opuesto, hasta encontrar los mecanismos y herramientas para aprender , crear, resolver, economizar la inversión de fuerza y energía, de relacionarse con el espacio, de habitar el cuerpo para usarlo como medio de expresión, se llega a la comprensión que el movimiento es el mismo equilibrio o que el equilibrio mismo está en el movimiento.

Hasta el momento se ha abordado dos de los tres ejes que circunda esta investigación, el primero son todos el ejercicio que se realizan en *Improvisación*, estos se analizan paralelamente para llegar al carácter y movimientos del personaje situándolo al segundo eje *Técnica de los movimientos* donde se hace una comparación con el trabajo que realiza el cuerpo de la estudiante actriz con los aspectos que desarrolla Lecoq. El siguiente y último eje es la creación donde se pone en acción al personaje en la escena 1 de la obra *En la sombra rojiza*.

3 La creación, que en analogía a *El cuerpo poético* sería *El teatro de los alumnos*, *Los auto cursos* y *las indagaciones* aquí los estudiantes se reúnen en grupos para preparar y presentar unas escenas teatrales bajo diferentes temas que proponga Lecoq (2009) “Los auto cursos están relacionados con la temática de la improvisación trabajada en las clases” .(p 137) En el caso de esta investigación estas indicaciones son plasmar los nueve movimientos y la triangulación del personaje de La gran madre en una escena de la obra *En la sombra Rojiza* para que la creación del personaje tenga utilidad escénica.

Por último, desde una mirada general al desarrollo de este capítulo se puede concluir que los aspectos del *Cuerpo Poético* presentes en la creación del personaje de este proyecto investigativo suceden de forma procesual circundados en tres ejes como se ve en el siguiente esquema 4 proceso de creación.

Esquema 4 Proceso de creación



Fuente: propia.

La creación del personaje en máscara La gran madre

La creación de este personaje se da de forma procesual bajo los siguientes elementos:

1. El entrenamiento vocal y corporal que sirve como soporte para el trabajo de la máscara y ayuda al cuerpo a reconocerse (el de la estudiante actriz) desde otras formas del movimiento explorando bajo las necesidades propias de quien desarrolla esta investigación, como también aporta dos de los nueve movimientos del personaje: La danza de la diosa y Alas que danzan.
2. El segmento de *Improvisación* de *El cuerpo poético*. Para abordar la máscara del personaje, es necesario comprender bajo qué aspectos se trabaja y por ello el segmento de *Improvisación* marca una ruta que culmina en la creación del personaje en máscara y su participación en una escena teatral, por esto se abordan ejercicios de exploración e improvisación que inician con la máscara neutra, máscara pedagógica y de base para actuar las otras máscaras expresivas. De esta manera el trabajo sobre el segmento de *Improvisación* se divide en dos: el primero con máscara neutra, en donde se trabaja sobre los ejercicios: el despertar, adiós al barco, el viaje elemental y su variación viaje elemental a la intemperie, identificarse con la naturaleza donde se aborda los elementos naturales, y la animalidad. La segunda división del segmento de *Improvisación* es *El acercamiento a las artes con El fondo poético común* donde se exploran los ejercicios de los colores del arcoíris, el cuerpo de las palabras, la música como compañera.
3. Los nueve movimientos del personaje: se resalta que, de las exploraciones que se realizan en Identificarse con la naturaleza tomando el elemento del aire, la animalidad del búho, en el Fondo poético común con la música como compañera tomando sonoridades y melodías del medio oriente, son los ejercicios de exploración que ayudan en la creación del personaje La gran madre partiendo de una improvisación de estos elementos, no obstante las demás exploraciones-improvisaciones han servido para indagar- jugar el movimiento y reconocer el cuerpo de la estudiante en estas formas de improvisación físicas.

4. La triangulación: después de encontrar cómo se mueve el personaje se busca definir su carácter a través de tres líneas de fuerza expresadas en tres palabras, así el personaje de La gran madre es: Dominante, comprensible, sabía y bajo esta estructura básica se da la actuación.
5. La técnica de los movimientos, surge de manera casi paralela al trabajo de exploración sobre los ejercicios de improvisación y sus movimientos, estos son analizados bajo reflexiones que están plasmadas en la bitácora, y los registros audiovisuales a partir de estas exploraciones, y a partir de esto se encuentran las diferentes relaciones con los principios del movimiento que desarrolla Lecoq.
6. La creación de la máscara del personaje: esta máscara ha transcurrido bajo varias formas, colores, tamaños hasta llegar a la actual, la cual es hecha por la estudiante actriz.
7. La relación con la máscara- personaje- actriz, después del proceso de elaboración de la máscara, lo que le sigue es probarla, con ella puede transmitir la triangulación o carácter del personaje, también es necesario adaptarse a ella, saber manipularla con el cuerpo, que se pueda actuar con ella y también con los elementos del vestuario.
8. La escena de la obra en *la sombra Rojiza*: finalmente se crea e interpreta el personaje en una escena donde tiene interacción con otro personaje dentro de un espacio y una situación.

Componentes estéticos de la creación del personaje

Bajo el concepto de personaje que toma esta investigación, Gómez (2012) refiere a este como el trabajo creativo y técnico, un conjunto de herramientas que usa y desarrolla el actor donde maneja las cualidades de movimiento del personaje, la forma de desplazamiento, el ritmo, el gesto, el texto y la acción con su entorno y con los otros personajes en escena, como también la historia, lo que justifica su comportamiento, su contexto socio económico y cultural, en ese sentido el

contexto histórico de la obra *En la sombra rojiza* y por ende del personaje La gran madre y Dina su receptora, se remite a los países del medio oriente antiguo: Egipto, Canaán actualmente territorios de Israel, Palestina, Siria, Gaza, Líbano, Mesopotamia actualmente Irak, en dónde Inanna posteriormente Ishtar e Isis son las deidades más veneradas de la edad de bronce (3,500 – 1,200 a c) según Florescano (2005). La gran madre es entonces una diosa ficcional que toma este contexto y parte de la historia de estas deidades para ser en la obra *En la sombra rojiza* la madre de toda deidad femenina, tanto ellas como La gran madre son una, siendo un océanos sagrado femenino para las mujeres en la obra. La gran madre dentro del mundo de la obra es una deidad auto creada, omnipresente que abarca el movimiento de la luna, representa la sabiduría de la muerte y la vida a través del ciclo menstrual por ello las tías y madre de Dina consideran le ofrendan la menarquía de una mujer, pues La gran madre es símbolo de fertilidad, de sabiduría femenina y de aquí parte su identidad sonora en la obra más adelante se detalla. Por último, este personaje por las características mencionadas se resalta con un cuerpo femenino y voluptuoso, de muslos, caderas y pechos grandes.

Para comprender quién es Dina y su relación con La gran madre nos remitimos a la obra *En la sombra rojiza* lugar donde nacen los personajes, la obra surge a partir de la novela *La Tienda Roja* de Diamant (2009), la cual es la investigación y narración ficcional del *Antiguo testamento* en el *Génesis* 34 que habla sobre la deshonra de Dina por parte de un príncipe Siquemita y vengada por sus hermanos Levi y Simeón. *La Tienda Roja* de Diamant (2009) explica este acontecimiento bajo la voz de Dina , aquí este personaje asiste a un parto junto con su tía Raquel en el palacio del rey Hamor, Dina se encuentra con Siquem hijo del rey y tiene intimidad consensuada, a lo que este príncipe pide la mano de Dina a la tribu de Jacob solicitando que se asocien entre familias y tierras, no obstante, Jacob y sus hijos disgustados aceptan el matrimonio con la condición de que todos los hombres del pueblo del Rey Hamor y su hijo de Siquem se circunciden en ofrenda a Yahvé único dios omnipotente de Jacob pues los cananeos rendían adoración a diferentes dioses y semidioses. El acuerdo es realizado, pero al tercer día donde la cirugía es crítica por los dolores, Levi y Simeón hermanos de Dina deciden asesinar a los hombres de este pueblo incluyendo al nuevo esposo y al rey, toman a su hermana y la regresan a las tiendas de Jacob, Dina maldice a su padre pues este no impone ningún castigo a sus hermanos por el genocidio, Dina escapa a Egipto con su suegra pero no recibe buen trato. Tanto la novela *La Tienda Roja* como la obra *En la sombra rojiza* narran el linaje femenino de Dina con sus saberes, tradiciones, cosmogonía, entre esas la

adoración a Inanna en la novela y a La gran madre en la obra dramática, estas creencias se ven enfrentadas con el credo monoteísta y masculino que representa a Jacob y sus hijos varones.

Bajo estos acontecimientos la escena que se aborda para el desarrollo del personaje inicia en los sueños turbulentos que tiene Dináh sobre su familia, la rabia y dolor que aún le produce su pasado, así La gran madre aparece tras una plegaria de Dina a Isis para que pueda encontrar paz en medio de sus sueños conflictivos, pero, de cierta forma La gran madre es la responsable de estos sueños, pues es la justificación para ser convocada: “a La gran madre la llaman de muchas maneras Isis o Inanna en el idioma en que hables” y de esta manera llevar a Dina en un viaje onírico donde se encuentra con su madre y tías con el fin de que pueda perdonar el pasado, y que la tradición de reunirse entre mujeres y conservar la cosmogonía y sabiduría pueda continuar en muchas generaciones más.

Continuando con el concepto de personaje y creación de personaje sobre las herramientas técnicas que usa la actriz en relación a su entorno, es decir, los componentes estéticos como la escenografía, el vestuario, elementos sonoros, entre otros, se detallan a continuación los siguientes aspectos que hacen parte del personaje La gran madre:

La escenografía

La escena de la obra *En la sombra rojiza* se usa para que el personaje La Gran madre pueda mostrarse frente a Dina su calidad de deidad que maneja espacios alternos, por ello el espacio físico se despliega en dos ambientes:

1. El primero es el sueño de Dina, lugar abierto de tierra naranja rodeada de vegetación, donde la paleta de colores alude a los tonos de la tierra, en este caso que va entre naranjas y marrones con un fondo verde cálido. La iluminación corresponde a luz de día natural como se puede ver en la imagen 5 escenografía 1.

Imagen 5 escenografía 1



Fuente: propia.

2. El segundo espacio es la habitación de Dina nuevamente los colores tierra están presentes a través de los objetos que componen la habitación y en los otros personajes que intervienen el sueño, de esta manera el espacio está compuesto por esteras como cama acompañadas de telas de color blanco hueso que la recubren, velas pequeñas y medianas que alumbra la habitación que está casi oscura y da pequeños tonos ámbar, a medida que La gran madre convoca a la madre y tías de Dina el espacio se ilumina por completo. Del techo de la habitación cuelgan telas blancas semi transparentes, su función es organizar y dividir el espacio, por último se encuentran mujeres madre- tías que forman la penúltima fotografía y sus vestuarios conservan la paleta de colores tierra como lo dejan ver en la imagen 6 habitación, imagen 7 habitación y madres.

Imagen 6 habitación.



Fuente: propia.

Imagen 7 habitación y madres



Fuente: propia.

El vestuario

La gran madre es el personaje de una divinidad que se ubica en un contexto mesopotámico dado por el contexto de la obra *En la sombra rojiza*, por ello toma como referencia la triada Inana, Isis, Ishtar que según Florescano (2005) se les considera las diosas más importantes y veneradas de la edad de bronce (3.500- 1250 a c); también comenta que cada comunidad ancestral tiene o ha tenido la representación de la gran madre que simboliza el territorio, tierra originaria, el lugar sagrado, la vida, la muerte y la regeneración, el movimiento de la luna y los astros, la omnipresencia, en una diosa de esta calidad se resaltan los órganos reproductores, los pechos abundantes, las caderas amplias que expresan culto a fertilidad femenina, por eso de acuerdo a lo anterior para la representación visual de La gran madre se desea conservar un poco la idea de voluptuosidad dejando al descubierto las piernas del personaje lo cual encaja con el cuerpo cultural de la estudiante -actriz , por otra parte la representación grafica de estas deidades están hechas de arcilla por lo que surge darle un tratamiento similar a la textura de la piel del personaje recubriéndolo con arcilla, pero esto no se alcanza a observar en el material audiovisual que soporta este documento investigativo puesto que la arcilla seca en la piel se mezcla con el polvo de la tierra naranja y toma un tono color piel claro. En la siguiente imagen 8 deidad de Inanna se puede la escultura de esta diosa.

Imagen 8 deidad de Inanna



Figura 7. Inanna-Istar como diosa de la fertilidad. Escultura del año 2,000 a.C. Dibujo basado en Baring y Cashford, 1993: 198.

Fuente: Florescano (2005, p, 15).

Al igual que la escenografía el vestuario del personaje se compone por colores que se somborean con negro y blanco, colores tierra donde se usa el rojo para representar la sangre menstrual de la mujer y su fertilidad, de esta manera el vestuario se compone de seis elementos:

1. Las sandalias de La gran madre: es un entramado de dos hilos rojos en el pie del personaje.
2. Collar rojo, elaborado en hilo de trapillo con la técnica de choché.
3. Falda roja con abertura frontal.
4. Bodi negro que se complementa con el rostro de la máscara.
5. Sobre la piel arcilla gris.
6. Máscara del personaje que toma la referencia visual del rostro del búho o lechuza, jugando con los tres colores que componen el vestuario, negro, blanco, gris y rojo.

Tanto las sandalias, el collar, falda y máscara son diseñados y elaborados por la estudiante actriz, a excepción de la elaboración de la falda. En la siguiente imagen 9 Vestuario La gran madre se puede notar estos seis elementos:

Imagen 9 Vestuario La gran madre



Fuente: propia.

Componentes sonoros

La identidad sonora de *La gran madre* se compone por una melodía árabe compuesta para la obra y su letra es realizada por Ocampo, bajo la melodía se le hacen ofrendas a *La gran madre* esta a su vez se presenta con este símbolo a Dina para ser reconocida, también la usa para convocar y traer a la madre y tías de su receptor Dina.

Canción:

La luna va creciendo y de luz se llena,

La luna va menguando y ahora es nueva (bis)

Y creces y floreces en la luna llena,

Y menguas y mueres en la sombra rojiza.

La máscara

De manera simultánea a las improvisaciones finales donde se encuentran los nueve movimientos del personaje se inicia su proceso de diseño y elaboración, para esto la estudiante actriz toma un taller de elaboración de máscaras con el colectivo Base Lunar de México en la

cuidad de Palmira. Las tres improvisaciones finales están ligadas a buscar el rostro del personaje, en la primera improvisación la máscara del personaje no tiene expresiones definidas asemejándose un poco a la máscara neutra donde sea el espectador quién imagine el rostro de La gran madre, sin embargo los materiales de la máscara no son muy resistente y visualmente no satisface las expectativas de la estudiante- actriz.

En la segunda improvisación los elementos naturales como el aire y la animalidad del búho se hacen más presentes por lo que se busca un rostro a fin ello, como también se tiene en cuenta las referencias visuales de las diosas Inanna e Isis pues ambas deidades tiene similitudes estéticas como el tocado sobre la cabeza símbolo de omnipotencia, la animalidad de un ave, pues ambas diosas son aladas, Isis es acompañada de un halcón mientras que Inanna por dos búhos en sus costados. bajo estas consideraciones se re diseña la máscara del personaje buscando la materia prima, el color, las facciones, el rostro que tendrá el personaje, para ello que en la segunda improvisación se elabora una media máscara que evoca un ave, pero nuevamente no satisface las expectativas .

Por último en la tercera improvisación se busca que el rostro del personaje se acerque al búho o lechuza por lo cual se inicia el proceso diseño y elaboración de la máscara donde lo primero a trabajar es la plastilina, de ella se hace la forma que tendrá el rostro del personaje y para trabajar las medidas de ojos, nariz, boca la plastilina reposa sobre un rostro humano de yeso, una el molde tiene la forma final se le aplica y se esparce vaselina, luego se recubre de seis a siete capas de papel mache o periódico empapado de una mezcla entre colbón y agua, este toma la forma del rostro que se ha moldeado con la plastilina y una vez este seco se retira de la base, la vaselina cumple la función de generar una barrera entre el papel de pegamento y la plastilina con el fin de que estos se puedan separar cuando el papel seque. Para que no haya relieves en la máscara por el papel y sea resistente, se esparce sobre ésta estuco plástico y una vez este seco se liga para obtener una textura lisa y así la máscara ha quedado lista para pintar y hacer los tocados necesarios.

Así la máscara del personaje pasa por varios prototipos hasta llegar a la actual conservando la idea del tocado sobre la cabeza como símbolo de deidad, las facciones del rostro de búho o lechuza se demarca con plumas. Por lo anterior se muestra los diferentes diseños de máscara por los que el personaje ha atravesado, y se presentan las imágenes que sirvieron de

referencia visual de Inanna e Isis para la construcción de la máscara como se ve en las imágenes 11 Inanna, imagen 12 Isis, Imagen 13 improvisación 1, imagen 14 improvisación 2, imagen 15 improvisación 3, Imagen 16 máscara final del personaje:

Imagen 10 Inanna



Fuente: Ferro, D. (2014, February 19). Queen of the Night Plaque. World History Encyclopedia. Tomado de <https://www.ancient.eu/image/2314/>

Imagen 11 Isis



Fuente: GmbH, T. Y. P. G. F. B. (2012, April 26). Isis Wall Painting. World History Encyclopedia. Tomado de <https://www.ancient.eu/image/193/>

Proceso de diseño de elaboración de la máscara La gran madre:

Imagen 12 máscara improvisación 1



Fuente: propia.

Imagen 13 máscara improvisación 2



Fuente: propia.

Imagen 14 máscara improvisación 3



Fuente: propia

Imagen 15 máscara final del personaje



Fuente: propia

Una vez la máscara del personaje está completa en su elaboración lo que sigue es probarla, es decir que este bien sujeta al rostro y no se mueve frente al movimiento, esto depende que las espumas que lleva al reverso este en el lugar indicado, otro factor es que no presente ningún daño en el momento de estar en escena con el personaje es decir que sus partes conserven su lugar, pues lo que prosigue es relacionarse con la máscara en el movimiento, en ello se encuentra que el primer acercamiento y contacto sucede de manera torpe, la visibilidad no es buena y esto hace que el cuerpo se sienta desubicado y no tenga un control total de los movimientos, la respiración también sucede de manera incomoda, pues existe la sensación de no poder tomar suficiente oxígeno. No obstante a medida que se realizan exploraciones escénicas con la máscara del personaje y sus elementos de vestuario se comprende que esta al igual que la máscara neutra también necesita de un proceso, pues bien los nueve movimientos del personaje junto con la triangulación llegan antes de encontrar la máscara definitiva del personaje, pero esta también presenta necesidades y es hallar junto con ella esos movimientos que construyen al personaje, por esto se retoma algunos ejercicios de exploración del segmento de *Improvisación* como el elemento del aire, la animalidad, así a medida que avanza las relaciones con la máscara en los movimientos, las dificultades y tensiones que se presentan en un inicio en cuanto a la respiración y visibilidad se van desvaneciendo como resultado los movimientos son más fluidos, algunos nacen de la eclosión, el movimiento de cabeza

nace con la ondulación, así la relación entre la estudiante actriz y la máscara del personaje pasan por un proceso de acomodación mutua donde se repelen, se atraen, se reconocen se huyen dentro del juego del movimiento muy similar al ejercicio de improvisación La música como compañera, así este proceso se convierte en un espacio de adaptación mutua entre máscara y portadora.

Por último la máscara de La gran madre es una máscara expresiva, sin embargo, no podría clasificarse completamente en una máscara utilitaria, que es un objeto u cosa que tiene forma de rostro, o clasificarse en una máscara de carácter que permite el juego o la actuación desde la identificación de un personaje definido o establecido de la vida cotidiana como un profesor, el rostro de un niño, de una secretaria, etc, donde es la máscara la que impone la actuación provocando al cuerpo las emociones y expresiones en el movimiento puesto que la máscara de La gran madre nace de un proceso donde primero se encuentran los movimientos junto con el carácter y se define su animalidad, donde paralelamente se hace el proceso de encontrar el rostro, sin embargo este llega después de los nueve movimientos, así el rostro del personaje es una máscara animalizada.

La creación del cuerpo poético del personaje en máscara La gran madre

Los movimientos de La gran madre para la escena de la obra *En la sombra Rojiza* están ligados con las intenciones del texto por esto se incluye a continuación la tabla 3 en la que se realiza una descripción del momento en el que el personaje utiliza cada movimiento durante la puesta en escena.

Tabla 3 inclusión de los movimientos del personaje a la escena.

Momentos	Los nueve movimientos del personaje	Inclusión de los movimientos en la puesta en escena
El entrenamiento	1 La danza de la diosa	El personaje de Dináh se niega aceptar su pasado y por ende se niega perdonar sus hermanos, La gran madre ha sido insistente en recordarle la relación que Dináh tenía con sus cuatro madres, la importancia de la tienda roja de las mujeres y el legado de estas, pero Dináh vive en Egipto y su nuevo nombre es Denner,

La
improvisación

-
- La gran madre le explica que el su verdadero nombre el Dináh.
- La gran madre: “Cuando naciste Lía te puso un nombre con música propia, alta y clara a la primera vocal, como cuando una madre llama a su retoño al oscurecer, la segunda sílaba suave, para susurrar secretos sobre la almohada: Di-náh... ese es tu verdadero nombre. Denner es otra melodía , pero Dináh tiene la música cantada por las bocas de tus madres”
- Es el constante movimiento de brazos que tiene La gran madre son los círculos verticales se ven cuando esta diosa está posterior a su nacimiento, y en su último texto “ que el hilo rojo de tu linaje no se corte con tu dolor ni con tu rencor”, justo antes de volver a la habitación de Dináh y que las cuatro madres de ella entren por gracia de La gran madre.
- Este movimiento se presenta en varios momentos, uno de ellos es cuando Dináh está convocando a la diosa Isis a través de una melodía, aquí se ve a La gran madre transcurriendo varios puntos del espacio con sus movimientos entre ellos este, también está presente cuando rodea a Dináh que está sentada en el piso con el siguiente texto: pero hay más por contar, tuviste cuatro madres, Raquel, Bilha, Zilpa y Lía quien te dio a luz, cada una de las cuales te crió, te enseñó y te quiso a su modo mientras crecías y experimentabas en la tienda de las mujeres, ese el legado de tus madres y pide que vayas a aliviar la historia de tus hermanos y Jacob tu padre; a lo que Dinah se niega y sale huyendo, La gran madre con este movimiento le responde : “No escuchaste sus voces dándote fuerza, ellas estaban contigo cantando para aliviarte”, “La madre de las madres es la misma, Isis o Inanna en el idioma en que hables y siempre te he acompañado”.
- Dinah se está llamando, invocando a la diosa Isis, La gran madre ya se ha dejado ver, ahora se encuentra en sobre la tierra naranja, Dinah continúan cantando hasta que nace o sale La gran madre de un impulso y dice el siguiente texto :A la gran madre la llaman de muchas maneras”
-
- 2 Alas que danzan
- 3 Aquí estoy
- 4 El despertar de la diosa

5	La mirada	Este movimiento está presente después del nacimiento y acompaña el texto: “es cierto que nuestra palabra pasó a ser posesión de los hombres”.
6	El desplazamiento	Como su nombre lo dice es el movimiento para desplazarse y se encuentra presente a lo largo de la escena.
7	El llamado	Está presente en tres situaciones el primero es cuando Dina invoca a través del canto a la diosa Isis, la gran madre se va presentando a principio difusamente, luego transcurriendo por diferentes puntos en el espacio, también acompaña en el momentos en que nace la diosa y por último cuando La gran madre convoca a las tías y madre de Dina
8	Las plumas	Acompaña el movimiento de El llamado después del nacimiento de La gran madre.
9	El despertar de la diosa	Dina invoca a través del canto a la diosa Isis, pero es La gran madre quién se le presenta, este movimiento representa esta situación.

Fuente: elaboración propia.

Relaciones: cuerpo cultural, cuerpo poético en el proceso de creación del personaje La gran madre

Lecoq (2009) plantea que “Lo importante es reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción: equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción” (p. 41), es por ello que parte del trabajo pedagógico de Lecoq nace de los gestos de la vida, el cuerpo poético nace de la observación del movimiento humano en relación a las dinámicas de la naturaleza, de los sonidos, el color, la luz, de las formas de la materia, de la palabra como verbo de acción, donde es el cuerpo cultural aprende a explorar estas posibilidades expresivas. Para Naranjo (2017) dentro de la pedagogía de Lecoq el cuerpo aprende herramientas pre expresivas que se manifiestan en un cambio de percepción y modificación del cuerpo, pues este estará disponible como una hoja en blanco para abordar la expresividad desde los diferentes territorios dramáticos. Con La gran madre por ejemplo no existe una intervención emocional por parte de la estudiante actriz hacia el personaje, por el contrario, se juega a ser el personaje donde el cuerpo se ha explorado bajo las diferentes dinámicas que se han mencionado: naturaleza, luz,

color, formas de la materia, etc. así es un cuerpo cultural que se ha investigado en el movimiento y por ello en escena pasa a ser un cuerpo poético.

Nuevamente para Naranjo (2017), la herramienta pedagógica que usa Lecoq de mimar por medio de la identificación, es la base para re descubrir la dinámica de las cosas y sus movimientos, en ello pone un ejemplo que Lecoq (2009) menciona, si un maestro de obra que todos los días usa el ladrillo para construir, su acción lo largo del tiempo será mecánica, sin embargo si se le pide al maestro de obra mimar la manipulación del ladrillo entonces encontrará nuevamente el sentido de esta acción, del objeto en su peso, forma, tamaño, de igual manera sucede con el cuerpo cultural, por ejemplo el cuerpo de la estudiante está alrededor de los elementos naturales , el aire, agua, fuego , tierra pero si se pide mimar el agua , se encuentra que esta tiene densidad y el busca encontrarse bajo esas dinámicas , en el caso del personaje de La gran madre su cuerpo se identifica con el aire y la animalidad de un ave así el cuerpo poético es el cuerpo cultural que empieza a explorar y reconocerse desde otras formas, desde otra perspectiva del movimiento dentro o fuera de la vida cotidiana sin caer en la auto referenciación, y en esto la máscara neutra es un factor determinante, pues a consideración es la herramienta más contundente en donde inicia el cuerpo su proceso de desapego cultural, para abrirse a peripecias pues desaparece el rostro como forma de identificación y pasa a tener un rostro que se acerca a la neutralidad, un rostro sin conflictos internos y a partir de esto se vivencian las improvisaciones en sus situaciones como si fuera la primera vez.

El cuerpo poético es el cuerpo cultural puesto al servicio creativo de ficción escénica, que es explorado desde otros ángulos, desde otra perspectiva, que se permite jugar, hallarse, que descubre nuevas sensaciones, que dialoga con su propio ser desde la acción, el análisis y la reflexión, en el caso propio de la investigación el cuerpo cultural logra encontrar el cuerpo movimiento y el carácter del personaje La gran madre.

Conclusiones

Para tratar las conclusiones finales de esta investigación se emprende desde el primer objetivo específico que dice abordar un entrenamiento corporal y vocal que acondicione el cuerpo para el trabajo de la máscara, así este entrenamiento se desarrolla desde un punto primario es decir que sirva como soporte para la exigencia corporal que requiere el trabajo de la máscara sin embargo, de este salen los hallazgos de:

- El silencio como apertura para instalarse en el trabajo del cuerpo.
- Pre Calentamiento y Saludo al Gato ejercicios para la conciencia y concentración corporal.
- La respiración y su regulación del aire como soporte del entrenamiento.
- Relación entre la máscara y La danza del viento,

Hallazgos que demuestran que el entrenamiento va más allá de lo presupuestado en su inicio, si bien la preparación corporal y vocal que propone Lecoq está dirigido a la expresión, al movimiento y el gesto justo, por su parte el entrenamiento de esta investigación cumple con proporcionar de manera experiencial la economía del movimiento por ello cuando el entrenamiento acompaña el segmento de *Improvisación* le aporta a la creación del personaje dos movimientos de los nueve: la danza de la diosa y alas que danzan.

Por otra parte, esta investigación nace por dos necesidades, la primera es el personaje de La gran madre y su creación que por su significado se acerca a una técnica extra cotidiana o un teatro físico, la segunda es la necesidad de la estudiante actriz por hallar las herramientas que le permitan la creación del personaje, por cual se recurre a *El cuerpo poético* como el mecanismo para resolver dichas necesidades.

La creación del personaje tiene un punto de partida que son las exploraciones-improvisaciones y un punto de llegada que es personaje con sus nueve movimientos y su carácter donde se plasma en una escena de la obra *En la sombra rojiza*, por esto lo anterior es el resultado de un proceso contenido en tres ejes:

- El primero es el compendio de *Improvisación* desde *El silencio antes de la palabra* hasta *La música como compañera*.
- El segundo es *La técnica de los movimientos*
- El último es la creación que en analogía a *El cuerpo poético* es *El teatro de los alumnos*.

Desde una vista más detallada este conjunto y proceso está compuesto por los siguientes elementos:

En primer orden de jerarquía es El entrenamiento corporal y vocal junto con el segmento de *Improvisación*, de aquí se desprende cuatro elementos: *El silencio antes de la palabra* (dado por el entrenamiento), *La máscara neutra*, *El acercamiento a las artes*, a partir de la indagación física y teórica de estos sub temas se llega a los nueve movimientos del personaje y a su carácter a través de la triangulación donde el personaje junto con máscara, vestuario, escenografía se ve en una escena, todo ello está circundado por los tres ejes (Improvisación , técnica de los movimientos, la creación , el teatro de los estudiantes). En las mismas circunstancias al comparar lo anterior con *El cuerpo poético*, Lecoq (2009) menciona que la pedagogía de su escuela se desarrolla en dos cursos de un doble camino, en primera instancia esta la actuación de la *Improvisación*, por otra *La técnica de los movimientos* y el análisis de estos, finalmente estos dos caminos se complementan con el teatro de sus estudiantes en *los auto-cursos*. Así que para condensar todos los aspectos que se encuentran presentes de manera procesual en la creación del personaje tal cual como se señala arriba y en el esquema tres Proceso de creación⁶, se define que los aspectos del *Cuerpo Poético* presentes en la creación del personaje La gran madre son los tres ejes que circunda todo el proceso.

Desde otro aspecto al hacer la pregunta ¿Qué aporta esta investigación a la estudiante actriz en su camino como licenciada y profesional de las artes escénicas? Cabe mencionar que esta investigación parte desde los preceptos pedagógicos de Lecoq detallados en *El cuerpo poético* los cuales se encaminan a la creación teatral, en ese sentido la estudiante actriz toma como herramienta este texto para resolver sus necesidades actorales y las del personaje, convirtiendo su cuerpo en el laboratorio de indagación y experimentación, esto permite un auto reconocimiento desde una mirada pedagógica que reflexiona ¿de qué modo aprendo?, y para responder se toma como ejemplo el conjunto de *Improvisación*, al realizar las exploraciones-improvisaciones se necesita que el cuerpo tome la decisión de “hacer” o simplemente de moverse, sin embargo esto no resulta fácil si la cabeza pregunta constantemente ¿qué hago, cómo me muevo?, por ello el movimiento precursor es un mecanismo que usa la estudiante actriz para iniciar la improvisación, para explorar el movimiento en el espacio y dejar que del juego corporal nazca otros movimientos, analógicamente sería tirar al agua una piedra esta al impactar genera ondas sobre el agua, el

⁶ Esquema 4 proceso de creación, página 52.

impulso es la piedra , el cuerpo es el agua y las ondas el movimiento, pero ese impulso necesita salir de algo, de una motivación , esto puede ser la respiración, o con la lengua del pensamiento decir ¡vamos! , también a través de un sonido y con ello se identifica cómo nace el movimiento en el cuerpo de la estudiante- actriz.

Al identificar cómo nace el movimiento permite reflexionar sobre los recursos que crea la estudiante para su quehacer escénico teatral y esta reflexión permite reconocer al otro para ayudarle a identificar sus rutas o caminos de aprendizaje sin que la experiencia de lo aprendido le diga al otro cómo se hacen correctamente las cosas y esta es una práctica de la pedagogía de Lecoq (2009) pues según él , un técnico le dirá a su alumno que tal movimiento o ejercicio se realiza de determinada manera para llegar a la calidad de su forma, sin embargo el pedagogo da una indicaciones sencillas para que el actor en formación sea quien investigue, indague , descubra la forma o cualidad del movimiento, del personaje ,de una composición escénica, lo anterior enseña a poner el ego del docente a un lado que sabe cómo obtener un resultado y transpone al alumno a descubrir sus propias conclusiones bajo su propia experiencia, en este sentido lo anterior tiene cierta similitud a la propuesta metodológica de Dewey (2010) la cual plantea que el aprendizaje se da a través de la investigación y experimentación, la fase quinta de su método dice que la hipótesis se debe comprobar por medio de la acción, siendo así se reconoce a la máscara neutra como la base para el trabajo de las otras máscara , pero es solo a través de la experiencia del estudiante –actor que comprende que la máscara neutra genera en el cuerpo un estado de ingenuidad, de experimentar el mundo como bajo una nueva experiencia , de limpiar los rasgos del cuerpo culturado del actor ,por lo anterior la pedagogía inicia realmente por el cuerpo de quien la indaga.

Finalmente, la presente investigación le aporta a la estudiante actriz dentro de su camino como profesional un recurso práctico-investigativo dentro de la pedagogía teatral para su quehacer como profesional y como docente en artes escénicas. A nivel artístico *El cuerpo poético* le permite dislocar las formas en las que asume el cuerpo y empezar a disponerlo, recuperarlo, re situarlo en la escena como un mediador o un espacio para la experimentación y el conocimiento.

Referencias

- Aslan , O., & Bablet, D. (2006). *La Máscara: del rito al teatro*. París: Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).
- Bernal, A. (s.f.). *Escuela Internacional de teatro Arturo Bernal*. Recuperado el 15 de 1 de 2020, de <http://www.escueladeteatroarturobernal.com/curso-de-mascara-mask-workshop-2019/>
- Carasso, J. G., Lecoq, J., Lallias, J. C., & Noe, J. R. (Dirección). (1999). *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq* [Película].
- Dewey, J. (2010). *Experiencia y Educación*. Biblioteca Nueva.
- Diamant, A. (2009). *The Red Tend*. New York: Scribner.
- Diamant, A. (13 de Agosto de 2018). *Anita Diamant*. Obtenido de <http://anitadiamant.com/>
- Downs, L. (1 de 1 de 1999). Icnocuícatl. *Ábol de la vida*. Narada Productions, Inc. Recuperado el 8 de 1 de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=qmSAr2Rhyvo&list=OLAK5uy_m3dtKz0XNUJecXgn7YsoWBETQ8vgv3cUg&index=12
- Florescano, E. (enero-marzo de 2005). La diosa madre y los orígenes de la patria. (U. Veracruzana, Ed.) *La palabra y el hombre*, 7-35. Recuperado el 2020, de <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/280>
- Gómez, M. (2012). El concepto de personaje teatral y sus variables. *Cuadernos de picadero*, 40.
- Grotowsky, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo xxi editores, s.a de c.v.
- Gutiérrez, O. D. (2019). *Entrenamiento rítmico - melódico de la actriz dayana ocampo para la obra "En la sombra rojiza"*. Santiago de Cali: Bellas Artes Institución Universitaria del Valle.
- Lecoq, J. (2009). *El cuerpo Poético*. España: Alba Editorial.
- Nagel, I. (s.f.). (E. Barba, Entrevistador) Recuperado el 18 de octubre de 2019, de http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/IBN_EL_CUERPO_TRANSPARENTE_SP.pdf
- Naranjo Velasquez, S. (2017). *La técnica extra-cotidiana en la creación del cuerpo escénico: inculturación y aculturación. Análisis y modelo pedagógico*. Barcelona: Universidad Internacional de Catalunya.

- Naranjo Velásquez, S. (1 de enero de 2017). Los gestos de la vida cotidiana y las máscaras de Jacques Lecoq, entre la técnica extra-cotidiana de inculturación 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. Obtenido de <https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/artescenic/issue/view/19>
- Ocampo, D. A., & García, M. (2019). *En la sombra rojiza*. Santiago de Cali: Texto no publicado.
- Pandit, S. B. (1938). *The ten point way to health*. *Surya Namaskars* (Louise Morgan ed.). London: J.M Dent and Sons LTD.
- Rojas Neira, C. (2013, 2014). Memorias Teatrova. Festival Internacional de la Máscara. *La Máscara-Objeto vivo* (pág. 71). Bogotá: Casa Teatrova.
- Salvatierra Capdevila, C. (2006). *La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Souza, M. d. (2019). A máscara como base para o treinamento do aluno-ator. *Rascunhos* , 6, 16. Recuperado el 10 de 09 de 2020, de <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/46322/26601>
- Vázquez de Castro, A. (Productor), & Trueba, D. (Dirección). (2012). *El actor y la máscara, demostración Pedagógica* [Película]. Recuperado el 23/09/2020 de Septiembre de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=dDVOicIHfmU&t=61s>

ANEXOS

Anexo 1. Fragmento de *La sombra rojiza*

En este segmento se presenta la escena 1 de la obra *En la sombra rojiza* escrita por Ocampo y García (2019).

Escena 1: pesadilla de Dinah

Voz en off de Dinah

¡Jacob!, te llamo por tu nombre porque ya no te puedo llamar padre, tus hijos son víboras, están corrompidos, tus hijos han matado a hombres buenos, los hombres de Siquem, tú mismo les pediste la circuncisión de tu dios que nada tenía ver con ellos, no mataste a Shalem con tus manos, pero si con tu orgullo, tu arrogancia, y aun así ¿no hay castigo para Leví y Simeón cuando tienen en sus manos la sangre de mi esposo?, no haces nada porque son tus hijos y yo solo soy una mujer, lo que significa un pedazo de propiedad, nada comparado con la pérdida de tu nombre o tu tierra. ¡Jacob!, mírame porque llevo encima la sangre de los hombres de Siquem, las manchas de su sangre manchan tus manos y tu cabeza, nunca volverás a estar limpio de nuevo, ya no eres mi padre y ésta ya no es mi casa.

Dinah se levanta agitada

Dinah: ¡Ayúdame madre Isis! aunque no entiendas mi voz ni me escuches igual que a las tuyas, Denner tu hija extranjera te habla, Levi y Simeón aturden mis sueños, por eso no quiero volver a las tiendas de Jacob que tampoco es mi padre, quiero enterrar mi pasado, ¡madre Isis escúchame!, tú la única en este lugar en dónde nadie puede entenderme.

La gran madre: A La gran madre la llaman de muchas maneras, es cierto que nuestra palabra pasó a ser posesión de los hombres, por eso nadie se ha acordado de tus saberes como partera ni de las canciones que cantabas, no es culpa tuya ni mía, pero hay más por contar, tuviste cuatro madres, Raquel, Bilha, Zilpa y Lía quien te dio a luz, cada una de las cuales te crio, te enseñó y te quiso a su modo mientras crecías y experimentabas en la tienda de las mujeres, ese el legado de tus madres y pide que vayas a aliviar la historia de tus hermanos y Jacob tu padre.

Dinah: Ahora vivo en Egipto, me llamo Denner y tengo otra vida. Ese día cuando regresé al palacio las moscas se ajuntaban sobre la sangre de hombres y niños, pero el cuerpo de mi amado

ya no estaba, había sido enterrado, escapé con su madre hasta aquí, me vistió como una egipcia, no pude decir nunca nada, sólo era una extranjera sin idioma ni capacidades, no tenía nada propio, ni siquiera el consuelo de mis madres.

La gran madre: No escuchaste sus voces dándote fuerza, ellas estaban contigo cantando para aliviarte. La madre de las madres es la misma, Isis o Inanna en el idioma en que hables y siempre te he acompañado. Cuando naciste Lía te puso un nombre con música propia, alta y clara a la primera vocal, como cuando una madre llama a su retoño al oscurecer, la segunda sílaba suave, para susurrar secretos sobre la almohada: Di-nah... ese es tu verdadero nombre, Denner es otra melodía, pero Dinah tiene la música cantada por las bocas de tus madres, las que te criaron para que cuidaras los secretos de la tienda de las mujeres y para que sobreviviera en muchas generaciones más, es la memoria de tus madres la que aclama que perdones, que el hilo rojo de tu linaje no se corte con tu rencor, ni con tu dolor.

Anexo 2. Bitácoras de proceso

En el siguiente se anexan algunas bitácoras tanto del entrenamiento como del trabajo exploratorio hacia la máscara, no se anexan la totalidad de las bitácoras puesto sobre pasan las quince de cada categoría, por eso se escogen las siguientes que dan información sobre el proceso de la investigación.

Fecha: Dic 10. 2018	Tema: Entrenamiento v y c	Sesión 1
Objetivo de la sesión	Diseñar la preparación v&c	
Observaciones: Se realizan observaciones con respecto al desarrollo de las actividades realizadas en la sesión.	Actividades Describir las actividades tal cual como se realizaron en la sesión.	
<p>- la respiración influyó en la velocidad del saludo al gato, sin embargo no creo que esto sea un buen factor largo plazo porque puede haber hiperventilación y llegar al mareo, debe haber un espacio en dónde tomar aire y en dónde expulsarlo.</p> <p>- tercera vez que realizo el saludo al gato siento agotamiento, la cuarta o última vez cuesta que cuerpo se mueva con fluidez pues este estaba pesado y cansado.</p> <p>-La danza del viento exige agilidad, ser viento, como también resistencia.</p> <p>Considero que el objetivo no está en cohibirse y limitarse mentalmente de que el movimiento no pertenece al aire, si no pasar los 4 elementos que también se convierten en estado del movimiento.</p> <p>-La danza ha durado poco porque el cansancio llega rápidamente, parte de esto se da por el desperdicio de aire almacenado en los pulmones. Me recomiendo economizar mis respiraciones</p>	<p>-Se realiza el ejercicio el saludo al gato para calentar los músculos y articulaciones, este ejercicio es una mezcla entre el Saludo al sol ejercicio tomado del hata yoga y la secuencia del gato ejercicios de Jerzy Grotowsky. Este ejercicio se realiza cuatro veces, pero en la tercera vez se siente el cansancio y la cuarta, cuesta trabajo, pues el cuerpo se siente pesado y lento.</p> <p>Posteriormente se realiza la Danza del Viento, este es un ejercicio que pertenece a un entrenamiento riguroso llamado El puente de los vientos, es una investigación que hace Iben Nagel Rasmusen cuando se encuentra en el Oldin Teatret bajo la dirección de Eugenio Barba, en aquel momento se estaba trabajando sobre las Acciones Físicas de Jerzy Grotowsky, sin embargo las necesidades de Nagel la llevaron a explorar nuevas rutas físicas y gestuales construyendo sus propios ejercicios , La danza del viento es sólo una parte de ellos , el conjunto completo de esa investigación tiene por nombre El puente de los vientos.</p>	

Reflexiones

¿Por qué realizar una preparación corporal y vocal? si bien es para tener la voz y el cuerpo listos para el trabajo actoral, pero también se debe por la debilidad corporal que presenta la actriz en cuanto a su resistencia, habilidad, fuerza y flexibilidad corporal.

Surge la pregunta: ¿el saludo al gato no es suficiente para entrar en la dinámica, es decir que el cuerpo este caliente, que esté dispuesto, receptivo para el trabajo que sigue?

Aún no realizamos la danza del viento y ya siento fuego dentro de mí.

Cuesta iniciar la Danza del viento, primero se debe recordar dónde nace su ritmo

¿Puede traducirse el cansancio como una Falta de concentración?

Fuente: elaboración propia.

Fecha: Dic 14 2018	Tema: Entrenamiento c y v	Sesión 2
Objetivo de la sesión	Diseñar la preparación v&c	
Observaciones	Actividades	
<p>Tal vez en el saludo al gato uno tiende agotarse con mayor facilidad por que se bota mucho aire.</p> <p>La idea no es cohibirse y limitarse mentalmente de que el movimiento no pertenece al aire, si no pasar los 4 elementos que también se convierten en estado del movimiento.</p> <p>Alcanzo a comprender que mi temperatura corporal tiende hacia el calor, tal vez por eso cuando realizo cualquier actividad física, ya estoy sudado, a eso hay que agregar la temperatura de la ciudad.</p> <p>La danza del viento me cuesta, el cuerpo tiende agotarse muy rápido, ¿será porque en mi cabeza está la palabra resistencia?</p>	<p>Saludo al Gato:se realiza en las cuatro direcciones , derecha, izquierda , adelante, atrás , en la primera dirección se inicia el calentamiento de las cuerdas vocales expulsando el aire caliente; en la segunda dirección ponemos a vibrar los labios sacando aire, en la tercera dirección se realizan sonidos bajos y graves pronunciando un fonema como om, um, se observa como el sonido se distorsiona con el movimiento, como el giro de la cadera, pero esto no afecta a las cuerdas vocales, la última dirección se hizo con sonidos graves y agudos.</p> <p>Impulsos. por medio de un impulso salir a correr por el espacio, otro impulso me lleva la centro del espacio</p> <p>La danza del viento: me concentro en la respiración para sentir al cuerpo sin que los pensamientos interrumpieran ruidosamente, De este silencio pasamos a movilizarnos en los tres tiempos, la danza se transforma y se siente fuego, se siente aire, tierra y algunas veces agua.</p> <p>cerrar los ojos y moverse despacio para encontrar el impulso de la danza del viento</p>	

Reflexiones

siento que este ejercicio (saludo al gato) despierta mi energía y que es fundamental antes de abordar un ejercicio como la danza del viento donde te pide un nivel alto de energía.

Cuando vi comedia del arte, en esta época la danza era más terrea que viento, entonces esta nueva danza del viento me cuesta, pues no encuentro el viento, no soy viento. Así que pienso que también es la danza de los elementos, que paso por ellos, que nazco de la tierra y me impulso para tratar de ser aire, y a veces la danza esta incendiada, ardiendo con movimientos más veloces,

La danza del viento llama a la energía. Cuando la danza del viento está en fuego esto tres tiempos se alteran, siendo más pequeños, es decir si antes la danza del tiempo le corresponde un tiempo para cada nota, en el fuego le corresponde medio tiempo, en tierra es acento está en la último tiempo, y en agua los tres tiempos puede durar más y los movimientos son más ondulatorios

Al cerrar los ojos y moverme despacio vuelve a suceder que el inicio de la danza no es el indicado (desde lo rítmico), esto pasa porque desde el balance no se hace el acento en la nota inicial, sino que se hace al final, por eso al hacer la transición que va de lo suave a coger velocidad, se desfasa, porque la memoria ya te dice que el acento es al final. Para solucionar lo anterior exploramos esto y comprendí que el impulso en mí está desde el pecho como si algo lo jalara hacia las diagonales, la pierna también responde a este motivación y ayuda a impulsarse desde abajo, por eso la sensación del despegue para volar

Me pregunto ¿para qué entrenamos vocalmente? Se habla sobre la parte vocal de la preparación, pues se observa que esta no se ha trabajado, es decir que la parte corporal hay claridad sobre lo que se tiene que hacer, un saludo al gato, una danza del viento como si lo anterior fuera una partitura donde se puede explorar, jugar en ella, sin embargo, qué pasa con la parte vocal pues este aspecto no puede estar aislado trabajo, debe ser un conjunto con el trabajo corporal.

Fuente: elaboración propia.

Tema: Entrenamiento v y c		Sesión 7
Objetivo de la sesión	Poner a prueba el entrenamiento v y c	
Observaciones	Actividades	
<p>En el saludo al gato, no pensar tanto el movimiento, seguramente esto pasa porque me cuesta su realización pero al mismo tiempo estoy entre cortado su flujo, así que de acuerdo a los vídeos observo que lo realizo por pedacitos o que se entrecortado</p> <p>En la danza del viento: ropa cómoda e indicada, top que sostenga bien los senos para que no moleste ni desconcentre en el trabajo.</p>	<p>Pre calentamiento con música oriental, países mesopotámicos, introducción al calentamiento vocal</p> <p>Saludo al Gato: calentamiento vocal, se realiza cuatro veces la secuencia</p> <p>Danza del viento se realiza aumentando minutos a esta</p> <p>Exploración v y c: pasar de la voz cantada a la voz hablada</p>	

Reflexiones

Se realiza reflexiones conclusivas en relación al objetivo y tema de la sesión.

En el saludo al gato primero me costaba sostener mi cuerpo con los brazos, ahora está en dejar continuar el movimiento, mi cuerpo resiste más, ya no me da tan duro los giros, la sacada de la pierna ni los balanceos, de hecho hoy lo hice con mayor agilidad en relación a los otros días, el entrenamiento es evolutivo es decir que se vuelve más complejo, por

ejemplo ya hacemos la postura de guerreo que exige fuerza en las piernas, y en la danza del viento llevamos 8 minutos que aparente es poco pero que está trabajando la resistencia, entiendo aquí que la respiración es primordial, si no respiras adecuadamente te cansas más ligero, también que es un asunto mental, que nos dice estoy cansada.

El entrenamiento vocal y corporal es como un conjunto que está compuesto por 4 momentos el primero se debe a un despertar corporal, movimientos suaves para ir dando movilidad a músculos y cuerpo sobre todo es un trabajo de articulaciones e ir introduciendo el calentamiento vocal, sin embargo, le he adicionado a esto música, para que la mente tenga receptividad y se enfoque, esta música es de los países de orientales que anteriormente Mesopotamia.

Después de la danza del viento le sigue el momento de la voz, así se continúa un calentamiento de la cuerda vocales aquí se puede cantar una canción que pertenezca al mundo sonoro del personaje de la gran madre ,pues este interviene con canciones por ello se ve la pertinencia de buscar una preparación vocal y corporal , este parte final del toma los ejercicios de la investigación de trabajo de grado de la actriz Dayana Ocampo, y los adaptada a las necesidades de la investigadora , conservando : de la voz que va de la voz cantada a la voz hablada .

Cuando entrenamos , disponemos y trabajamos el cuerpo también lo estamos haciendo con la mente , es un asunto de receptividad

La danza del viento me ha obligado a ser más consciente de mi respiración, abrir las fosas nasales para que pueda entrar bien el aire y regularlo , no botarlo enseguida .

Fuente: elaboración propia.

Fecha: Mayo 01 2019	Tema: la neutralidad	Sesión 1
Objetivo de la sesión	Explorar los ejercicios de improvisación con la mascara neutra	
Actividades	Observaciones: Se realizan observaciones con respecto al desarrollo de las actividades realizadas en la sesión.	
Describir las actividades tal cual como se realizaron en la sesión.		

Reflexiones

Se realiza reflexiones conclusivas en relación al objetivo y tema de la sesión.

Me da miedo, a veces afrontar la máscara neutra, siento que mi cuerpo no es apto, que ella le exige al cuerpo una gran capacidad y que este, mi cuerpo no le corresponde como debe, también siento que me quedo en los mismos movimientos, tal vez siento la premura de algo, y olvido que los dedos hablan, que cada partícula del cuerpo puede ser independiente dentro de la unidad llamada cuerpo.

En este ejercicio del viaje elemental a la intemperie siento que se me va el aire con la máscara neutra, que me ahogo, o que me falta la respiración, debe ser porque hay más movimiento.

En el viaje a la intemperie pude notar mi cuerpo muy torpe y pesado, le costaba hacer cada movimiento, pero al verlo también me da ideas de qué puedo hacer, como puedo moverme de otras formas, con las piernas , en círculos, con los brazos en líneas.

Fuente: elaboración propia.

Fecha: Mayo 10 de 2019	Tema: la neutralidad	Sesión 3
Objetivo de la sesión	Explorar los ejercicios de improvisación con la máscara neutra El adiós	
Actividades : Describir las actividades tal cual como se realizaron en la sesión.	Observaciones: Se realizan observaciones con respecto al desarrollo de las actividades realizadas en la sesión.	
Se hace la lectura del ejercicio mientras el cuerpo de la actriz está en reposos sobre el piso, hay tiempo para respirar y con vibraciones se mueve este cuerpo hasta llegar boca arriba, el neutro observa el espacio, su cuerpo y lo detalla, busca hallar el movimiento, su cabeza dirige sus extremidades, sin embargo no tiene control de su peso, ni de sus movimientos, busca alguna u otra forma de ponerse de pie, como no lo logra se desplaza arrastrándose o usando la cadera para impulsarse sobre el piso, observa algo y va donde esto, pero no tiene mucha importancia. Descubre sus manos y estas quieren darle movimiento a sus piernas pero ellas no responden.	Se han hecho varios intentos para realizar el rostro de la máscara neutra y sin embargo no se logra llegar a una neutralidad, por ello en los vídeos en una de estas máscaras se observa el rostro de la estudiante en calma, pero el rostro de la estudiante, y esto hace que visualmente se referencie a la persona en este casi a la estudiante Mariadelmar, más no un neutro, que cualquiera puede ser, es decir que aquí pierde esta referencia, está identidad ya no es Maria Delmar si no cualquiera. Por ello en esta ocasión se adquiere una máscara neutra.	
Reflexiones		
E l e n t r e n a m i e n t o		
<p>En un inicio el entrenamiento estaba supeditado a la forma, el cómo debía realizarse según un ojo externo, sin embargo esto no se acoplaba a las necesidades del cuerpo de la estudiante , por lo que en esta fase de la investigación sigue transformándose el entrenamiento para poder llegar al deseo y necesidades del cuerpo de la actriz, uno de ellos ha sido intervenir el entrenamiento con una musicalidad cercana al mundo del personaje , así los movimientos del entrenamiento estarían dirigidos a la acción dramática focalizada al personaje La Gran Madre . Claramente esto también requiere de explorarse, de relacionarse con el movimiento, de buscarlo, de jugarlo a encontrarlo.</p> <p>Por otra parte, cuando se hace la pregunta si el entrenamiento le sirve como soporte para ale trabajo de la máscara se puede observar que al realizar el ejercicio del viaje elemental</p> <p>, los movimientos no eran sueltos, es decir había una conciencia de control del peso, de escuchar el movimiento y esto traduce en que si el brazo se dirige al lado derecho también el peso lo va hacer y qué más puede suceder a partir de ese movimiento, así en esta ocasión se juega peso movimiento a donde lleva el peso del cuerpo al movimiento. Se observa calidad en el movimiento.</p>		

El adiós: Grabarse y hacer el ejercicio puede desconcentrar, en este caso la máscara se cae cuando el neutro está corriendo y genera desconcentración que no se pudo recuperar por completo. Las nuevas peripecias de la modernidad o de la pandemia.

No basta con pasar estos ejercicios una vez, requieren hacerse una y otra vez, se observa, aquí el ejercicio del adiós es de determinada forma en donde se detiene por descubrir el cuerpo (según Lecoq no se debe detener en ello, pero pasa al hacerlo la primera vez) en otras ocasiones cuando se realiza este ejercicio se detiene en descubrir el espacio y la situación que pueda pasar, pero ha sido necesario pasar por estos primarios para comprender lo secundario.

Desde el inicio de las exploraciones está presente sentir el instante para sentir el movimiento que se va construyendo, este llega de ataque o no, después de este momento de respirar el presente, en algunos casos es un movimiento que inicia pequeño un impulso que luego va creciendo hasta que de él derivan otros movimientos (un movimiento precursor). Las primeras acciones o ejercicios con máscara se tornan en situaciones cómicas, esto porque el primer contacto con la máscara fue comedia del arte por ello era necesario limpiar estos comentarios en el cuerpo (no se realizaba el entrenamiento y este ayuda a eso) para poder trabajar sin su influencia, por esto la pertinencia de realizar nuevamente los ejercicios.

Fuente: elaboración propia.

Fecha: Julio 3 2019

Tema: Improvisación

Sesión 10

Objetivo de la sesión

Explorar los ejercicios de improvisación con máscara neutra

Actividades

Describir las actividades tal cual como se realizaron en la sesión.

Observaciones:

Se realizan observaciones con respecto al desarrollo de las actividades realizadas en la sesión.

Junto con el equipo de trabajo se realizan unas improvisaciones individuales utilizando o recogiendo los ejercicios de improvisación de El cuerpo poético.

Reflexiones

Estoy trabajando la improvisación a partir del elemento del aire, pues la vez que lo hice al aire libre me sentí este elemento y mi cuerpo tenía otras formas del movimiento, así que lo asumo para el ejercicio que quiero mostrar y que he pensado que es afín a mi personaje, al trabajo también ha aparecido la voz cantada, como una necesidad o como algo que salió espontáneo.

Qué observo: hay un primer momento, un cuerpo femenino enmascarado, este está sobre el piso, de él sale unos sonidos tenues y este se va despertando a partir de impulsos, pero vuelve y cae, según la interpretación que le ha dado mis compañeras es como si fuera el despertar de la diosa, también observo que esta diosa también es muy animal, como que llevara un instinto que hace que se impulse a querer despertarse.

del vídeo que observo de este ejercicio hay fragmentos o imágenes que me gustan, por ejemplo, una de ellas es cuando esta mujer se sienta en sus piernas o rodillas y tiene movimientos ondulatorios y saca sus brazos como si fuera una gran ave, otro de ellos está cuando lleva sus manos sobre su cabeza y sus dedos se mueven, también se la ve como un ser no humano, Me gusta también el movimiento de brazos y manos.
movimientos muy toscos y bruscos se combinan con movimientos sensuales y ondulatorios.

Después del entrenamiento se realizó esta exploración del elemento Nathalie fue el cabello, Maremoto la madera.

Fuente: elaboración propia.

Fecha: Octubre 25 2020	Tema: máscara del personaje	Sesión 16
Objetivo de la sesión	Probar la máscara con los elementos	
Actividades	Observaciones:	
Describir las actividades tal cual como se realizaron en la sesión.	Se realizan observaciones con respecto al desarrollo de las actividades realizadas en la sesión.	

Reflexiones

Anteriormente no había control del movimiento y pensaba que estaba mal hecha la máscara, pero comprendo que esta al igual que la máscara neutra también necesita de un proceso. Los nueve movimientos del personaje surgen bajo improvisaciones, en donde también se busca la máscara del personaje que aún no había llegado, pero esta nueva máscara (la definitiva) también tiene necesidades y es hallar esos movimientos que componen al personaje con ella, por ello se retoma algunos ejercicios de exploración del segmento de improvisación como el elemento del aire, en este caso, en esta vez ya puedo ver bien, ya no me incomoda la máscara, puedo respirar normal, que curioso que antes no podía ver bien, y que la cuestión sea de domesticar la máscara, es decir adaptarme a ella, tampoco me estorba el tocado puntiagudo, la máscara ya no se mueve del rostro, está fija, mi cabeza se ha adaptado a ella, para mí no existe ese ritual en donde se cambia la atmosfera o se hace algo simbólico para ponerse la máscara, no creo en ello, para mí esta en ponérsela e instalarse en el tiempo presente, ponérsela significa que voy a jugar sin premeditar el movimiento. En cuanto al elemento del aire, los movimientos son más fluidos, nacen del centro y la cabeza también tiene gran participación, no hay tensiones como antes.

El búho es la única ave que no genera ruido o sonido en su aleteo, por eso lo llaman el señor de la noche, debido a que su actividad es nocturna pero totalmente silenciosa, así mis brazos son las alas, los brazos sostienen en el aire, aletean suavemente para encontrarse con el aire, los brazos generan ondas, laterales, al frente, abajo, medio, arriba, cuando los brazos regresan la cadera se mueve, luego me quito la máscara y juego a que su cabeza está en mi mano, entonces los impulsos surgen de ahí, luego la máscara está en mi pecho y con ello comprendo que es una máscara se ve mejor si es frontal y diagonal.

Fuente: elaboración propia.