

Como citar:

Naranjo Velásquez, S. (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

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*

THE GESTURES OF THE EVERYDAY LIFE AND THE MASKS OF JACQUES LECOQ, BETWEEN THE EXTRA-EVERYDAY TECHNIQUE OF INCULTURATION AND THE EXTRA-EVERYDAY TECHNIQUE OF ACULTURATION: STUDY FROM THE OPTICS OF THE THEATRICAL ANTHROPOLOGY OF EUGENIO BARBA

Sergio Naranjo Velásquez**

*** Doctor en Humanidades, Universidad Internacional de Catalunya. Profesor ocasional del Departamento de Artes Escénicas, Universidad de Caldas, Manizales, Colombia. E-mail: sergionaranjo13@gmail.com*

RESUMEN

Este artículo introduce una síntesis biográfica de Jacques Lecoq, y presenta su trabajo pedagógico desde los gestos de la vida cotidiana pasando por la máscara neutra y las máscaras expresivas, hasta responder, desde la Antropología Teatral de Eugenio Barba, si el “viaje pedagógico” de Lecoq se basa en una técnica extra-cotidiana de aculturación o en una técnica extra-cotidiana de inculturación.

PALABRAS CLAVE

Antropología teatral, Jacques Lecoq, cuerpo, técnica, pre-expresividad, mimo, máscara, aculturación, inculturación.

ABSTRACT

This article introduces a biographical synthesis of Jacques Lecoq, exposing his pedagogical work including the “gestures of daily life”, the neutral mask and expressive masks; with the purpose of answering within the framework of Eugenio Barba’s Theatrical Anthropology theory, whether or not the “pedagogical journey” of Lecoq is based on an extra-daily technique of acculturation or on an extra-daily technique of inculturation.

KEY WORDS

Theatrical anthropology, Jacques Lecoq, body, technique, pre-expressivity, mime, mask, aculturation, inculturation.

** Este artículo ha sido escrito a partir del capítulo VI de mi tesis doctoral titulada *La Técnica Extra-cotidiana en la creación del cuerpo escénico: Inculturación y aculturación, análisis y modelo pedagógico*, dirigida por el Doctor Francesc Xavier Escibano López.

Recibido: 1 de noviembre de 2017 - Aprobado: 30 de noviembre 2017.

INTRODUCCIÓN

“Lo importante es reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción: equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción”

(Lecoq, 2010, p. 41)

¿Se basa “el viaje pedagógico” de Lecoq en una técnica extra-cotidiana de inculturación¹ o en una técnica extra-cotidiana de aculturación²?

Lecoq trabaja el cuerpo del actor para que en el camino de la creación pueda transitar los territorios dramáticos: pantomima, melodrama, drama, clown, tragedia, Commedia dell’Arte. En este sentido, toma prestados principios-que-retornan a partir de diferentes estilos del teatro para crear su propia pedagogía.

1 El actor que trabaja su técnica a partir de la lógica de la inculturación, crea una nueva coherencia corporal en función del oficio escénico. Este nuevo comportamiento teatral (técnica extra-cotidiana) le permite combatir contra su espontaneidad estereotipada, aquella que viene antes de la precisión técnica y del control voluntario de la acción componiendo una falsa espontaneidad. La verdadera espontaneidad se conquista cuando el actor está más allá de la precisión técnica, posee el control voluntario de la acción instaurando una libertad efectiva. Konstantín Stanislavski ha sido el más grande maestro en la creación de un método basado en la espontaneidad elaborada o técnica de la inculturación.

2 En la lógica de la aculturación el actor deforma su cuerpo de forma consciente en una nueva manera sinuosa de trabajar, construye nuevas tensiones musculares que dilaten su cuerpo desde el exterior hacia el interior. Esta nueva manera de incorporar una segunda naturaleza no tiene que distinguirse (a aceptar y superar la ilusión de la dualidad) cuando el actor trabaja conjuntamente intención, acción, mente y cuerpo. Solo así la aculturación se vuelve orgánica sin importar que su cuerpo “no se parezca más” a su cuerpo inculturado. Vsévolod Meyerhold ha sido uno de los mayores exponentes en la creación de una técnica basada en la lógica de la aculturación con sus ejercicios sobre la Biomecánica.

Durante el primer año pedagógico, en la escuela de Lecoq no se habla de géneros o estilos teatrales determinados, sino que se educa para reencontrar en las raíces del teatro una especie de “rehabilitación”, de reflexión sobre las cosas más sencillas que mueven la vida. Es en ese contexto donde los actores adquieren herramientas pre-expresivas que se manifiestan en un cambio de percepción y modificación del cuerpo. En este viaje se prepara el “fondo poético común” del cual van a surgir los impulsos y deseos creativos del actor. Su cuerpo estará disponible como “una hoja en blanco” para abordar en la expresividad los diferentes territorios dramáticos.

JACQUES LECOQ

Jacques Lecoq (1921-1999) afirmaba que había llegado al teatro a través de sus estudios en educación física y deporte, lo que implicaría en su interés por indagar sobre la “geometría del movimiento corporal” y posteriormente concebir una pedagogía de creación teatral a través “del cuerpo poético”. En su vida tendrá grandes encuentros con maestros teatrales: Jean Dasté, Giorgio Strehler, Dario Fo y Amleto Sartori, entre otros, que posteriormente determinarán su acercamiento al teatro, y de manera importante influirán en su trabajo corporal a través del desarrollo del conocimiento de las máscaras.

En 1941, siendo alumno de educación física conoce a Jean-Marie Conty, hecho que lo acerca a una primera experiencia de teatro en la escuela “Éducation par le Jeu Dramatique” (Educación por el Juego Dramático) que promovía métodos no

convencionales de educación. En 1945 se hace cargo del entrenamiento corporal de la Compañía de Jean Dasté, "Les Comédiens de Grenoble". Este aventajado discípulo de Jacques Copeau va a repercutir e influir en el trabajo con máscaras, al descubrir la llamada máscara "Noble", a la que posteriormente Lecoq llamaría Máscara "Neutra". Jaques Lecoq encontrará en la Máscara Neutra una parte esencial de su trabajo pedagógico, para dar nacimiento a todas sus máscaras.

En 1948 Lecoq viaja a Italia. Durante su estancia conocerá a grandes maestros, entre ellos Giorgio Strehler³ y Dario Fo. De estos encuentros recoge grandes influencias teatrales, que usa posteriormente en la creación pedagógica de su escuela. Es en Italia donde descubre la Commedia dell'Arte y conoce al escultor Amleto Sartori, quien había recuperado la forma tradicional de fabricación en cuero de la máscara de la Commedia dell'Arte. Con Sartori consolida una gran amistad. Quizá por ello, antes de que Lecoq regrese a Francia en 1956, Sartori le regala la totalidad de las máscaras de cuero de la Commedia dell'Arte, las mismas que utilizará Lecoq durante las sesiones de clase.

El 5 de diciembre de 1956 Lecoq funda la "École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq"⁴ donde, a partir de procesos investigativos permanentes sobre el trabajo con máscaras y el análisis de los movimientos del cuerpo humano y de la naturaleza, reformulará los principios de la relación dinámica del actor con el cuerpo y el espacio.

Jacques Lecoq, además de pedagogo, fue un revolucionario del trabajo estético de la época y quizá uno de los grandes renovadores del Teatro. Sus aportes teóricos y pedagógicos y sus enseñanzas han traspasado fronteras influenciando artistas de su Escuela como Ariane Mnouchkine, Christoph Marthaler, Geoffrey Rush (Oscar 1997), y grupos de teatro⁵ como Mummenschanz, Footsbarn Travelling Theatre y el Théâtre de la Complicité. Pero, sin importar si pasaron o no por su escuela, numerosos actores y grupos se nutrirán de sus teorías para llegar a la re-creación estética, entre ellos Familie Flöz y Kulunka Teatro.

4 Entrevista de Jean Perret a Lecoq, en la que aclara las motivaciones de apertura y la errónea interpretación que se le ha dado a su pedagogía: "Pregunta: ¿Su escuela es de teatro o de mimo? Respuesta: Mi escuela no es sólo una escuela de mimo, es una escuela que tiende a ser una verdadera escuela de teatro completa, basada en el conocimiento del movimiento vivido inicialmente por el cuerpo humano en su economía gestual; es probablemente porque apuesto a una gran cantidad de movimiento que se dice que mi escuela es sólo para mimos" (Lecoq, 1967, p. 55-56).

5 Lecoq en el Congrès International de Theatre en Catalunya, 1985, con su ponencia "A Propos de Théâtre et de Mouvement", describe la repercusión de las nuevas compañías que nacían desde el gesto: "Las numerosas jóvenes compañías nacidas de la improvisación y de la técnica corporal se apoyan en el gesto y la imagen para crear sus propios espectáculos. Estos grupos, a menudo formados por elementos de varios países, viajan en el mundo entero en busca de un público que los reconozca. Un marco se crea, a partir de un país a otro, se muestra se entiende sin el conocimiento de un idioma en particular, pero con uno de los más universal: el 'gesto'" (Lecoq, 1985b, p. 91).

3 "Llamado por Giorgio Strehler y Paolo Grassi, Lecoq acudirá a Milán para fundar la escuela del Piccolo Teatro, donde establece una enseñanza basada en la expresión del cuerpo, la máscara y la improvisación. Al mismo tiempo pondrá en práctica los descubrimientos realizados en el campo del espectáculo y las nuevas técnicas de acción mimada: sentido del espacio del coro, análisis del movimiento, acrobacia dramática, juego burlesco, manipulaciones, punto fijo e identificación con la naturaleza. A partir de lo cual desarrollará una pedagogía de dos años de duración" (Salvatierra, 1999, p. 375).

Es a partir del estudio de las leyes del Movimiento, con “M mayúscula”, como las llamó Lecoq, que su escuela privilegia la creación antes que la interpretación. El énfasis en el análisis del movimiento servirá para extraer a modo de recepción y percepción la perfecta ejecución de una acción. El actor, en síntesis, trabaja en un nivel pre-expresivo donde re-conoce la naturaleza de la vida y de su cuerpo. Un interés sobre el cual, tanto la Antropología Teatral como los grandes renovadores del teatro, siempre han querido indagar:

Todo el aprendizaje y preparación para el teatro en las corrientes renovadoras, lleva a una búsqueda de prácticas o técnicas destinadas a integrar la mente y el cuerpo (cuerpo, pensamiento, sentimientos, emociones), que la cultura occidental divide y contraponen en favor de la actividad del intelecto, de la mente sobre el cuerpo. Una gran parte, por no decir uno de los temas centrales de las prácticas teatrales, tiene este punto en el núcleo de sus planteamientos y reflexiones –es el caso de Grotowski y Barba, y de Lecoq con la máscara neutra–, con lo que hoy se llama el estado pre-expresivo. (Salvatierra, 2009, p. 160)

El 19 de enero de 1999 Jacques Lecoq muere en París dejando un significativo legado para la pedagogía teatral. Tras su muerte se publicaron varios artículos periodísticos en su memoria, pero quizá los dos más significativos por su claridad y calidad de redacción son “Lecoq, dernier geste”, de S. René (1999), y “Jacques Lecoq, le corps et le masque”, de J. Perrier (1999).

EL VIAJE PRE-EXPRESIVO

“Yo no tengo espectáculo;

subo a escena para ser un pedagogo”

(Lecoq, periódico El País, España, 1986)

El viaje pre-expresivo que desarrolla Lecoq en su escuela se basa esencialmente en la premisa del juego, lo que no solo permite un aprendizaje sino también entretener y propiciar placer. El “juego⁶ dramático” es una técnica cotidiana que resulta de una serie de convenciones y reglas pactadas, que en su desarrollo se transforman en técnicas extra-cotidianas. Lecoq parece tomar de sus experiencias con Jacques Copeau y la Vieux Colombier la importancia del juego y la improvisación⁷ en el proceso creativo. Estos le permiten al actor establecer una cierta distancia con “los personajes”, evitando toda connotación de psicologismo puro en la interpretación: no existe fusión emocional con el personaje, sino que el actor juega con el personaje.

6 Richard Schechner, en su libro Estudios de la representación: una introducción, recalca la importancia del juego como un comportamiento ritualizado: “Jugar a –hacer algo que no es ‘de verdad’– está, como el ritual, en el corazón de la representación. De hecho, una de las definiciones de la representación podría ser: comportamiento ritualizado condicionado/ infiltrado por el juego” (Schechner, 2012, p. 150). Con lo que Víctor Turner reafirma: “El juego es intrínsecamente parte de la representación, porque es la encarnación del ‘como si’, del hacer creer: gran parte del pensamiento reciente sobre el juego le reconoce un lugar importante en la vida humana y animal. En la filosofía india, el juego es la base misma de la existencia” (Turner, 2012, p. 152).

7 La improvisación, este primer trazo de escritura según Lecoq, le permite al actor llegar a la creación. Marco de Marinis lo describe como la herramienta fundamental del actor: “la improvisación es el momento en que la técnica está al servicio de la búsqueda del alumno para la expresión” (De Marinis, 1993, p. 266).

Los personajes a los que se refiere Lecoq son sacados de la vida misma, no son personajes tipo⁸. Entiende que el material se encuentra en la naturaleza y que las técnicas cotidianas son abundantes e inexploradas: “Mirar, escuchar, observar con la máxima agudeza posible; ojos y oídos cosechan imágenes y sonidos que una vez asimilados y entendidos, contribuyen a la riqueza del juego” (Lecoq, 1968, p. 5).

UN MIMO PRE-EXPRESIVO

Lecoq reconoce en el mimo un instrumento pedagógico para jugar. En su idea, el mimo no es el ser solitario⁹ que acostumbraba a observar desde la expresividad, del que solo se ha explorado su estética virtuosidad. Encuentra en el nuevo mimo una forma de permear el arte dramático, un mimo más cercano a lo que él define como “mimo de los orígenes”, un mimo que trabaja desde la pre-expresividad.

8 “Un personaje tipo es un modelo de personaje que reúne un conjunto de rasgos físicos, psicológicos y morales prefijados y reconocidos por los lectores o el público espectador como peculiares de una función o papel ya confirmado por la tradición. Los personajes tipo son instantáneamente reconocibles por los miembros de una cultura dada [...]. Dependen fuertemente, por lo tanto, de tipos o estereotipos culturales para su personalidad, forma de hablar y otras características” (Clarenc, 2011, p. 156).

9 Lecoq comenta en su libro *El cuerpo poético que el término de mimo está “desvirtuado, codificado y estancado”*. Pues entiende que al verse como un estilo propio se ha alejado del teatro; “para mí, el mimo es parte integrante del teatro, no un arte separado. El mimo que yo amo es una identificación con las cosas, para hacerlas vivir, incluso cuando la palabra está presente”. Exactamente es la misma concepción que tiene Eugenio Barba respecto a la danza, la cual visualiza formando parte del teatro y no por separado. Para una mejor comprensión del concepto “mimo”, leer “Mime et Pantomime” que escribió en 1975 Jacques Lecoq en *La Grande Encyclopédie Larousse*.

Lecoq considera imprescindible para la interpretación teatral investigar y ejercitarse en el territorio pre-dramático del movimiento corporal en relación con los seres, con los movimientos, con las formas e incluso con los acontecimientos de la naturaleza, antes de comprometer a sus actores en la interpretación propiamente dramática porque ese nivel de relación corpórea con la realidad se haya implícito o subyacente en las situaciones de la vida o del drama. Sólo explicitando ese nivel de relación pre-personal, es posible tomar conciencia de él, aprender y explorar sus posibilidades expresivas. (Escribano, 2008, pp. 279-280)

El acto de mimar por medio del juego de la identificación encuentra en su pedagogía las bases pre-expresivas para redescubrir la dinámica de las cosas y de los movimientos. Lecoq, con un ejemplo muy clarificador, señala estos aspectos:

El que se pasa los días manipulando ladrillos, llega un momento en que ya no sabe qué está manipulando. Su acción se convierte en un automatismo. Pero si se le pide que mime la manipulación del ladrillo, reencontrará el sentido de ese objeto, su peso, su volumen. (Lecoq, 2010, p. 42)

El ejemplo anterior permite observar cómo la acción cotidiana puede ser sustituida por la mímica a través de unas nuevas tensiones extra-cotidianas que le permitan componer y descomponer con su cuerpo los movimientos para encontrar de nuevo sentido a la acción. No se trata de revivir la acción sino de encontrar lo viviente en ella.

En esta manera de intervenir, el mimo encuentra su sustento en el principio de equivalencia de la Antropología Teatral, donde sustituye la coherencia de situaciones cotidianas por incoherentes movimientos sucesivos y antagónicos logrando proyectar la esencia del movimiento.

IMITACIÓN, MIMISMO Y MIMETISMO

En la búsqueda de las equivalencias, el juego del mimo comienza por reconocer que en la vida cotidiana nos podemos identificar con lo que nos interesa profundamente. Desde niños imitamos lo que vemos y oímos, y aún lo hacemos sin tener conciencia de ello: "Entenderá la capacidad natural por la que el niño aprende la vida a través de todo su cuerpo y que constituye el primer lenguaje de la comunicación humana" (Salvatierra, 1999, p. 376).

Lecoq se refiere a esto como un acto de imitación deliberada, del mismo modo como las personas que viven juntas terminan por imitarse sin darse cuenta. Para un actor, el proceder de la imitación no puede sustentarse solo en la imitación deliberada. Por el contrario, se transforma

en una manera de pensamiento constante, de estar atentos, en una actitud pre-expresiva donde la imitación no solo se preocupa por la forma sino también por el contenido.

Así, teniendo presente que en la imitación puede existir forma y contenido, Lecoq busca encontrar un término más preciso¹⁰ con el cual expresar la verdadera intención de un mimo pre-expresivo. Para ello acude a la Antropología del gesto de Marcel Jousse en su reflexión acerca del mimetismo y el mimismo:

Jousse da al verbo 'mimar' su profundo valor: El mimismo se diferencia del mimetismo en que la primera no es una imitación sino una aprehensión de lo real representada en nuestro cuerpo. El hombre normal es interpretado por lo real que hierve en él. Somos receptáculos de interacciones que se presentan espontáneamente en nosotros. El hombre piensa con todo su cuerpo, él es un complejo de gestos y lo real está en él, sin él, a pesar de él. (Lecoq, 1987, p. 17)

Lecoq encuentra en el término mimismo algo más exacto y a la vez profundo. Diferencia, por una parte, el mimetismo como la representación de la forma y, por otra, el mimismo como la "búsqueda de la dinámica interna del sentido". Entiende

¹⁰ Para Lecoq, el término mimo como estilo teatral no puede ser utilizado en sus intenciones pedagógicas pre-expresivas, ya que entiende que este término estilizado es tan reductor que ve necesario buscar otros.

que la imitación del mimo puede pertenecer así al mimetismo¹¹ y al mimismo:

El gran mimo toca el ritmo mismo de lo vivo que toma en el fondo poético común, hecho de tiempo, espacio, tensión, color, luz y materia. Como el comediante que saca de esta fuente de la vida los personajes que él interpreta. Pero esta fuente, al mismo tiempo, está en él mismo. (Lecoq, 1993, p. 35)

LOS GESTOS DE LA VIDA COTIDIANA (ACCIÓN, EXPRESIÓN E INDICACIÓN)

Lecoq toma como premisa el lenguaje de la vida cotidiana. Todas las personas, conscientes de ello o no, se comunican por medio de los gestos, que desencadenan estados emotivos transformándose en actitudes y movimientos. Los gestos no son unidireccionales. Un mismo gesto puede tener varios significados o puede ser interpretado de diferentes maneras, dependiendo de la cultura y motivaciones que puedan expresarlo.

No es extraño, por lo tanto, que el trabajo realizado en la escuela de J. Lecoq se plantee en primer término como una 'escuela de la mirada' y se invite a los alumnos ante todo a 'volver a la percepción de lo que está vivo', a llevar a cabo un 'análisis de los movimientos de la vida', con la finalidad de poner al alumno en contacto, lo más

estrecho posible, con el mundo y sus movimientos. (Escribano, 2008, pp. 280-281)

Existen en sí gestos voluntarios e involuntarios (instintivos) que permiten relacionarnos. "[...] poco a poco dichos gestos se definen ayudados por la costumbre, terminamos por asimilarlos a nuestra propia naturaleza y utilizarlos sin percibirnos de ello" (Lecoq, 1993, p. 36). En la técnica cotidiana el cuerpo se adapta al esfuerzo cuando se aprende un gesto indicado. También en el teatro el actor utiliza una técnica extra-cotidiana para generar un nuevo gesto del que elimina lo superfluo y convertirlo por repetición en una segunda naturaleza.

Lecoq apuesta en su pedagogía por una técnica basada en la observación de la vida, de la cual toma el conocimiento de los gestos y sus derivaciones. Los gestos como la vida no están idealizados como un sistema. Sin embargo, al igual que lo hace la Antropología Teatral, Lecoq "da buenos consejos":

El mimo-actor sacará los elementos de base de su actuación de esta observación de lo real que enriquecerá cualquiera que sea su estilo de expresión dramática. La calle es el lugar privilegiado. Los gestos, las actitudes y los movimientos se ofrecen a él como un gran libro abierto. Las personas que no conoce representan ante él la comedia

¹¹ En la revista Máscaras (Lecoq, 1993), en el texto "Del mimetismo a la imitación", se presentan diferencias sustanciales en cuanto a la interpretación de los conceptos imitación y mimetismo. La traducción pone equivalentes los conceptos de imitación y mimismo, repercutiendo en que el lector se confunda y no comprenda la distinción que Lecoq le da de manera esencial a cada uno de los conceptos.

humana, la pantomima¹² de la vida que deberá restituir en la escena. (Lecoq, 1993, p. 36)

Según Lecoq, el actor será consciente de que los gestos se pueden clasificar en tres grandes grupos:

Los gestos de acción.
Los gestos de expresión.
Los gestos de indicación.

Los gestos de acción son los que comprometen al acto del cuerpo. Podríamos decir que Lecoq reconoce los gestos de acción como una característica de la Commedia dell'Arte. Los gestos de expresión están relacionados con el estado de la persona, sus sentimientos, una característica del drama. Y por último, los gestos de indicación que pueden preceder, prolongar o sustituir la palabra, pertenecen al lenguaje descriptivo, característica propia del mimo. Por lo tanto, el cuerpo humano está relacionado con este triple fenómeno, por ejemplo:

¹² Según Patrice Pavis, las palabras Mimo y Pantomima pueden hoy en día ser valoradas de un modo distinto: "El mimo es apreciado como creador original e inspirado, mientras que la pantomima es la imitación de una historia verbal que se explica a través de los gestos. El mimo tiende, pues, hacia la danza, es decir, una expresión corporal liberada de todo contenido figurativo; la pantomima, en cambio, tiende a delimitar mediante la imitación tipos o situaciones sociales". Pavis, para aclarar mejor estos dos términos, recurre a la siguiente cita de Lecoq: "El teatro parece estar incluido entre dos silencios –como la vida misma–, entre un mimo originario hecho de gritos, de inspiraciones, de identificación, y un mimo final, última cabriola en el seno del virtuosismo y de la pantomima" (Pavis, 2008, p. 293). Según Pavis, la oposición entre mimo y pantomima se basa en una cuestión de estilización y de abstracción, pues entiende que el mimo recurre a la poesía ampliando sus medios de expresión y "propone connotaciones gestuales que cada espectador interpretará libremente". La pantomima, en cambio, sustituye las palabras por una serie de gestos que denotan fielmente la historia que quiere ser contada.

Me quedo:

- para recoger,
- para ver,
- por sumisión. (Lecoq, 1968, p. 5)

El mimo de Lecoq, como vimos anteriormente, encuentra en el silencio una forma de reconocer el mundo. Está atento a los gestos de acción, de expresión y de indicación que se generan naturalmente en la vida cotidiana. También la naturaleza nos provee formas de reconocer la dinámica de las cosas, por ejemplo en la Mimodinámica¹³ se estudian los elementos de la naturaleza (tierra, fuego, aire, agua), los de las materias (piedras, madera, líquidos, papel, etc.), y también las dinámicas de los animales, los colores, las luces, los sonidos, entre otros. Todos estos períodos de análisis y el estar atentos a los que nos rodea son materiales que incorpora el actor para luego reconducirlos por medio de técnicas extra-cotidianas que configuran su cuerpo. No se trata solo de análisis, sino que hay que ir a la acción. Pero, como afirma Barba: "De hecho, el camino comienza por ir en dirección opuesta a la meta" (Sierra, 2015, p. 2).

Según Lecoq, para llegar al movimiento y la palabra se empieza por el silencio y la quietud. Por ello encontró en el trabajo de las máscaras una vía silenciosa para adquirir en el cuerpo del actor un estado elevado de receptividad.

¹³ En la película *Les deux voyages* de Lecoq, este explica de forma muy precisa el término mimodinámica: "No mimo la forma, mimo la dinámica, que es parte de lo invisible. Mimo lo invisible. Dinámica traduce tres cosas: el espacio, el ritmo, primero el ritmo, luego el espacio y las fuerzas que se oponen, la colisión entre dos fuerzas opuestas, contrarias, complementarias y naturales" (Lecoq, 2006).

LAS MÁSCARAS PRE-EXPRESIVAS ENTRE LAS TÉCNICAS EXTRA-COTIDIANAS DE INCULTURACIÓN Y DE ACULTURACIÓN

“En primer lugar cambiar de rostro es cambiar de cuerpo. Es entrar en un juego más grande que el juego cotidiano. Es también hacer trascendente la expresión al filtrarla de sus anécdotas”

(Lecoq, 1985a, p. 265)

El trabajo pre-expresivo que desarrolló Lecoq con las máscaras, es de interés para esta investigación, dado que permite visualizar en las técnicas extra-cotidianas aquellos procesos que parten de la inculturación y de la aculturación.

La máscara se ha usado en el teatro en función de diversas motivaciones. Generalmente sus usos tienen que ver con aspectos expresivos. Desde Occidente se puede indicar que los griegos usaban las máscaras de manera ejemplar en la tragedia. En Italia, la Commedia dell'Arte con su media-máscara aseguraba una cierta independencia al rostro del actor. De Oriente, se reconocen las máscaras del Teatro Nō japonés, cuyas formas “cambiaban” gracias al juego con luz y sombras. De Indonesia, el Teatro balinés es reconocido por la expresividad de sus máscaras y la técnica con la que los actores gesticulaban bajo la máscara conservando la movilidad del rostro “para que la máscara viva”.

En Eugenio Barba y la Antropología Teatral no se encuentran muchas referencias al

trabajo con máscaras. Sin embargo, en el libro *El Arte secreto del Actor* (Barba y Savarese, 2010), en el capítulo “Ojos y rostro”, aparece un pequeño escrito donde resaltan la posibilidad de llegar a la extra-cotidianidad a través de la máscara. Para Barba, la máscara se puede trabajar sin objeto alguno dilatando el rostro del actor, algo que él ya había visto con Jerzy Grotowski cuando trabajaba los ejercicios de Máscara Facial¹⁴, en los que buscaban la reacción facial con impulsos introvertidos y extrovertidos, procurando movilizar la musculatura facial en una exigente y precisa codificación del rostro cotidiano hasta llegar a un rostro extra-cotidiano. Sin embargo, Barba no excluye la posibilidad de trabajar la máscara a través del objeto, como lo expresa en la siguiente cita:

Con la máscara, desaparece la enorme riqueza del rostro y se crea una fuerte resistencia entre un rostro fingido (kamen, en japonés) y el actor, que aparece como decapitado por el hecho de transformar su propio rostro en algo aparentemente muerto. Este es en realidad el mayor desafío para un actor: tener una esteticidad, fijeza e inmovilidad y transformar esa calma en movimiento. (Barba y Savarese, 2010, p. 226)

¹⁴ Jerzy Grotowski comenta sobre los ejercicios de la máscara facial que “las reacciones de la cara corresponden estrechamente a las reacciones del cuerpo entero. [...] Este entrenamiento tiene como objeto controlar cada músculo de la cara, trascendiendo la mímica estereotipada. Incluye la conciencia y la utilización de cada uno de los músculos faciales del actor”. En Grotowski, la intención del trabajo de la máscara facial va más dirigida al trabajo sobre los músculos faciales que a potencializar el trabajo con el cuerpo.

Para Lecoq, transformar esa calma en movimiento se convierte precisamente en la vía principal de su trabajo pedagógico. Una misma máscara se puede utilizar por dos razones distintas, no es lo mismo el trabajo con la máscara desde el punto de vista expresivo, que la misma máscara desde el punto de vista pre-expresivo¹⁵: “Las máscaras que presento tienen dos funciones: una teatral al servicio de la representación; la otra pedagógica, desarrolla un nivel de juego en el actor cuando éste se quita la máscara” (Lecoq, 1991, p. 7).

Sin duda, el aporte del trabajo con máscaras de Jacques Lecoq ha sido de vital importancia para trabajar el cuerpo del actor en un proceso pedagógico pre-expresivo. Cuando Lecoq descubre la máscara noble en sus encuentros con Jean Dasté, esta máscara creada por Jacques Copeau había sido utilizada para trabajar los bloqueos corporales en los actores en la Vieux Colombier, alejándolos del comportamiento cotidiano y conduciéndolos a adquirir una presencia escénica eficaz. Lecoq la retoma en toda su relevancia y la evoluciona en la búsqueda de la neutralidad como punto inicial de la expresión. Es por ello que la máscara noble pasará a llamarse “Máscara Neutra”.

¹⁵ Una de las características más interesantes sobre la creación de la máscara noble, es que esta aparece gracias a una casualidad, dirigiendo una escena en la Vieux Colombier: una actriz se bloqueó físicamente y no era capaz de moverse, para ello Copeau cogió un pañuelo con el que le tapó el rostro, para que focalizara sus gestos más en el cuerpo que en los músculos faciales. Ya animados, porque el experimento de verdad funcionaba, pasaron a incorporarlo dentro de su training, cambiando el pañuelo por unas máscaras hechas de cartón y papel maché que simulaban un rostro neutro. La llamaban máscara noble porque tenía una similitud con las utilizadas en el siglo XVIII por los aristócratas para pasar desapercibidos en las calles.

MÁSCARA NEUTRA: ENTRE LA TÉCNICA EXTRA-COTIDIANA DE INCULTURACIÓN Y LA TÉCNICA EXTRA-COTIDIANA DE ACULTURACIÓN

La Máscara Neutra se concibe exclusivamente con fines pedagógicos, con objetivos que preceden al drama (pre-expresivos). A Lecoq la experiencia le ha demostrado que “con esta máscara ocurrirán cosas fundamentales que han hecho de ella el punto central de mi pedagogía” (Lecoq, 2010, p. 60).

En su forma, la máscara neutra no tiene una expresión definida, intenta estar lo más simétrica posible y busca evitar códigos de expresividad: no sonríe, no gesticula, no demuestra alguna emoción, no pretende tener característica de algún tipo de personaje, no ofrece conflictos y, por ende, se encuentra en “estado de equilibrio”. “Este objeto, que se coloca sobre la cara, debe servir para sentir el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interior” (Lecoq, 2010, p. 61).

Cuando se trabaja con la máscara neutra se busca resaltar lo esencial. Esto permite, en primera instancia, que el foco de sus gestos no esté ligado al rostro. Por el contrario, los neutraliza potencializando los movimientos o expresiones del resto del cuerpo.

El trabajo con máscara neutra no pretende establecer una manera de actuar. Por

esto, su utilización está más enfocada a un trabajo pedagógico pre-expresivo con el actor: “Trabajar el movimiento a partir de lo neutro proporciona los puntos de apoyo esenciales para la actuación, que llegará después. Porque cuando conoce el equilibrio, el actor expresa mucho mejor los desequilibrios de los personajes o de los conflictos” (Lecoq, 2010, p. 63). La máscara neutra no trae una historia y parte de no tener en sí conflicto. “[...] se entra en la máscara neutra como en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje sino un ser genérico neutro” (p. 62).

EL DESPERTAR ACULTURADO E INCULTURADO

La estrategia empieza con alejar al actor de su comportamiento cotidiano (ligado a su vida personal) y llevarlo a adquirir una presencia extra-cotidiana aculturada en la búsqueda de un ser genérico neutro¹⁶. Lecoq llama “el despertar” a su primer tema pedagógico, ese estado en el que los actores despiertan por vez primera, vuelven a nacer y descubren el mundo con su propio cuerpo. En su aculturación a este nuevo mundo, el actor comienza en un estado de inmovilidad para despertar y moverse por “primera vez” con la sensación de crear una nueva postura

corporal, otro equilibrio, nuevas tensiones musculares para dilatar o anular tensiones habituales que caracterizan las técnicas cotidianas. Así, este trabajo obliga al actor a percibir de otra forma algo que daba por hecho.

Este nuevo despertar, que hasta el momento se encontraba en la lógica de la aculturación, no pretende mostrar la máscara neutra como una dimensión mística, simbólica o psicológica. Para desmitificar este aspecto, Lecoq recurre a la lógica de la inculturación, es decir, luego de despertar el ser genérico busca la neutralidad en los aspectos más universales y realistas de la vida cotidiana. En el ejercicio “adiós al barco”, se puede observar cómo esta situación realista le permite a la máscara neutra abordar la dinámica profunda de la situación:

Hacer que los actores trabajen este tema es un excelente medio para observarles, para sentir su presencia, su sentido del espacio, para ver si sus gestos y su cuerpo ‘pertenecen’ a todos, si consiguen encaminarse hacia el denominador común del gesto, reconocible para todos: El adiós de todos los adioses. (Lecoq, 2010, pp. 66-67)

EL VIAJE ELEMENTAL INCULTURADO Y ACULTURADO

Lecoq denomina a la segunda fase de su trabajo con Máscara Neutra: el viaje elemental. En esta importante guía de trabajo, él realiza un viaje a través de

¹⁶ Para llegar a la expresión, primero el actor tiene que encontrar el sentido de “neutralidad”. Es una búsqueda utópica, puesto que la neutralidad como tal no existe. Sin embargo, al ser un instrumento pedagógico pre-expresivo, el actor cree en la posibilidad y se presenta ante las distintas situaciones en estado de calma, sin conflicto previo, abierto al conocimiento, dispuesto a descubrir, “por supuesto no existe un gesto tipo ni un estado neutral único que sería un punto fijo, inmutable frente a todas las cosas, es una dirección: se ‘tiende hacia’. Por reacción, la personalidad de cada uno se ve así despierta y hace aparecer la urgencia de las diferencias. Se hace una cierta elección orgánica, personal, en el momento en que se busca lo que les pertenece a todos” (Lecoq, 1991, p. 8).

la naturaleza recorriendo diferentes sitios (mar, bosque, playa, montaña, río, desierto) en los que el actor camina, corre, salta, trepa, se desliza, etc. En principio en el viaje elemental se transita por medio de la lógica de la inculturación. Este ser neutro no imita la vida cotidiana, sino que reconstruye los procesos que la caracterizan de manera dilatada y consecuente. Posteriormente, el ejercicio evoluciona, y el actor debe realizar el viaje elemental a través de la identificación con los elementos de la naturaleza desde la lógica de la aculturación:

En la cima de la montaña, tengo la impresión de que mis pies son el valle y que yo mismo soy la montaña. La preidentificación comienza a establecerse. El gran tema del viaje elemental prepara para el gran trabajo sobre las identificaciones. (Lecoq, 2010, p. 68)

El actor, por medio de esta preidentificación, reconoce el mundo natural a través del movimiento. Así, cuando atraviesa el mar se convierte en mar. Existe para él un nuevo comportamiento que no corresponde a la lógica del comportamiento cotidiano. El actor interviene, en este caso, desde la lógica de la aculturación. Según Lecoq, “estas improvisaciones extremas llevan a los alumnos a vivir situaciones que nunca han vivido, a hacer movimientos muy difíciles que nunca han hecho, para que el cuerpo reaccione al límite de sus posibilidades en la urgencia y en lo imaginario” (Lecoq, 2010, p. 69).

IDENTIFICARSE CON LA NATURALEZA

La tercera fase de trabajo con la Máscara Neutra la constituyen las identificaciones. En ella, el actor juega a identificarse con los principales elementos de la naturaleza: fuego, aire, agua y tierra. No se trata de imitar completamente la forma de estos elementos, sino de encontrar la dinámica interna del sentido.

La identificación también puede ser trabajada sobre materias: madera, papel, cartón, metales, líquidos, etc. El campo de referencia puede ser muy amplio utilizando: colores, espacios, ritmos, luces, palabras, etc. El cuerpo del actor adquiere, a través de un largo y sinuoso trabajo pre-expresivo, un abanico de identificaciones que le permiten adquirir un fondo poético común, sensaciones abstractas que solo la poesía a través de nuestro cuerpo puede definir.

Este estado llamado ‘neutral’ donde la máscara saca de nosotros, nos hace más aptos para comprender lo que nos rodea. Con una observación meticulosa reconoceremos las dinámicas de la naturaleza a través de la representación de sus imágenes en movimiento y las volveremos a actuar en nuestro cuerpo haciendo mímica sin preocuparnos por una representación para un público. El cuerpo ‘impresionado’ se enriquecerá con ‘circuitos físicos’ que van a desencadenar juegos análogos en la expresión. Reconoceremos los ritmos y los espacios de la naturaleza, desde los animales hasta los vegetales,

desde los elementos hasta las materias, desde los colores hasta las luces. Estoy de acuerdo con lo que define Marcel Jousse por mimismo. (Lecoq, 1991, p. 9)

MÁSCARAS EXPRESIVAS: ENTRE LA TÉCNICA EXTRA-COTIDIANA DE INCULTURACIÓN Y LA TÉCNICA EXTRA-COTIDIANA DE ACULTURACIÓN

Para Lecoq, la Máscara Neutra es una máscara única que permite recuperar el cuerpo del actor para el teatro. Un cuerpo neutro, una “hoja en blanco en la que después se podrá escribir el drama”. La máscara neutra en la Forma se convierte en la base fundamental de todas las demás máscaras y dejará de ser “inexpresiva” cuando se le añada algún tipo de característica definida. Así, pasa del equilibrio al desequilibrio para convertirse en otro tipo de máscaras, tales como las expresivas o las de la Commedia dell’Arte.

Al trabajo con Máscara Neutra le sigue el estudio de las Máscaras Expresivas que son para Lecoq: las Máscaras Larvarias, las Máscaras de Carácter y las Máscaras Utilitarias. El trabajo pre-expresivo con estas máscaras propone alcanzar la dimensión esencial del juego teatral, donde el cuerpo siente con intensidad las emociones que luego expresa:

La máscara expresiva hace aparecer las líneas maestras de un personaje. Estructura y simplifica la actuación, ya que transmite al cuerpo las actitudes esenciales.

Depura la actuación, filtra las complejidades de la mirada psicológica, impone actitudes guía al conjunto del cuerpo. (Lecoq, 2010, p. 84)

MÁSCARAS LARVARIAS: TÉCNICA EXTRA-COTIDIANA DE ACULTURACIÓN

En los años 60, Lecoq extrae las máscaras larvarias del carnaval de Basilea en Suiza para convertirlas en una herramienta pre-expresiva en su pedagogía teatral. Su intención al trabajar con este tipo de máscaras era que los personajes pudieran nacer de la forma, entendiendo que “las formas semi-abstractas de estas máscaras llevan al estudiante a un mundo diferente ya sea de la máscara neutra, o la máscara de carácter” (Wright, 2002, p. 79).

Cada una de estas máscaras contiene en su forma una protuberancia particular, un tipo de relieve en alguna de las partes de la máscara. En cierto sentido, todavía guarda la simetría de la Máscara Neutra, pero esta simetría la rompe el realce de una o varias de sus partes. En algún punto la máscara marcará un carácter, generando la desigualdad en el conjunto con diferentes niveles (exagerados) que se observan en la superficie: pómulos grandes y sobreexpuestos, nariz, ojos y boca pequeños, o nariz redonda sobresaliente, cejas enormes o boca, frente y pómulos pequeños.

Estas máscaras generan la sensación de incansable vivacidad, de estar y no estar,

donde no hay límites, muy cercanas a las caricaturas. Por esto, cuando se actúa con ellas generalmente la forma será la que determine el cómo hacerlo. Por ejemplo: una máscara lavaría grande y abultada da la sensación de pesadez en su forma y el actor seguramente se moverá con esa misma sensación. “También la máscara es una forma que se comporta y navega en el espacio según su longitud, sus partes lisas (llanas, chatas) y sus protuberancias. Se maneja como un vehículo, tiene una dirección, una manera de girar” (Lecoq, 1991, p. 10).

El trabajo con la Máscara Larvaria se da en dos direcciones. Por un lado, se enmarca en situaciones cotidianas, donde los personajes parecen sacados de una caricatura. Aunque el actor se encuentre enmarcado en una situación cotidiana, el comportamiento impuesto desde el exterior no corresponde a la lógica del comportamiento cotidiano en dicha situación: cuerpo dilatado, alternancia entre equilibrio y desequilibrio, oposiciones, omisiones, ley de la no-coherencia coherente. En síntesis, trabaja dentro de las leyes pre-expresivas de la Antropología Teatral.

La otra dirección del trabajo con Máscara Larvaria se realiza investigando la *animalidad* o la *dimensión fantástica*. La situación en este caso no se halla enmarcada en lo cotidiano sino que, por el contrario, el actor interviene con la máscara como si fuera un ser de otro mundo. Esto permite trabajar la lógica de la aculturación. El cuerpo del actor tiende a dilatarse para llegar al estado creativo activando el imaginario.

MÁSCARAS UTILITARIAS: TÉCNICA EXTRA-COTIDIANA DE ACULTURACIÓN

Siguiendo el viaje pre-expresivo con máscaras, Lecoq recurre en su pedagogía para trabajar el cuerpo-mente del actor en las Máscaras Utilitarias. Estos tipos de máscaras parecen “alejarse” definitivamente de la Máscara Neutra. Son lo más cercano a lo expresivo-abstracto, una expresividad permanente que el actor recibe aún sin encontrar una identificación cercana con sus formas.

Las Máscaras Utilitarias en realidad no son máscaras específicamente teatrales¹⁷, se extraen de la vida real, existen porque tienen una utilidad en la vida cotidiana, generalmente como protección: máscaras de hockey sobre hielo, de esquiador, de soldador, antigases, etc. Aunque también pueden ser hechas de cualquier objeto y material: vasos, papel higiénico, botellas, block de hojas, etc. Lo importante es que se puedan extraer de ellas rasgos humanos para alcanzar un nivel de trasposición permitiendo que no se desvirtúe en la totalidad la relación con un rostro humano para alcanzar cierto nivel de juego teatral.

Se trata de máscaras que exigen mayor creatividad y plasticidad de los actores. El cuerpo del actor se ve exigido por la forma tan abstracta que compone la máscara. Existe una imposición de forma al cuerpo

¹⁷ Si bien no son máscaras específicamente teatrales, no cualquier objeto o creación sirve como tal: “Una cacerola sobre la cabeza, un colador de tres pastas, no son suficientes, no son más que ‘máscaras-cachivache’” (Lecoq, 2010, p. 91).

desde el exterior, sin importar que ese cuerpo del actor ya “no se parece más a sí mismo”. En un futuro, estos ejercicios permitirán al actor construir nuevas tensiones musculares que dilaten su cuerpo desde la lógica de la aculturación.

MÁSCARAS DE CARÁCTER: TÉCNICA EXTRA-COTIDIANA DE INCULTURACIÓN

El trabajo pre-expresivo con Máscaras Utilitarias y Máscaras Larvarias pretende, por medio de la aculturación del cuerpo, construir una presencia escénica a partir de una referencia externa (forma de la máscara) que se aleja de una identificación psicológica personal. Son máscaras que no definen ningún personaje establecido, permiten el juego. La Máscara de Carácter¹⁸ también permite el juego pero desde la identificación con un personaje concreto. Esta máscara, según Lecoq, puede abordarse de dos maneras: una, indagando su psicología (partir del interior) y, la otra, a través de lo que sugiere la forma (partir del exterior).

En su forma, la Máscara de Carácter se diferencia de las demás máscaras por tener personajes de caracteres muy establecidos, sacados de la vida cotidiana (profesor,

niño, anciano, político, etc.). La Máscara de Carácter aporta un nivel de actuación, lo impone. Para abordarla el actor tiene una referencia externa, una actitud que viene implícita, nacerá de la forma, sirve de vehículo para que en el cuerpo se provoquen infinidad de expresiones, emociones y avance expresivamente en movimiento, tal y como lo explica Lecoq:

La máscara llamada ‘jesuita’, – en la cual una parte del rostro asimétrico invade a la otra–, ésta puede ser actuada, por un lado, sintiéndose ‘jesuita’, buscando la psicología del personaje, lo que lleva a un determinado comportamiento, a movimientos corporales específicos de los que surge una determinada forma. Por otro lado, podemos dejarnos guiar por la forma que nos sugiere la estructura de la máscara. Ésta viene a ser entonces como un vehículo, transportando todo el cuerpo por el espacio, con movimientos concretos que hacen aparecer el personaje. Nuestro ‘jesuita’ no ataca nunca de frente, sigue de entrada las líneas oblicuas y las curvas propuestas por la máscara para dar paso, a continuación, a los sentimientos y emociones que acompañan esos movimientos. El personaje nace entonces de la forma. (Lecoq, 2010, pp. 89-90)

Los personajes de Máscara de Carácter en su forma pueden trabajarse por opuestos. Lecoq les llamaba Contra-Máscaras. En este ejercicio, los rasgos establecidos que sugiere la máscara se trabajan por sus opuestos, haciendo aparecer un segundo personaje detrás de la misma máscara.

¹⁸ La intencionalidad de Lecoq al introducir las máscaras expresivas estaba en que representaran caracteres y personajes muy concretos. De su amistad con Amleto Sartori, escultor y artesano e investigador sobre el tratamiento de la “forma” de las máscaras, Lecoq nutre su pedagogía y logra involucrarlo en su proyecto. Sartori, quien había desarrollado la máscara neutra y las de la Commedia dell’Arte, desarrolló numerosas máscaras expresivas con especial atención a los profesores de la Universidad de Padua. Sartori encontró en sus rostros, en los diferentes niveles, una amalgama de pasión que lo mantuvieron en un estado dinámico y de alegre provocación creativa (Sartori, 1984, p. 165).

Por ejemplo, si la máscara presenta en su forma una cara de malhumorado, irascible y refunfuñón, la Contra-Máscara haría aparecer un personaje antagónico con su cuerpo, contento, amable y cariñoso.

La Máscara de Carácter parte del exterior para llegar al interior, pero esta manera de intervenir sigue la lógica de la inculturación. Las situaciones y los caracteres de la máscara toman como punto de partida la coherencia de la vida cotidiana, pero esta vida cotidiana no es plasmada desde el punto de vista "realista-naturalista". Ya el objeto máscara rompe dicha situación, pero el cuerpo reelaborado sí puede crear equivalentes cotidianos que permiten desarrollar el trabajo con Máscaras de Carácter dentro de situaciones cotidianas (encuentro en la oficina de correos, banco, parque, casa, etc.).

No es el tema lo que importa, sino la manera de actuar y el nivel de transposición que se alcanza. Con la máscara los gestos se agrandan o se reducen, la mirada que tanta importancia tiene en la actuación psicológica es reemplazada por la cabeza y las manos, que adquieren, desde ese momento, una enorme importancia. Así pues, el empleo de objetos reales enriquece considerablemente el juego interpretativo de las máscaras expresivas. (Lecoq, 2010, p. 93)

Esta manera de intervenir con la máscara, permite alcanzar esa transposición del elemento externo (máscara) por medio del cuerpo en situaciones alimentadas de la

vida cotidiana. He ahí la gran dificultad, es un trabajo codificado por medio de equivalentes cotidianos. Los actores no expresan su vida, sino imágenes. El trabajo con la máscara les permite interpretar otras cosas que no sean ellos mismos, al mismo tiempo que están implicados profundamente: "No actúan *ellos mismos*, ¡Actúan *con ellos* mismos! Esta es toda la ambigüedad del trabajo del actor" (Lecoq, 2010, p. 94).

TÉCNICA DE LOS MOVIMIENTOS PRE-EXPRESIVOS

Cuando el cuerpo del actor ya ha estado en movimiento gracias a la improvisación y la creación personal, la técnica de los movimientos se convierte en otro eje principal de la pedagogía de Lecoq ligado a todo lo realizado desde el primer momento "del viaje pedagógico". La técnica de los movimientos agrupa tres aspectos distintos del proceso pre-expresivo:

1. Preparación corporal.
2. Acrobacia dramática.
3. Análisis de los movimientos.

El estudio de la anatomía del cuerpo, comenta Lecoq, lo llevó a desarrollar una preparación corporal analítica dirigida a la expresión. Separó el cuerpo en distintos niveles de organización: la cabeza, el cuello, los hombros, el pecho, los brazos, las manos, la pelvis, las piernas, los pies, jugando a darle un contenido dramático

a cada una de las partes del cuerpo¹⁹. Su premisa es clara:

En el teatro, ejecutar un movimiento nunca es un acto mecánico, debe ser un gesto justificado [...]. Se debe ayudar a cada uno a alcanzar la plenitud del movimiento justo, sin que el cuerpo haga 'más de la cuenta', sin que contamine aquello que debe transmitir. Se apoya por tanto, en primer lugar, en una gimnasia dramática en la que cada gesto, actitud o movimiento está justificado. (Lecoq, 2010, pp. 103-104)

El movimiento justo, la economía de los movimientos del *training* de Lecoq se encuentran en las bases que comparte con Meyerhold, cuando este se refiere a la ausencia de desplazamientos superfluos, improductivos. Lecoq toma de la gimnasia ejercicios utilizados generalmente en los calentamientos corporales (balanceo de los brazos, flexiones hacia delante o laterales del tronco, etc.), y les da un sentido dramático, justificando cada acción: *gimnasia dramática*.

Después de la *gimnasia dramática* sigue el aprendizaje de la acrobacia dramática. Para Lecoq, estos movimientos sirven para el juego y son los primeros movimientos naturales de la infancia: "Mi objetivo consiste en hacer que el actor reencuentre esa libertad de movimiento que predomina en el niño antes de que la vida social le

imponga otros comportamientos más convencionales" (Lecoq, 2010, p. 109).

En la acrobacia dramática también debe existir una justificación dramática al movimiento. Es decir, que los saltos, volteretas, equilibrios sobre partes del cuerpo, malabares, etc., le permitan ampliar los recursos expresivos en el juego dramático. Todos estos ejercicios complejos y sinuosos se encuentran inmersos en la *ley de alteración de equilibrio*²⁰, *ley de la oposición*²¹ y, por último, en la *ley de la no-coherencia coherente y omisión*²² de la Antropología Teatral.

El hombre no puede caminar sin un punto de apoyo, no existe movimiento sin punto fijo. En este mundo donde todo flota, sería bueno mirar al cuerpo que contiene los principios del movimiento y tomar conciencia de los mecanismos por los cual se mueve [...]. Es a partir de un cuerpo simple, elemental y vivo que un primer reconocimiento debe hacerse. (Lecoq, 1970, p. 2)

20 Ley de alteración del equilibrio: En las técnicas cotidianas del cuerpo se adopta un equilibrio que usa el mínimo de energía para la máxima eficiencia, por el contrario cuando deformamos esa técnica cotidiana por una segunda cotidianidad logrando un "equilibrio de lujo" se produce un mayor esfuerzo para el mínimo resultado. La deformación de la técnica cotidiana en un actor, es percibida desde el resultado como un acto de facilidad, fluidez y levedad. Este actor ha adquirido una segunda naturaleza.

21 En la ley de la oposición el actor activa todo su sistema interno de percepción por medio de movimientos sinuosos, nuevas tensiones se hacen latentes. Barba afirma que la danza de las oposiciones se baila en el cuerpo antes que con el cuerpo.

22 En la ley de la no-coherencia coherente y omisión, es completamente incoherente desde el punto de vista de la cotidianidad que el actor realice posiciones basadas en una compleja artificialidad. Pero es exactamente esta incoherencia la que potencializa las energías del actor. Esta nueva cultura del cuerpo es coherente para el actor cuando la absorbe a través de un trabajo arduo y continuo. Estas tres leyes no solo sugieren una mediación estética que le dé al actor una belleza corpórea estilizada, también sirven para omitir los automatismos corporales de la vida cotidiana evitando representarse a sí mismo.

19 Ejemplo de contenido dramático de las partes del cuerpo: "He constatado que cuando muevo, por ejemplo, la cabeza en direcciones puramente geométricas, al lado, al frente, hacia atrás... ¡escucho, miro, tengo miedo!" (Lecoq, 2010, p. 103).

El análisis de los movimientos viene precedido de tres movimientos naturales que se pueden reconocer en la vida cotidiana: la ondulación, la ondulación inversa y la eclosión. El actor realiza un análisis donde el movimiento se descompone, luego se recompone, se realizan omisiones para llegar a lo esencial. Aquí, el actor aprende acerca de la economía del movimiento para encontrarle sentido a la forma.

Estos tres principios –la *ondulación*, la *ondulación inversa* y la *eclosión*– también le permiten al actor estar presente sin aun moverse, son el impulso para entrar en acción. “[...] estos movimientos²³ resumen por sí solos tres posiciones dramáticas: *estar con*, *estar por*, *estar contra*” (Lecoq, 2010, p. 113). El análisis de los movimientos, paradójicamente, empieza en la inmovilidad, luego es el movimiento el que les permite a los actores observar en las actividades más cotidianas del hombre sus acciones físicas para luego *mimar* la acción: el barquero, el leñador, el pintor. En las prácticas deportivas: levantamiento de pesas, lanzamiento de disco, atletismo. También cuando se manipulan objetos como abrir una puerta, empujar un mueble, tomar un café, etc.

El análisis de los movimientos, aparte de mostrar acciones físicas, análogamente extrae sentimientos y estados de ánimo, pasiones que por medio de gestos y

23 Es importante resaltar que Lecoq también se refiere al trabajo con máscaras sobre estos tres movimientos: “Más allá del movimiento físico en sí, la ondulación, la eclosión y la ondulación inversa son en realidad tres vías analógicas a la actuación con máscara. La eclosión corresponde a la máscara neutra; la ondulación, a la máscara expresiva en su primera imagen; y la ondulación inversa nos remite a la contra-máscara” (Lecoq, 2010, p. 112).

actitudes²⁴ permiten con su dinámica acoger emociones dentro de sí. Lecoq trabaja así tanto el cuerpo como la mente, el exterior como el interior. Toda esta transferencia o equivalencia de la vida cotidiana en extra-cotidiana permite llevar el gesto del actor a la justificación dramática. Los personajes se descubren a través del yo, pero no el yo psicológico acartonado sino el yo que percibe de otra forma ese mundo que lo rodea y “conoce” para reconstruirlo. Solo así el actor no será preso de un cuerpo que únicamente trabaje el mimetismo para ser libre en la medida que este mimetismo es al mismo tiempo mimismo.

EL FONDO POÉTICO COMÚN Y LOS PRINCIPIOS-QUE-RETORNAN

Este viaje pre-expresivo del primer año culmina con la presentación de los llamados veinte movimientos.²⁵ El actor ha entendido durante este arduo periodo de training que la observación, el análisis de los movimientos, los gestos, las máscaras, la naturaleza, la inculturación, la aculturación y el redescubrimiento de la vida cotidiana por medio de la recreación, son la disciplina corpórea al servicio de la actuación, un cuerpo que percibe y expresa mejor las experiencias:

1. Ondulación: de la columna

24 Las actitudes sugieren y estructuran el punto culminante del movimiento. Lecoq llamó a la “actitud” un tiempo fuerte “cogido en el interior de un movimiento, en inmovilidad. Es un momento de stop que se puede colocar al principio, al final o en un momento de transición. Cuando se lleva un movimiento hasta su punto límite se descubre una actitud” (Lecoq, 2010, p. 117).

25 Lecoq escoge estos veinte movimientos de todos los que se han trabajado durante este año. El actor debe hacer una escena en la que los movimientos estén articulados entre sí, no importa el orden. El actor los relaciona como quiera.

vertebral con acento en la cabeza, el plexo, las caderas y las rodillas.

2. Ondulación inversa.
3. Eclosión.
4. Movimiento de las mazas: con mazas ficticias.
5. Equilibrio: sobre las dos manos en vertical.
6. Voltereta.
7. Rueda.
8. Salida de la cadera.
9. Contra-torsión: con las piernas abiertas flexionadas, trasladar el peso de una pierna a otra como en un travelling, implicando la torsión y la contra-torsión de la cabeza, el torso y la pelvis.
10. Punto fijo.
11. Manipulación de un bastón ficticio.
12. Frase de articulación: secuencia de movimientos que simula coger y tirar de un bastón.
13. Gran espadilla: movimiento de barquero de la china.
14. Muro: movimiento simulando el salto de un muro.
15. Braza: movimiento de nadar a braza sobre una pierna flexionada y el cuerpo horizontal, mirada al horizonte.
16. Torniquete: giro de 360° sobre sí mismo en equilibrio sobre una pierna: a derecha e izquierda alternativamente.
17. Disco antiguo: movimiento de lanzamiento de disco antiguo.
18. Levantamiento de pesas: levantamiento de pesas ficticio.

19. Patinaje: movimiento del patinador.

20. Barquero con espadilla o pértiga: remar de forma lateral con una pértiga. Secuencia de treinta y dos movimientos. (Salvatierra, 2006, pp. 358-359)

El trabajo pre-expresivo del actor de Lecoq no tiene en un principio referencia alguna de estilos teatrales. La premisa es utilizar la herramienta común que nos pertenece a todos sin importar cultura o idioma: la vida. Vida que generalmente pasa desapercibida como automatismo. Reconocer la vida por medio del cuerpo mimador y llegar a la recreación es poder tomar esa realidad y volverla extra-cotidiana en el cuerpo del actor. Esta particular forma de analizar la naturaleza misma de la vida permite, a través del tamiz del actor, encontrar la vida esencializada en lo que Lecoq llama el fondo poético común:

Se trata de una dimensión abstracta, hecha de espacios, de luces, de colores, de materias, de sonidos, que se encuentran en cada uno de nosotros. Estos elementos se acumulan en nosotros a partir de nuestras diversas experiencias, de nuestras sensaciones, de todo lo que hemos mirado, escuchado, tocado, saboreado. Todo eso queda en nuestro cuerpo y constituye el fondo común a partir del cual van a surgir los impulsos, los deseos de creación. Es necesario pues, en mi proceso pedagógico, llegar hasta ese fondo poético común para no quedarse tan sólo en la vida cual es, o tal como aparenta ser. (Lecoq, 2010, pp. 74-75)

En el fondo poético común se observa la vida como el mayor principio-que-retorna a todos los actores. Estos comparten principios equivalentes sin importar estilo, tradición o cultura a la que pertenecen. Lo importante es revelar ese fondo poético común a todos, que nos permita mimar la dinámica de lo invisible. Solo así, este actor que modifica su cuerpo para reconstruir la vida a partir de la inculturación y la aculturación, puede el día de mañana llevar el juego interpretativo al más alto nivel y llegar a los *territorios dramáticos*²⁶ expresivos.

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES DEL ARTÍCULO

- El Juego y la Improvisación son el motor a través del cual se canaliza el objetivo de la escuela: realizar un nuevo teatro de creación, recordando la improvisación como el primer trazo de toda escritura. Otra característica fundamental que se le da al juego y a la improvisación, es que permite situar al actor en una cierta distancia del personaje, no permite la fusión emocional y, finalmente, el actor juega con el personaje.

- Reconocer en la figura del “nuevo mimo” el camino de la pre-expresividad. Un mimo, que compone y descompone los movimientos para

²⁶ El segundo año de la pedagogía de Lecoq está dedicado a la creación por medio de los grandes territorios dramáticos: el Melodrama, la Tragedia, la Commedia dell'Arte, el Clown y los Bufones. Aunque el trabajo en los “territorios dramáticos” todavía guarde intereses pre-expresivos en la formación del actor, sin ninguna duda, es el primer año de curso el que permite al actor adquirir técnicas extra-cotidianas que le permitan utilizar su cuerpo-mente adecuadamente en la creación escénica.

encontrar un nuevo sentido a la acción, no la revive sino que encuentra su dinámica, recrea lo viviente de la acción. Desde el punto de vista de la Antropología Teatral, este mimo se proyecta con el principio de equivalencia, busca en la coherencia de las situaciones cotidianas una incoherente y rigurosa sustitución de tensiones extra-cotidianas equivalentes a las necesarias en las técnicas cotidianas del cuerpo.

- Lecoq reconoce en el concepto imitación una nueva forma de intervenir del mimo, el que trabaja por medio del mimetismo (representación de la forma) y el mimismo (dinámica interna del sentido). Esta nueva forma de reflexión, extraída del antropólogo Marcel Jousse, le permite al actor trabajar tanto la forma como el contenido, el cuerpo como la mente.

- La técnica cotidiana, los gestos de la vida y la naturaleza son para Lecoq los elementos de base que posee un actor, la materia prima para la recreación. La observación de lo real permite, por medio de tensiones extra-cotidianas, restituir la vida en escena. El actor reconoce así que el cuerpo humano está relacionado por medio de gestos de acción (comprometen al acto del cuerpo), gestos de expresión (el estado de la persona) y gestos de indicación (lenguaje descriptivo) que llevan al actor a adquirir un elevado estado pre-expresivo de receptividad.

- El trabajo de la mimodinámica que estudia los elementos de la naturaleza, las materias, colores, luces, sonidos, animales, etc., permite trabajar

el cuerpo del actor por medio de nuevas tensiones extra-cotidianas. El actor con su cuerpo no mima la forma sino la dinámica, aquello que no es palpable a primera vista: el ritmo de las cosas, el espacio, las fuerzas, las dinámicas, etc. Generalmente, con estos ejercicios el cuerpo del actor se ve obligado a trabajar desde la lógica de la aculturación, movimientos corporales que no siguen la lógica del comportamiento cotidiano.

- Las máscaras, uno de los elementos más reconocidos en la pedagogía de Lecoq, son para la investigación una fuente de referencia en cuanto a la forma distinta de intervenir con ellas, pues siguen tanto la lógica de la inculturación como la lógica de la aculturación. Al bloquear la posibilidad gestual del rostro con una máscara, el actor se ve obligado a restituir su gestualidad (facial) por medio de comportamientos extra-cotidianos corporales que le permitan transformar esa fijeza (máscara) en movimiento (cuerpo) por medio de: alternancia entre equilibrio y desequilibrio, oposiciones, omisiones, ley de la no-coherencia coherente, dilatación del cuerpo. En síntesis, las máscaras se trabajan dentro de las leyes pre-expresivas de la Antropología Teatral.

- La Máscara Neutra creada únicamente con fines pre-expresivos puede ser trabajada, por un lado, desde la lógica de la inculturación y, por otro, desde la lógica de la aculturación. Desde el punto de vista de la inculturación, la máscara busca un ser neutro que no imita la vida sino que reconstruye los procesos que la caracterizan de manera dilatada y consecuente. Desde la aculturación, por medio de la identificación con los elementos

de la naturaleza que se manifiestan a través del cuerpo por medio de nuevas tensiones extra-cotidianas que no corresponden a la lógica del comportamiento cotidiano.

- Las Máscaras Larvarias, reconvertidas por Lecoq en una herramienta pre-expresiva, permiten bajo la consigna de vivacidad (dimensión fantástica y animalidad) trabajar desde la lógica de la aculturación a través de la forma (máscara). Generalmente, al cuerpo se le exige una imposición desde el exterior. La postura del cuerpo se tiende a deformar, es una sinuosa manera de trabajar el cuerpo que le permite al actor construir nuevas tensiones musculares. Estas le conducen a la dilatación del mismo. El cuerpo de este actor con Máscara Larvaria no se asemeja jamás a sí mismo.

- Las Máscaras Utilitarias son las más cercanas a lo expresivo-abstracto. No existe, por ello, una identificación cercana a las formas (máscara). Su utilidad en el trabajo pre-expresivo es crear un cuerpo aculturado “extremadamente artificial”, estilizado, que le exige al actor instantáneamente la modificación de su cuerpo. Estas nuevas posturas alejan al actor de los patrones de comportamiento convencional reactivando el juego teatral.

- Las Máscaras de Carácter imponen un nivel de actuación y permiten la identificación con personajes concretos. Estas pueden ser abordadas indagando su psicología (la máscara es un “jesuita” interior) o su forma (movimientos que surgen de la máscara exterior). Las situaciones (escenas) en las que se enmarca

el trabajo con Máscara de Carácter son adrede cotidianas (vía de la inculturación). Lo que interesa es hacer una transposición, buscar equivalencias que modelen su comportamiento natural y cotidiano hacia un comportamiento escénico extra-cotidiano, y provocar al final una relación triangular: la expresión de la forma – el yo – la situación en que se enmarca.

- Otro eje principal y transversal del viaje pre-expresivo es la técnica de los movimientos:

- La preparación corporal lleva al actor a buscar en la ejecución de movimientos, gestos o actitudes un acto justificado. Esta gimnasia dramática no aspira a alcanzar una codificación formalizada reconocible en un género, por el contrario, busca distintos niveles de organización por medio de la separación del cuerpo (la cabeza, el cuello, los hombros, el pecho, los brazos, las manos, la pelvis, las piernas, los pies), darle contenido dramático a la utilización en el espacio de cada una de las partes de su cuerpo. Esta técnica extra-cotidiana permite la construcción de una presencia escénica con codificación personal.

- La acrobacia dramática busca, a través de la vía de la aculturación, la ejecución de movimientos acrobáticos (saltos, volteretas, equilibrios sobre partes del cuerpo, malabares, etc.), que amplíen los recursos corporales del actor. Estos, también deben tener una justificación dramática que le permita la integración con el polo complementario: integrar a la acción el universo mental – emotivo.

- Los análisis de los movimientos son para el actor materia prima para transformar su cuerpo-mente. Del análisis de movimientos se extraen acciones físicas y análogamente emociones. Todo este material que se extrae de la vida se transfiere a través de equivalentes en nuevas actitudes extra-cotidianas. El actor se vale de un riguroso análisis de los movimientos vivientes para reconstruir lo que en la vida pasa desapercibido en automatismos y reconstruirlos en escena a través de un cuerpo poético.

El mundo interior se revela por las provocaciones del mundo exterior. El trabajo pre-expresivo del actor de Lecoq se revela cuando este ha adquirido unos principios técnicos, un fondo poético común que mima la vida como el principio-que-retorna a todos los actores. Esta dinámica de lo “invisible” le permite adquirir otro estado, otro cuerpo, una presencia escénica dilatada reconstruida por medio de técnicas extra-cotidianas de inculturación y aculturación, proporcionándole la posibilidad de expresar a través de su cuerpo los diferentes territorios dramáticos de su futuro expresivo.

REFERENCIAS

Barba, E. y Savarese, N. (2010). *El Arte secreto del Actor* (4ª Ed.). Perú: San Marcos E.I.R.L. Editor.

Clarenc, C. (2011). *Nociones de cibercultura y literatura: Herramientas para la creación digital* (1ª Ed.). Argentina: Humanodigital.

- De Marinis, M. (1993). *Mimo e teatro nel novecento* (1ª Ed.). Florencia, Italia: Casa Usher.
- Escribano, X. (2008). El cuerpo poético del arte pictórico y de la expresión dramática: A propósito de Merleau-Ponty y Jacques Lecoq. En *Investigaciones Fenomenológicas, Serie monográfica 1* (pp. 265-290). España: Revista de la Sociedad Española de Fenomenología.
- Lecoq, J. (1967). Acteur: Pourquoi – Comment. *Tréteaux*, 6.
- Lecoq, J. (1968). L'école jacques lecoq s'ouvre au public. *Maison de théâtre de l'Est Parisien*, 49.
- Lecoq, J. (1970). Le Corps et son image. *Architecture d'aujourd'hui*, 152.
- Lecoq, J. (1975). Mime et Pantomime. En *La Grande Encyclopédie Larousse*, Vol. 13.
- Lecoq, J. (1985a). Rôle du masque dans la formation de l'acteur. En *La Masque du Rite au Théâtre*. París, Francia: CNRS.
- Lecoq, J. (1985b). A Propos de Théâtre et de Mouvement. En *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya*. Actes: del 19 al 25 de Maig. Barcelona, España.
- Lecoq, J. (1987). L'imitation: du mimétisme au mimisme. En *Le théâtre du geste, mimes et acteurs*. París, Francia: Bordas.
- Lecoq, J. (1991). Papel de la máscara en la formación del actor. En *La Máscara del Rito al Teatro*, la formación del actor. Colombia: Centro de Documentación Teatral-Editorial Iberoamericana de Teatro Ltda.
- Lecoq, J. (1993). Del mimetismo a la imitación. En *¡Shht: Actor del silencio! ¿Teatro del gesto?* México: Máscara, Escenología, A.C.
- Lecoq, J. (2006). *Les deux voyages*. (Enregistrement de vídeo). Line Productions / Sceren CNDP.
- Lecoq, J. (2010). *El cuerpo poético*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (1ª Ed. - 3ª Reimp.). Argentina: Paidós.
- Perrier, J. (1999, 22 janvier). Jacques Lecoq, le corps et le masque. *Le Monde*, page Culture. Francia.
- René, S. (1999, 21 janvier). Lecoq, dernier geste. *Libération*, page Culture. Francia.
- Salvatierra, C. (1999). Jacques Lecoq: La pasión por el movimiento. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 18-19-20.
- Salvatierra, C (2006). La Escuela de Jacques Lecoq: *Una pedagogía para la creación dramática* (Tesis de doctorado). Universidad de Barcelona, Barcelona, España.
- Lecoq, J. (1991). Papel de la máscara en la

Salvatierra, C. (2009). El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo. La fértil transculturalidad. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 70.

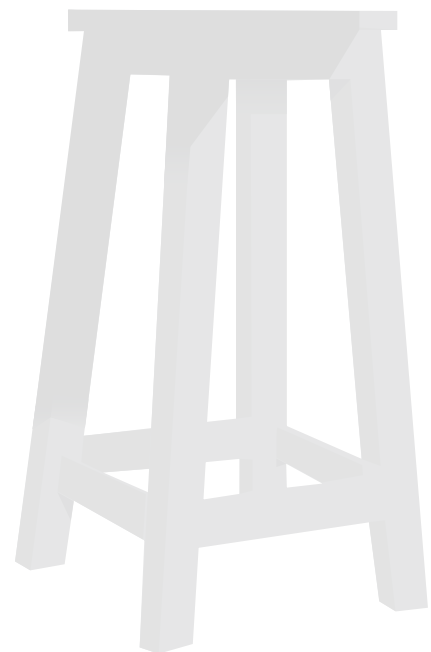
Sartori, D. (1984). *Arte Della Maschera Nella Commedia Dell' Arte* (1ª Ed.). Milán, Italia: Casa Usher.

Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación: una introducción* (1ª Ed. en español). México: Fondo de Cultura Económica.

Sierra, S. (2015). *Acciones Corporales Dinámicas: Metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos inspirada en el Principio de Alteración del Equilibrio* (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España.

Turner, V. (2012). El comodín en la baza. En *Estudios de la representación: una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wright, J. (2002). The Masks of Jacques Lecoq. En *Jacques Lecoq and the British Theatre* (1ª Ed.). Abingdon, Oxon: Published by Routledge.



Fotografía: Centro Transmedia
Obra: Mamá de Isaura
Dirección: Luis Felipe Pérez

