



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“LAS APORTACIONES DE JACQUES LECOQ
AL TRABAJO DEL ACTOR”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

VÍCTOR HUGO ARGUETA DOMÍNGUEZ

DIRECTOR :

DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ

MÉXICO, D. F. FEBRERO 2015





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	2
1.- Formación de Jaques Lecoq	4
2.- Lenguaje visual y lenguaje oral	9
2.1.- El silencio	9
2.2.- La máscara neutra	13
2.3.- Máscaras y contra-máscaras	16
2.4.- Los movimientos	20
2.5.- Los lenguajes del gesto	27
2.6.- Lenguaje oral	29
3.- Grandes territorios dramáticos	40
3.1.- Melodrama	40
3.2.- Tragedia	43
3.3.- Commedia dell'arte	50
3.4.- Los bufones	57
3.5.- Los clowns	63
Conclusión	70
Bibliografía	73
Agradecimientos	74

Introducción

Para realizar el presente trabajo de tesina he desarrollado una investigación sobre el maestro Jaques Lecoq, partiendo desde los inicios de su trayectoria artística como aprendiz de la disciplina teatral. Asimismo hemos obtenido del legado que dejó el maestro Lecoq, su teoría, técnica y metodología que él creó y empleó tanto para practicar su oficio como para transmitirlo a sus discípulos.

La información para obtener dichos resultados, la he recabado principalmente del libro titulado *El cuerpo poético*, obra de autoría del mismo Jaques Lecoq, en la que describe sus años de estudiante, de educando dentro del arte escénico, así como sus años en tierras extranjeras en las que predicaba sus conocimientos y realizaba nuevos descubrimientos para su labor, sus años como docente y la técnica que les transmitía a sus alumnos. Un libro en el que también da a conocer las diferentes ramas del arte teatral en las que trabajó la metodología que creó para cada una de ellas.

De igual manera consulté dos obras del mexicano Juan Felipe Preciado, quien fuera alumno de Jaques Lecoq. En sus libros *El actor se prepara: introducción e iniciación* y en *La commedia dell'arte*, Preciado nos habla de cómo empleó en sus años de vida la técnica que su maestro Lecoq le legara, así como nuevas técnicas que él mismo forjara, basándose en las enseñanzas de su mentor, principalmente de la commedia dell'arte, que fue la rama escénica en la que más trabajó Preciado. De igual manera incluye en sus obras algunos comentarios de su maestro y de los conocimientos que de él obtuvo.

En el primer capítulo de la presente investigación encontraremos una reseña biográfica de Jacques Lecoq, desde cómo llegó al mundo del arte teatral y sus años como estudiante, hasta sus últimos años dentro de la Escuela que él mismo fundara y dirigiera. Describiré las técnicas que empleara como estudiante y el entrenamiento que él mismo instituyera basándose en las enseñanzas de sus maestros y sus conocimientos de biomecánica. Igualmente encontraremos sus experiencias en los viajes que realizara a otros países y la manera en la que fundó su propia escuela en Francia para convertirse en todo un maestro del arte escénico.

En el segundo capítulo encontraremos la técnica y entrenamiento que empleara Jacques Lecoq dentro de lo que él llamara lenguaje visual y lenguaje oral. Entendamos como lenguaje visual a todos los elementos icónicos que emplea el actor para transmitir sus ideas y

sentimientos sin hacer uso de la voz, como los movimientos y el gesto, que Lecoq utilizara mucho, pues también fue un máximo exponente de la pantomima. De igual manera encontramos en este apartado uno de sus mayores legados: la máscara neutra, así como el uso de otros tipos de máscaras, que de igual forma empleara para ejercer la pantomima, que como hemos dicho, fue una de las principales ramas del arte del actor en la que Lecoq se desarrolló.

Dentro de este mismo capítulo encontramos el lenguaje oral, que constituye todos los elementos que un actor debe emplear con su voz para expresarse en público.

Finalmente en el tercer y último capítulo del presente trabajo hablaremos de lo que Lecoq llamaba territorios dramáticos, es decir los géneros, subgéneros, corrientes, tendencias y otras ramas del arte teatral en las que trabajara Lecoq y desarrollara una técnica o entrenamiento.

Con este trabajo pretendo documentar el legado que Jaques Lecoq dejó al arte teatral, más específicamente al arte del actor, a raíz de un análisis de sus técnicas de entrenamiento, de actuación o de sus propuestas de actuación. Igualmente destacaré los rasgos más importantes que debe tener el trabajo del actor, reafirmando lo que todo artista dramático debe tener en cuenta al llevar a cabo la práctica de su disciplina.

Considero que este trabajo ofrecerá información a los docentes y educandos del arte de la actuación de las diversas instituciones donde se imparte esta disciplina, principalmente el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ofrecerá nuevos puntos de vista sobre la forma de transmitir este arte, así como alternativas a otros métodos ya conocidos de practicarlo.

También será de gran ayuda para la planificación de futuros programas de estudio de actuación, ya sea en dicho plantel o en otras instituciones en las que se imparta este arte.

En este trabajo me enfoco específicamente a las propuestas de actuación de este gran maestro, ya que también ha desarrollado teoría dramática. Todo con el fin de documentar únicamente sus aportaciones al trabajo del actor.

1 Formación de Jaques Lecoq

Jacques Lecoq llegó al teatro a través del deporte, practicando en un club de gimnasia en París a partir de los diecisiete años.¹ Ahí descubrió sensaciones extraordinarias, mismas que prolongaba en su vida cotidiana, como lo es la geometría del movimiento. “Cuando se hace una „alemana“ o un „salto de costado“, el movimiento del cuerpo en el espacio es de orden puramente abstracto.”² Se entrenaba en el estadio Roland-Garros haciendo saltos de altura. Explica que el secreto de saltar muy alto es saltar con la sensación de saltar dos metros. Ahí mismo también corría practicando velocidad y resistencia.

Era alumno de la escuela de educación física de Bagatelle, cuando conoció en 1941 a Jean-Marie Conty, número uno de su promoción internacional de baloncesto en la Politécnica y aviador de las líneas de la Aéropostale con Saint-Exupéry. Conty era entonces el responsable de la educación física en Francia. También fue amigo de Antonin Artaud y de Jean-Louis Barrault, fue por eso que se interesó por las relaciones entre el deporte y el teatro.

Gracias a Conty, durante la ocupación nazi, Lecoq descubrió el teatro con ocasión de unas exhibiciones realizadas por Jean-Louis Barrault. Conty estuvo en el origen de “La Educación por el Juego Dramático” (EPJD)³, una escuela basada en métodos no convencionales, fundada por Jean-Louis Barrault junto con Roger Blin, André Clavé, Marie-Hélène Dasté y Claude Martin. En 1947, Lecoq ingresaría ahí y enseñaría expresión corporal.

Lecoq asistió a sus primeras clases de teatro en la asociación de Trabajo y Cultura (TEC), al lado de Jean Séry, un bailarín de ópera y de Claude Martin, quien fuera alumno de Charles Dullin. Junto con sus dos compañeros, Lecoq hacía improvisaciones mimadas. Otro de sus compañeros era Gabriel Cousin, quien era muy buen corredor. Como todos los alumnos eran deportistas, la mayoría de ellos utilizaba siempre, como primer lenguaje, los gestos del deporte. Para Lecoq, deporte, movimiento y teatro estaban ya asociados.

Tras la liberación nazi, a partir de la experiencia del TEC, Lecoq creó al lado de varios amigos el grupo de los Aurochs. Después se unieron a Luigi Ciccione (su profesor de educación física en la escuela de Bagatelle), Gabriel Cousin y Jean Séry para formar Les Compagnons de la Saint-Jean. Durante este periodo realizaron espectáculos multitudinarios.

¹ Jaques Lecoq, *El cuerpo poético*, traducción y adaptación al español de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona, Alba Editorial, 2007, 3ª ed., p. 19.

² *Idem.*

³ A partir de este punto, nos referiremos a la escuela de La Educación por el Juego Dramático por sus siglas EPJD.

Con motivo de una representación en Grenoble, Jean Dasté asistió a ver a *Les Compagnons de la Saint-Jean* e invitó a varios de sus miembros, entre ellos Jacques Lecoq, a incorporarse a la compañía *Comédiens de Grenoble*, que él estaba formando. Ése fue el debut de Lecoq en la actividad teatral profesional ese mismo año de 1947.⁴

Lecoq se hizo cargo del entrenamiento de la compañía. Jean Dasté le hizo descubrir la actuación con máscara y el No japonés, dos fuentes que lo marcaron profundamente. Actuaban en Grenoble, retomando el proceso de Jacques Copeau, de quien Dasté había sido alumno. Allí descubrió el espíritu de los Copiaux, esa voluntad de dirigirse a un público popular con un teatro simple y directo. Tanto Copeau como Dullin fueron referencia clave para Lecoq. Su juventud se identificaba con el espíritu de la Escuela que Dullin fundó en París.

Lecoq abandonó Grenoble a finales de 1947, primero para enseñar en la EPJD y luego se marchó a Koblenz en Alemania, donde fue animador dramático en los Encuentros Franco-Alemanes de la Juventud. Durante seis meses estuvo dando sus primeras conferencias-exhibición en las escuelas primarias de Renania, utilizando la máscara “noble” (máscara neutra), para hacer descubrir a profesores y alumnos el movimiento y la expresión dramática.

En 1948, a petición de Gianfranco De Bosio y Lieta Papafava, dos alumnos italianos que habían ido a París para estudiar en la EPJD, se fue por tres meses a Italia, donde acabó residiendo ocho años. Trabajó en primer lugar en el teatro de la Universidad de Padua, donde tuvo la posibilidad de unir enseñanza y creación. Allí descubrió la *Commedia Dell’Arte*. Tuvo la necesidad de usar máscaras y De Bosio le presentó al escultor Amleto Sartori, quien le abrió su taller. El mismo Lecoq modeló sus propias máscaras en cartón, utilizando la técnica de Dasté. Sartori le propuso fabricarlas en cuero y así recuperó la fabricación original de las máscaras de la *Commedia Dell’Arte*.

Carlo Ludovici, el Arlequín de la compañía dialectal de Cesco Baseggio de Venecia, le enseñó las actitudes del personaje. A partir de esos movimientos, Lecoq puso a punto una gimnasia del Arlequín, que a su vez, pudo transmitir.

A continuación, invitado por Giorgio Strehler y Paolo Grassi, Lecoq se unió al Piccolo Teatro de Milán, para crear con ellos la Escuela del Piccolo. Durante este periodo Sartori creó máscaras de cuero para el Piccolo Teatro. En el Piccolo, Lecoq haría otro descubrimiento mayor: la tragedia griega y el coro. Prosiguió esta búsqueda en Siracusa dirigiendo muchos coros. En aquella época, los coros eran interpretados por bailarines en un

⁴ *Ibid.*, p. 21.

estilo expresionista. Lecoq tuvo que inventar nuevos gestos para renovar los movimientos del coro antiguo.

Franco Parenti, un actor del Piccolo, recurrió a Dario Fo, a Giustino Durano, un actor-cantante, a Fiorenzo Carpi, el músico del Piccolo Teatro y al mismo Jaques Lecoq, para montar dos revistas políticas sobre la actualidad italiana: *El dedo en el ojo* y *Cuerdos de atar*. Ambos espectáculos obtuvieron un gran éxito y renovaron radicalmente el espíritu de la revista italiana, tanto porque constituía un nuevo modelo de compromiso, como por las formas de lenguaje corporal utilizadas.

Lecoq fundó al lado de Franco Parenti, la compañía Parenti-Lecoq, que tenía por objetivo representar obras de nuevos autores. Todo el dinero que ganaron montando las revistas satíricas, lo perdieron montando *Las sillas* y *La cantante calva* de Eugène Ionesco, entre 1951 y 1952.

Durante ese periodo, Lecoq también puso en escena *Mimo Musica n° 2* de Luciano Berio, obra que fue la primera en coreografiar. Posteriormente Anna Magnani lo llamó para dirigir algunas escenas de la revista *¿Quién está en escena?*, así Magnani volvía al teatro después de una larga carrera en el cine. Ella misma invitó a Lecoq a participar como actor en el rodaje de la primera emisión de variedades de la televisión italiana y montó numerosas pantomimas cómicas. Por otro lado, Lecoq también hizo un poco de cine en los estudios Warner de Cinecittá.

Lecoq regresó a París en 1956. Dio a conocer en Francia las máscaras de cuero de Amleto Sartori, que le regaló con motivo de su partida. Fundó rápidamente la Escuela con un pequeño grupo de alumnos, prosiguiendo un trabajo de creación.

La primera experiencia de Lecoq, de nuevo en Francia, fue la introducción de la actuación con máscaras. Por invitación de Jean Vilar, Lecoq entró al Teatro Nacional Popular, donde dirigió las escenas de movimiento en los espectáculos. Por otro lado, Lecoq puso en escena la obra de Gabriel Cousin *La presentadora y el autómatas*, en el Théâtre Quotidien de Marsella. Por esos tiempos, Marcel Bluwal lo invitó a entrar en los programas juveniles de la televisión francesa, donde fue el autor de una serie de veintiséis películas cómicas mudas titulada *Menuda pandilla*, realizada por Ange Casta e interpretada por actores de la Escuela. Pero Lecoq decidió dedicarse totalmente a la pedagogía para fundar verdaderamente una gran Escuela.

La Escuela se fundó el 5 de diciembre de 1956 en el número 94 de la calle Amsterdam de París, y se trasladó un mes más tarde a los estudios de danza del número 83 de la calle du Bac, donde permaneció once años. Su enseñanza comenzó con la máscara neutra y la

expresión corporal, la comedia del arte, el coro y la tragedia griega, la pantomima blanca, la figuración mimada, las máscaras expresivas, la música, y como base técnica, la acrobacia dramática y el mimo de acción. Rápidamente añadió el trabajo sobre la improvisación hablada y la escritura. Iba del silencio hacia la palabra, a través de lo que constituiría el gran tema de la Escuela: El Viaje.

En 1959, Lecoq formó una compañía con algunos alumnos. Con ellos realizó un espectáculo sobre el mimo, titulado *Cuadernos de viaje*, que mostraba las diferentes direcciones del mimo, abierto al teatro y a la danza. Este espectáculo incluía un coro con máscaras y música concreta, una figuración mimada, una pantomima blanca, un número cómico, un melodrama colectivo y la comedia del arte.

En 1962, aparecen por primera vez en la Escuela los clowns. Explorando el terreno de lo ridículo y de lo cómico, Lecoq descubrió la búsqueda del propio clown, que iba a dar al actor una gran libertad ante sí mismo. En ese mismo periodo comenzó a trabajar con las máscaras del carnaval de Basilea (máscaras larvarias) y abordó el acercamiento a los textos dramáticos.

En 1968, la Escuela enfrenta la necesidad de ampliarse y deja los estudios de danza de la calle du Bac para trasladarse a la Misión Bretona en la calle de la Quintinie. En este nuevo recinto, la Escuela alcanzó su verdadera dimensión. Los clowns se desarrollaron en grandes colectivos.

Los acontecimientos de mayo del 68 reafirmaron la enseñanza de la Escuela y el deseo de los alumnos de trabajar en ella. Fue una de las pocas escuelas en permanecer abiertas durante ese periodo. Ese mismo año, a instancia de Jacques Bosson, Lecoq se convirtió en profesor de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París. Así comenzó sus investigaciones sobre espacios construidos y sobre la adaptación de la pedagogía del movimiento a la formación de los arquitectos. Este trabajo llevó a la creación de un departamento escenográfico dentro de la Escuela: el LEM (Laboratorio de Estudio del Movimiento).

De 1972 a 1976, la Escuela fue migrando de un lugar a otro, del Théâtre de la Ville al Centro Americano y de regreso a la Misión Bretona. En esas condiciones, Lecoq vio abrirse ante sí nuevos territorios dramáticos que ampliarían el campo de su pedagogía: el melodrama y los bufones, las historietas mimadas y los narradores-mimos. Por fin en 1976, la Escuela encontró su sitio definitivo: el número 57 de la calle Faubourg Saint-Denis, un antiguo gimnasio donde se practicaba la gimnasia de Amoros, pionero de la educación física de Francia. En este nuevo recinto, Lecoq y sus discípulos humanizaron el coro trágico, igual que

el melodrama humanizó al héroe colocándolo de nuevo en situaciones cotidianas. La comedia del arte, que había estado estancada, se revoluciona, liberando esa comedia humana de la que había nacido. Los clowns perdieron su nariz roja en los espectáculos, pero la conservaron en la pedagogía. Lo cómico se extendió al burlesco y al absurdo con el renacimiento del cabaret y las variedades. Con los bufones surgieron otros territorios: el misterio, lo fantástico y lo grotesco. Finalmente se fusionan el melodrama y el coro (melocoro), los clowns y los grotescos, las historietas mimadas y el drama, los bufones y el misterio.

El viaje pedagógico de Lecoq por los territorios geodramáticos se duplica progresivamente en un segundo viaje: elevación de los niveles de actuación, y a la vez, exploración de las profundidades poéticas. “La dinámica de las palabras, de los colores, de las pasiones y la esencialización (sic.) abstracta de los fenómenos de la vida, conducían a la búsqueda de un denominador común... no hay que olvidar nunca que el objetivo del viaje es el viaje en sí mismo.”⁵

Hasta hoy, a quince años de la partida de Jaques Lecoq, la Escuela está en permanente movimiento, la evolución prosigue. Las lecciones son diferentes cada día, pero con un orden de progresión muy preciso. El proceso pedagógico está construido hasta en sus más mínimos detalles. La Escuela celebró el pasado 5 de diciembre de 2013 su cincuenta y siete aniversario.

⁵ *Ibid.* p. 30.

2 Lenguaje visual y lenguaje oral

2.1 El silencio

Explicaremos ahora el proceso de entrenamiento de la pedagogía de Jacques Lecoq. Dos ejes fundamentales de su metodología son el lenguaje visual y el lenguaje oral. El primero comprende varios apartados que veremos en el presente capítulo, pues constituye varias aportaciones importantes de dicho maestro del arte teatral, considerando que como actor, principalmente se desempeñó como mimo. Aclarado esto, comencemos entonces por explicar lo que Lecoq nos ha legado del conocimiento sobre el lenguaje de la pantomima: el silencio.

“Comenzamos por el silencio porque la palabra olvida las raíces de las que nació.”⁶ Afirma Lecoq que 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. El otro silencio es el de después, cuando ya no tenemos más que decirnos, que es menos interesante para nosotros. Según Lecoq, el trabajo sobre la naturaleza humana en estas situaciones silenciosas, permite reencontrar los momentos en los que la palabra no existe.

Yo personalmente practiqué el estado silencioso en las clases de expresión corporal que me fueron instruidas dentro de la carrera de Literatura Dramática y Teatro que cursé en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con los maestros Juan Gabriel Moreno y Rafael Pimentel. Fue principalmente con este último con quien entrené el estado silencioso que se presenta antes de la palabra, incluso de la acción. El maestro Pimentel, quien a su vez lo aprendió del maestro Eugenio Barba, llama a esta etapa como el estado de *preexpresividad*.

La *preexpresividad*, es un estado en el cual el artista escénico (no forzosamente un actor, también aplica para los bailarines, cantantes, incluso un mago o artista de circo), debe estar en estado de alerta; un estado en el que el artista está más receptivo a lo que ocurre en su entorno y más dispuesto a reaccionar a los estímulos que se le presenten. Es un estado de relajación y al mismo tiempo de suma concentración; un estado preparatorio para que el artista pueda ejecutar su trabajo. Como nos advirtió el maestro Pimentel, en dicho estado se debe tener plena conciencia de nuestro cuerpo entero, del famoso *aquí y ahora*, para no dejarnos llevar por el letargo en que corremos riesgo de caer estando en estado de relajación.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

“Sólo se sale de este silencio por dos caminos: la palabra o la acción.”⁷ En cierto momento, cuando el silencio está demasiado cargado, el tema se libera y la palabra toma su lugar. De esta forma se puede hablar, pero sólo si es necesario. El otro camino es la acción: “hago algo”. El juego de la actuación no puede establecerse más que en reacción con el otro. Reaccionar es hacer evidente la propuesta del mundo exterior. El mundo interior se revela por reacción a los estímulos del mundo exterior. Como yo siempre he dicho: recordar siempre que actuar, simplemente es reaccionar a estímulos ficticios.

Podemos reafirmar que el silencio es el estado más puro de la conciencia humana; el estado de alerta en el que estamos más despiertos ante los estímulos del mundo exterior que nos rodea. La palabra sólo es un accesorio por medio del cual podemos expresar lo que experimentamos en nuestro mundo interior, aunque también se pueden expresar las sensaciones por medio del silencio. La palabra corre el riesgo de no estar justificada, sin embargo, el silencio es el estado más sincero en el que revelamos nuestros verdaderos estímulos del mundo exterior.

“*La espera* es el gran tema que preside las primeras improvisaciones silenciosas.”⁸ Lecoq nos dice que el principal motor de la actuación se encuentra en las miradas: *mirar* y *ser mirado*. Como me fue transmitido por mis maestros de actuación, uno de los principales medios expresivos del actor es la mirada. El maestro Juan Gabriel Moreno nos dio un entrenamiento riguroso para el dominio de la mirada. Como él nos decía, citando a su vez a Stanislavski, “la mirada es la ventana del alma”, y a través de ella es como realmente podemos hacer un verdadero contacto con nuestro interlocutor. Incluso mediante la mirada podemos establecer un diálogo sin la necesidad de pronunciar una sola palabra. En escena, el actor debe estrictamente mirar a los ojos a su interlocutor, e igualmente dirigir el cuerpo a donde dirige su vista, como tanto nos exigía el maestro Juan Morán. Pues como yo les he inculcado incluso a mis alumnos, el actor tiene cuatro ojos: los que ya tenemos desde el momento de nacer y los pezones, es decir, en escena debe dirigir todo su torso a donde dirija su vista

Asimismo declara Lecoq que la vida es una espera continua en todas partes con personas que no conocemos. Esta espera nunca es abstracta, se nutre de diferentes contactos: acción y reacción. Tratamos de encontrar esto en la improvisación, pero también observando la vida real: cómo camina la gente en la calle, cómo se comporta.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

Para el trabajo de espera, se pueden proponer varios temas, por ejemplo Lecoq empleaba el tema de la reunión psicológica, en el que uno es invitado a un coctel a la casa de una señora muy rica, donde nadie se conoce entre sí y se encuentran en una situación silenciosa en la que nadie se atreve a hablar.

Durante este trabajo suelen aparecer varias desviaciones. Por una parte los aspectos mímicos, cuando los alumnos reemplazan las palabras que no pueden decir, por gestos o utilizan muecas para expresarse. Con frecuencia “ven antes de haber visto” e ilustran los objetos, están en el terreno de la simulación. Hacen el gesto antes de haber encontrado la sensación motriz. Aparecen igualmente los efectos del mimetismo del tiempo y de la distancia en las intervenciones que se suceden. “Hay que encontrar un *ritmo* y no una *medida*. La medida es geométrica; el ritmo es orgánico. La medida puede ser definida, el ritmo es muy difícil de captar. El ritmo es la respuesta a un elemento vivo. Puede ser una espera, pero también una acción. Entrar en el ritmo es entrar en el gran motor de la vida. El ritmo está en el fondo de las cosas, como un misterio.”⁹

Reitero, la mirada es el medio más efectivo por el cual podemos hacer contacto con otra persona. Como ya dijimos, si la mirada es la ventana del alma, a través de esa ventana podemos conocer el mundo interior de nuestro interlocutor y al mismo tiempo revelarle nuestro mundo interno. Es importante conocer nuestras verdaderas sensaciones internas para poder reaccionar de manera orgánica a los estímulos del mundo exterior. Sólo así encontraremos el ritmo que es más sincero que la medida que suele ser un marcaje, muchas veces carente de justificación. La medida responde a nuestro intelecto, mientras el ritmo responde a nuestras emociones.

Después de este primer trabajo sobre *la espera*, retomamos el tema desde su base esencial. Conservamos solamente el *motor dramático*: otros temas, otras imágenes, otras situaciones, otros personajes. Por ejemplo, ahora dos personas se cruzan en el camino, se detienen con la mirada y se crea una situación dramática silenciosa. Después una tercera persona pasa y observa a las dos primeras; luego una cuarta que observa a las tres primeras y así sucesivamente.

Poco a poco, reencontramos por acumulación el tema precedente, pero únicamente en su estructura. Dejamos de lado el decorado imaginario, una línea preestablecida y nos quedamos únicamente con un *motor dramático* que puede ser desmontado y analizado. A partir de esta estructura básica podemos extraer y resaltar diferentes subtemas que pueden

⁹ *Ibid.*, p. 56.

agruparse bajo el tema general. Reducidos a este motor, los temas psicológicos se liberan de la anécdota para llegar a momentos de actuación concretos. Permiten mirar con extrema precisión un detalle que se convierte entonces en el gran tema. Lecoq lo ejemplifica como *el que cree que*: le sonríen, lo esperan, lo odian, etc. Por ejemplo: vas en la calle y te encuentras a alguien que de lejos te saluda, te acercas a estrecharle la mano y cuando se topan, dicha persona se sigue de largo y saluda a alguien que estaba tras de ti.

Lo importante aquí es la gran gama dinámica ascendente que hay que llegar a actuar con todos sus matices. Haciendo crecer progresivamente esta situación. Las situaciones son llevadas hasta el límite. “Intentamos siempre llevar las situaciones más allá de lo real, inventar un juego que no sea reconocible en la vida, para constatar juntos que el teatro va más lejos. Prolonga la vida trasponiéndola.”¹⁰ Y como no. Durante la carrera diversos maestros como Carlos Díaz o Juan Ramón Góngora, me enseñaron que en escena debemos llevar las acciones al extremo. Cada personaje siempre tiene un objetivo y siempre debemos extrapolar dicho objetivo hasta su límite. Si el teatro es acción, para darle mayor sentido, hay que exagerar la acción.

El concepto de *gama* pone en evidencia los diferentes momentos de la progresión de una situación dramática.¹¹ Esta *gama* muy estructurada sirve de referencia para todas las gamas que nos encontraremos en numerosas situaciones teatrales. La acción debe preceder a la reacción. Cuanto mayor sea el espacio de tiempo entre la acción y la reacción, más fuerte será la intensidad dramática, más grande será el juego teatral si el actor sostiene ese nivel. La fuerza dramática será proporcional al tiempo de reacción. El principio de la *gama* es un medio excelente para descubrir esta ley y para elevar la intensidad y calidad de la actuación. Recordando palabras del maestro Andrés Berthier, no debemos reaccionar de la nada, siempre debe haber un estímulo ante toda reacción. Debemos darle su tiempo a nuestras reacciones para llevar a cabo una transición entre un estado y otro, y así darle una justificación y que sea evidente y orgánico el desarrollo de dichas reacciones.

“El conjunto de estas primeras experiencias tiende a retardar el advenimiento de la palabra. Las consignas de la actuación silenciosa llevan a los alumnos a descubrir esta ley fundamental del teatro: el verbo nace del silencio.”¹² Descubriremos paralelamente que, por su parte, el movimiento no nace más que de la inmovilidad. El resto no es más que

¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 60.

comentarios o gesticulaciones. Todo este principio se puede reducir al lema del maestro Lecoq: “Calla, actúa, y el teatro llegará.”¹³

2.2 La máscara neutra

El trabajo de Lecoq con la máscara neutra viene después de la actuación psicológica silenciosa, pero es de hecho el comienzo de lo que él mismo llama *el viaje*. “La máscara neutra recibe esta denominación debido a que no tiene expresión alguna.”¹⁴ La máscara neutra, describe Lecoq, es un objeto especial. Es un rostro neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación de calma. Este objeto que se coloca sobre la cara, debe servir para sentir el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea. Cuando el alumno haya sentido ese estado neutro inicial, su cuerpo estará disponible.

La máscara neutra acrecienta esencialmente la presencia del actor en el espacio que lo circunda. Lo sitúa en un estado de descubrimiento, de apertura, de disponibilidad para recibir. Dice Lecoq que cuando se entra en la máscara neutra no hay personaje sino un *ser genérico neutro*. Las ideas, emociones y estados de ánimo que proyecte la máscara, se derivarán de los pensamientos, sentimientos y movimientos corporales del actor que la porte. Trabajar el movimiento a partir de lo neutro proporciona los puntos de apoyo esenciales para la actuación, que llegará después. Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo entero del actor.

Existen dos clases de máscaras neutras, ambas masculinas y femeninas:¹⁵

- Máscaras neutras oscuras.- Son máscaras de color café oscuro. Se utilizan durante el desarrollo de temas épicos referidos casi siempre.
- Máscaras neutras claras.- Son máscaras blancas. Sirven para el desarrollo poético de temas cotidianos o surrealistas.

Dichas máscaras pueden ser realizadas de diversos materiales. Las más finas son de cuero, pero pueden fabricarse con cartón, papel maché o venda enyesada. Lo importante es que no tengan expresión alguna, que sean totalmente neutras. Incluso, como llegó a referirme alguna vez mi maestro Rafael Pimentel, es importante que la máscara no contenga ningún tipo de ornamento como plumas o lentejuelas.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Juan Felipe Preciado, *El actor se prepara: introducción e iniciación*, México, Limusa, 1991, 2ª ed., p. 160.

¹⁵ *Idem.*

Para llevar a cabo el trabajo con la máscara neutra, el actor deberá seguir las siguientes reglas:

- El ejecutante deberá siempre calarse la máscara de espaldas a los espectadores.
- Deberá ocultar el resorte que la soporta entre su cabello y procurar que éste caiga sobre la parte superior de la máscara de manera natural.
- Durante la ejecución, deberá abstenerse de rebasar la posición de perfil hacia ambos lados, puesto que en las posiciones de tres cuartos derecha e izquierda, así como en la posición cerrada, la ilusión de la máscara como sustituto del rostro, desaparece. Es permisible el paso por estas posiciones, siempre y cuando sea breve, como giros sobre el eje o traslados hacia el fondo del escenario.
- Una vez calada la máscara y que ha quedado bien sujeta sobre el rostro, el ejecutante deberá abstenerse de tocarla con las manos o los brazos, procurando tener las manos alejadas de ella para evitar el contraste del material inerte con la piel viva.
- Al planear su ejercicio deberá prescindir de inventar acciones que presupongan movimiento facial como comer, beber, fumar o hablar.

Otra regla que yo podría agregar, es aquélla que nos dejó marcada el maestro Pimentel: el actor nunca debe adquirir posiciones simétricas en escena, pues éstas restarán fuerza, presencia y sobretodo la intención de lo que quiera proyectar.

Una vez conocidos los elementos básicos de la máscara neutra y sus reglas de juego, los ejecutantes pueden abocarse al conocimiento y práctica de su mecánica expresiva. Debido a que es el cuerpo, regido por los pensamientos y sentimientos del ejecutante, el que dota la expresión a la máscara, éste deberá conocer primero las partes del mismo que entrarán en acción para integrar el proceso creativo.

La pantomima propone ocho puntos clave del cuerpo como elementos básicos de la expresividad corporal:

1. Pies
2. Rodillas
3. Pelvis
4. Vientre
5. Pecho
6. Mentón

7. Nariz

8. Frente

Las cinco primeras corresponden a lo que estrictamente denominamos cuerpo. Las tres últimas forman parte de lo que denominamos cara. Los brazos y las manos no están incluidos pues su funcionamiento es sólo complementario. Es importante saber qué hacer con las manos, dándole movimientos justificados y no manotear constantemente.

Recordemos que hace ya más de cuatro siglos el maestro Shakespeare nos dio una lección sobre este problema, poniendo en boca del célebre Hamlet las siguientes palabras: “No muevas las manos como aspas de molino; escucha tu voz interior”.

Cuando un actor se quita su máscara, si la ha actuado bien, su rostro está relajado. La máscara habrá extraído de él algo que lo ha despojado de artificio. Una vez adquirida esta disponibilidad, ya puede prescindir de la máscara sin miedo a la gesticulación. El trabajo de la máscara neutra se termina sin máscara.

La neutralidad es un estado en cual el actor está más dispuesto a recibir lo que ocurra en su mundo exterior. Es un estado en el que también está alerta a reaccionar a cualquier estímulo que reciba. Para llegar al estado de neutralidad es importante trabajar la relajación. Sólo si se está realmente relajado podemos llegar a la neutralidad, que es el punto de partida para llegar a cualquier estado de ánimo o a un personaje incluso.

“El gran tema guía de la máscara neutra es el *viaje elemental*.”¹⁶ Según Lecoq en este viaje a través de la naturaleza, se camina, se corre, se trepa, se salta. Este tema se trabaja individualmente, sin interferencia de los actores. A los alumnos se les propone una naturaleza en calma, neutra, en equilibrio. La naturaleza habla a lo neutro directamente, por ejemplo, si atravieso un bosque, yo soy el bosque. La preidentificación comienza a establecerse. El tema del viaje elemental prepara para el gran trabajo sobre las identificaciones.

Posteriormente se vuelve a comenzar esta improvisación sobre el mismo tema, pero ahora en la intemperie y en unas condiciones extremas. Estas condiciones extremas llevan a los alumnos a vivir lo que nunca han vivido y hacer movimientos que nunca han experimentado. El cuerpo reacciona al límite de sus posibilidades en la urgencia y en lo imaginario.

Se procede a una tercera fase del trabajo con la máscara neutra. Esta fase la constituyen las identificaciones. Lecoq aclara que no hay que identificarse completamente,

¹⁶ Jaques Lecoq, *Op. Cit.*, p. 67.

sino jugar a identificarse. Con la máscara neutra se les propone a los alumnos que se conviertan en los elementos de la naturaleza: agua, fuego, aire y tierra.

Para identificarse con el agua, representan el mar, los ríos, los lagos, los charcos. Nos acercamos a todas las formas de agua, desde las más tranquilas a las más violentas. El aire, sobretodo el viento, es percibido a partir de todos los objetos que éste mueve: una hoja de papel, un trozo de tela. La tierra es tanto lo que se puede modelar o amasar, pero es también el árbol, el mayor elemento simbólico de la tierra, pues está enraizado a ella. Y el fuego, el más exigente de todos, porque no es más que él mismo.

Después de los elementos naturales, las identificaciones se llevan a cabo sobre las diferentes materias: madera, papel, cartón, metal, líquidos. La adquisición de la sutileza de los matices implica un trabajo de larga duración, que prosigue con los colores, las luces, las palabras, los ritmos, los espacios.

Como hemos visto, el *viaje elemental* es un ejercicio que emplea Lecoq para hacer llegar a sus alumnos al estado de neutralidad y posteriormente hacerlos llegar a la fase de la identificación con la naturaleza. Lecoq les plantea situarse en un ambiente tranquilo, en calma, para que puedan relajarse más fácilmente y llegar a la neutralidad. Cuando lo hayan conseguido, se procede a la identificación con el ambiente que los rodea. Cuando este ejercicio haya sido dominado, se procederá a realizar el mismo trabajo, pero en condiciones más adversas. Es importante que el alumno juegue a identificarse y no se identifique totalmente con su entorno, debido al riesgo que esto conlleva. Siempre debe haber una responsabilidad por parte del pedagogo o director para que sus actores no pierdan el estado de ficción. Pero esta responsabilidad, como nos dejó marcado el maestro Carlos Díaz, debe ser más desarrollada por el propio actor, pues es él mismo quien mide dentro de su realidad el estado de ficción que está trabajando.

2.3 Máscaras y contra-máscaras

“La máscara neutra es una máscara única, es la Máscara de todas las máscaras.”¹⁷ Después de haberla experimentado, podemos abordar todo tipo de máscaras, lo más diversas posible, que Lecoq agrupa bajo el término genérico de máscaras expresivas. Si bien sólo existe una sola máscara neutra, existe una infinidad de máscaras expresivas. Estas máscaras aportan, o incluso imponen, un nivel de actuación. Lecoq aclara que actuar bajo una máscara expresiva

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

es alcanzar una dimensión esencial del juego teatral, comprometer el cuerpo entero, sentir una intensidad de emoción y de expresión que servirá de referencia para el actor.

La máscara expresiva hace aparecer las líneas 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.”¹⁸

La actuación con la máscara expresiva, si bien puede ser muy sutil, se apoya siempre sobre una estructura básica, que no existe en la actuación sin máscara. Esta es la razón que hace afirmar a Lecoq que el trabajo con máscara expresiva es indispensable para la formación del actor. Lecoq afirma que cualquier tipo de teatro se beneficiará de la experiencia del actor que haya trabajado con máscara

El concepto de *máscara expresiva* abarca las *máscaras larvarias*, las *máscaras de carácter* y las *máscaras utilitarias*, éstas últimas no están hechas precisamente para el teatro.

Según Lecoq, una buena máscara de teatro debe poder cambiar de expresión siguiendo los movimientos del cuerpo del actor. La actuación con máscara requiere de una distancia indispensable entre la máscara y el rostro del actor. Para ello es necesario que la máscara sea más grande o más pequeña que el rostro del actor. “Una máscara expresiva con la medida exacta del rostro del actor o, peor aún, que se le pegue a la piel, es inactuante.”¹⁹ Recuerdo a una compañera de la clase de expresión corporal, que al momento de portar la máscara, que poseía un tamaño standard, y ella al ser muy pequeña, le quedaba bastante grande. Pero esa desproporción que mostraba le daba una expresividad increíble al binomio de cuerpo-máscara.

No servirá de nada contemplar con suma concentración una máscara durante horas. Hay que portarla. Debemos de explorarla en diferentes situaciones: está alegre, está triste, está enojada, está celosa. Sólo provocando a la máscara en diferentes situaciones podremos descubrir si responde o no. No se comenzará a conocer una máscara verdaderamente hasta haber pasado por este proceso. Es probable que una máscara no responda a todas las situaciones. Lecoq nos advierte que debemos entrar en la máscara sin hacer muecas debajo de ella, sin caer en la imitación paralela desde el exterior y sin mirarnos al espejo. Al entrar en ella, debemos sentir su esencia, su alma, reencontrar el fondo de la máscara. Sólo así nos será posible actuarla desde el interior.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

A diferencia de la media máscara de la Commedia dell'arte, las máscaras expresivas son máscaras enteras, bajo las cuales el actor no habla. Representan caracteres a menudo sacados de la vida cotidiana. Por ejemplo, Amleto Sartori, el artesano italiano que fabricaba máscaras para Jaques Lecoq, se inspiraba en los rostros de la gente que veía pasar por la calle, o en los alumnos y maestros de la universidad de Padua, e incluso en personajes de la vida política, como la ha venido marcando una cierta tradición desde hace ya varios siglos, incluso aquí en México, donde vemos a los niños de la calle portarlas mientras hacen suertes para ganarse la vida.

Las máscaras expresivas deben ser exageradas, pero no son caricaturas. Lo importante es que puedan expresar una complejidad de sentimientos cuando se actúa con ellas. Según Lecoq, una buena máscara expresiva debe poder cambiar, ser triste, alegre, jovial, seria, sin estar nunca definitivamente congelada en una sola expresión determinada. Obviamente esa expresión la vamos a determinar con nuestro cuerpo. La máscara que es materia inerte, no moverá un solo músculo.

La máscara expresiva debe ser abordada de dos maneras. Por un lado, ésta puede ser actuada sintiéndonos el personaje, buscando su psicología, lo que nos 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 de la estructura de la máscara. Ésta viene a ser la guía que transporte todo el cuerpo por el espacio, con movimientos concretos que hacen aparecer el personaje. Seguimos las líneas oblicuas y las curvas propuestas por la máscara para dar paso a los sentimientos y emociones que acompañan esos movimientos. El personaje nace entonces de la forma.

Esta manera de entrar en la forma la encontramos más específicamente en las *máscaras larvarias*. Dichas máscaras, creadas durante los años sesenta en el carnaval de Basilea, son unas máscaras grandes y simples, a las que todavía no se les ha llegado a definir un verdadero rostro humano. Se limitan a una gran nariz, una cabezota y un utensilio cortante.

Estas máscaras se trabajan en dos direcciones. Por una parte, hacia los personajes y las situaciones caricaturizadas, a manera de ciertos dibujos humorísticos. Las vestimos con trajes y sombreros de verdad, como en la vida misma y exploramos diversas situaciones realistas que transponemos al nivel de las máscaras. Por otra parte, investigamos la animalidad o dimensión fantástica de la máscara. Esta exploración del cuerpo inacabado y diferente, activa el imaginario.

Extendemos estas exploraciones a las *máscaras utilitarias*, que son máscaras de hockey sobre hielo, de soldador, de esquiador, etc. Estas máscaras son máscaras defensivas, pues nos defienden del frío, del fuego, de la luz, del viento. También son máscaras de encubrimiento. Aclara Lecoq, que si bien numerosos objetos pueden servir para fabricar máscaras, no todas pueden ser utilizadas como tales, por ejemplo una cacerola o un colador. Éstas son lo que Lecoq llama *máscaras cachivache* (sic).²⁰ Debemos buscar siempre la verdadera máscara de teatro, aquélla que transmite una humanidad, impone una transposición y alcanza un cierto nivel de juego teatral.

Paradójicamente, este tipo de máscaras que no son teatrales (fabricadas para un fin teatral, estrictamente dicho), son con las que más me gusta trabajar con mis alumnos, pues son las máscaras con las que ellos se sienten más a gusto y desinhibidos para trabajar con ellas, y exploran con mayor facilidad. Quizá porque no ven en ellas un compromiso o reto actoral de interpretar lo que una máscara teatral sugiere. Quizá porque les da mayor imaginación y libertad de elegir lo que ellos quieran que sea. El caso es que juegan con ellas con una mayor libertad y despreocupación, y no se limitan a hacer lo que sus máscaras sugieren. Curiosamente muchos eligen las tradicionales máscaras de la lucha libre mexicana y su imaginación les da para hacer cosas que un verdadero luchador no hace como ponerse a bailar o incluso hacer *strip tease*. Es por ello, que yo recomiendo a todo maestro o actor que quiera entrenarse en el uso de las máscaras, empezar por las máscaras utilitarias, pues les dará a su cuerpo la desenvoltura necesaria para trabajar los otros tipos de máscaras.

Después de llevar a cabo esta experiencia, Lecoq propone ahora hacer exactamente lo contrario de lo que en apariencia sugiere la máscara. Por ejemplo, si una máscara presenta una cara de tonto, primero será actuada como tal. El personaje será idiota, torpe, tímido. Paulatinamente lo vamos tornando en un personaje sabio, seguro de sí mismo, sumamente inteligente. Estamos actuando entonces lo que Lecoq llama la *contra-máscara*. Hacemos aparecer un segundo personaje detrás de la misma máscara, aportándole una profundidad más interesante. Con ciertas máscaras se puede llegar a una tercera etapa de trabajo: que en un mismo personaje se actúen a la vez la máscara y la contra-máscara.

A diferencia de la máscara neutra, la máscara expresiva da pie a lo que Lecoq llama las *desviaciones* de los personajes. Por ejemplo: dos personajes con máscara neutra se encuentran y su relación es directa, no toma ningún camino oblicuo, es totalmente en línea recta. Pero dos personajes con máscara expresiva, uno puede tomar el papel del empleado de

²⁰ De la traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, *masques gadgets* en el texto original de Lecoq.

la tienda, y el otro el del cliente que llega a comprar. En este caso, los personajes no pueden seguir la línea recta. Aparecen entonces todas las desviaciones dramáticas: se ven, se alejan, cada quien sigue por su lado, uno se acerca, el otro se resiste, etc.

Este juego, aclara Lecoq, podría seguirse sin máscaras, pero “éstas permiten ampliar el juego, darle relieve, eliminar los detalles en beneficio de las grandes secuencias de actitudes.”²¹ Lecoq explica que no es la situación lo que importa, sino la forma de actuar y el nivel de transposición que se alcanza. Con la máscara los gestos se agrandan o se reducen. Pero la mirada, que tanta importancia tiene dentro del trabajo del actor, se reemplaza por la cabeza y las manos, que si antes no tenían el mismo grado de importancia, ahora lo van a adquirir.

Estas máscaras expresivas de las que Lecoq nos ha hablado, no tienen nada que ver con ciertas máscaras simbólicas de los teatros de danza orientales, cuyos gestos codificados son muy precisos. Aunque la dimensión simbólica del teatro es importante, no le corresponde al trabajo con máscaras. Algunas máscaras orientales son muy importantes, por ejemplo las de Bali, que son utilizadas de forma pantomímica. En la pedagogía de Lecoq son utilizadas de manera diferente, sin buscar la dimensión simbólica original.

Para finalizar estos apartados referentes al uso de la máscara en escena, describo lo que una vez aprendiera en una clase con el maestro Gustavo Lizárraga. Toda máscara tiene su propia personalidad, su propia alma, y es con ese respeto con el que todo actor debe trabajarla. Hay que conocerla, tratar con ella antes de llevarla a los escenarios. Incluso hay que pedirle permiso de portarla. Hay que tomarla de los bordes, nunca por los orificios de los ojos, pues a ninguno nos gusta que nos piquen los propios. Si definitivamente no sentimos afinidad con ella, nos incomoda portarla o no obtenemos los resultados deseados, debemos rechazar trabajar con ella. Una máscara nos debe dar la misma seguridad y confianza que nos da una pareja o un amigo.

2.4 Los movimientos

El segundo eje de la pedagogía de Lecoq lo constituye la técnica de los movimientos, que acompaña la improvisación y creación personal de los alumnos.²² Explica Lecoq que la técnica de los movimientos agrupa tres aspectos distintos: por una parte, la preparación

²¹ Jacques Lecoq, *Op. Cit.*, p. 93.

²² *Ibid.*, p. 103.

corporal y vocal; por otra parte, la acrobacia dramática; y por último, el análisis de los movimientos.

Sus estudios de la anatomía del cuerpo humano llevaron a Lecoq a desarrollar una preparación corporal analítica dirigida a la expresión, poniendo en juego por separado cada parte del cuerpo: los pies, las piernas, la pelvis, el pecho, los hombros, el cuello, la cabeza, los brazos y las manos, aprovechando el contenido dramático de cada una de ellas.

“En el teatro, ejecutar un movimiento nunca es un acto mecánico, debe ser un gesto justificado.”²³ Lecoq afirma que la indicación, la acción y el estado son las tres formas de justificar un movimiento, que se corresponden con tres grandes tendencias teatrales: la indicación está cerca de la pantomima, la acción está en el terreno de la comedia del arte y el estado nos conduce al drama.

El actor se inscribe en una relación con el espacio que lo rodea y origina en sí mismo un estado emocional concreto. Concordando con Lecoq, podría agregar que al establecer el actor dicha relación con su espacio circundante, debe apropiarse de él, hacerlo suyo. Es indispensable que el actor, dentro de su espacio escénico que es su campo de acción, se sienta en terreno familiar, como quien se encuentra en su cuarto o la sala de su casa y sabe perfectamente donde está cada cosa. Si el actor se encuentra a espacio vacío, es fundamental que pueda ver los decorados de la habitación y los objetos que la amueblan, aunque no haga uso de ellos. Sólo si el actor entra en una convención, podrá hacer entrar al espectador en la misma.

Cuando hayamos dominado el estado de neutralidad, es cuando podemos proceder a trabajar los movimientos. Como ya lo habíamos dicho en el apartado anterior al explicar el *ritmo* y la *medida*, recalco nuevamente que es importante que los movimientos sean orgánicos, sólo así podrán estar justificados y revelarán entonces nuestro mundo interior. Es preferible no realizar ningún movimiento si no sentimos la verdadera necesidad de hacerlo, que emplear movimientos falsos, carentes de sensación, que sólo los harán ver marcados y mecánicos.

Aclara Lecoq que la preparación corporal no aspira a alcanzar un modelo corporal, ni a imponer formas teatrales preexistentes. Debe ayudar a cada quien a alcanzar la plenitud del movimiento justo. Se apoya en una gimnasia dramática en la que cada gesto, actitud o movimiento está justificado. Utilizamos ejercicios elementales como balanceos de brazos,

²³ *Ibid.*, p. 104.

flexiones hacia adelante o flexiones laterales del tronco, balanceos de piernas y otros ejercicios utilizados en la mayor parte de los calentamientos corporales.

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.²⁴ A partir de este dominio de la respiración, comenzamos a evocar imágenes que hacen entrar al movimiento en su dimensión dramática. Por ejemplo, podemos imaginar una pelota que hemos lanzado al aire y que cae. Entre la ida y la vuelta la pelota queda suspendida en el aire. Lecoq afirma que en ese preciso instante de la suspensión, el teatro aparece; antes es sólo deporte.

La respiración es uno de los elementos fundamentales que debe saber dominar un actor. Mediante ella se dominan la relajación y la concentración. Un ejercicio que yo recomiendo para entrenar la conciencia de la respiración, es el que nos enseñara la maestra Aimée Wagner en sus clases de actuación. Consiste en acostarse sobre el piso boca arriba de la manera más relajada posible. Si no conseguimos el estado de relajación adecuado, mediante la práctica de este ejercicio se podrá lograr. Estando en esa posición llenamos los pulmones de aire a su completa capacidad, esto se logra llenando primero la parte baja de los pulmones, expulsando la parte baja del ombligo, posteriormente se llena la parte alta de los pulmones. Después expulsamos el aire. Al inhalar hacemos conciencia de estar tomando energía positiva de nuestro entorno, y al exhalar expulsamos la energía negativa que conteníamos en nuestro interior. Es recomendable contener la respiración en apnea alta, es decir, con los pulmones llenos, durante tres segundos, entre la inhalación y exhalación, para que sea más efectiva la sensación de liberación de tensiones. Mientras realizamos esta respiración hacemos conciencia de estar llenando nuestro cuerpo de energía positiva de abajo hacia arriba, comenzando por la punta de los dedos de los pies hasta terminar con la cabeza.

Después nos habla Lecoq de la *gimnasia dramática*. Ésta va acompañada por una dimensión vocal, pues es imposible separar la voz del cuerpo. Cada gesto posee una sonoridad, una voz. Lecoq aclara que la emisión de una voz en el espacio es de la misma naturaleza que la realización de un gesto. Igual que lanzo la pelota, lanzo mi voz en el espacio intentando alcanzar un objetivo, le hablo a alguien a cierta distancia. En teatro, movimiento, gesto, respiración y emisión de voz, se realizan conjuntamente. Con el movimiento podemos lanzar un sonido, una palabra, una frase, una secuencia poética o un texto dramático.

²⁴ Lecoq diferencia entre apnea alta y apnea baja, según se contenga la respiración con los pulmones llenos o vacíos.

Básicamente de esto trata la *gimnasia dramática* de Lecoq. De cómo conjuntar la expresión vocal con los movimientos del cuerpo. Cómo poder hablar, o simplemente emitir un sonido mientras estamos en movimiento, reaccionando a estímulos que requieren de un trabajo conjunto de todo nuestro cuerpo, o simplemente realizando nuestras tareas escénicas. Pero es importante siempre recordar la ley de la acción-palabra, palabra-acción, que diversos maestros como Juan Morán, tanto me recordaron durante la carrera. Esa regla fundamental del teatro que también nos refiriera el maestro Shakespeare en su obra cumbre *Hamlet*, que también podría ser su mayor tratado de actuación: “que la palabra se suceda a la acción y la acción a la palabra.”²⁵ Poder manipular nuestro aparato fonador mientras estamos en movimiento, pero sin encimar uno sobre el otro para no deslucir ninguno de los dos.

Explica Lecoq, que el acercamiento analítico a los movimientos del cuerpo humano exige, por parte del docente, un conocimiento objetivo de la anatomía. Pues existen muchos maestros que piden a los actores que lleguen a los límites extremos del movimiento sin medir los riesgos que ello implica. “Lo que puede ser aceptable en la aventura de un artista, es inadmisibile desde un punto de vista pedagógico.”²⁶

El concepto de Lecoq de la preparación corporal contradice en parte numerosos métodos de movimiento propuestos a los actores. La gimnasia dramática se trata de una gimnasia de consolución, cuyo objetivo principal es el bienestar de quien la practica. Explica Lecoq que los diversos métodos de relajación o de auto ayuda que invaden las formaciones teatrales pueden servir eventualmente para calmar algunas angustias o para restablecer un cierto equilibrio interior de la persona, pero no tienen nada que ver con la interpretación. “La única forma verdadera para un actor de reencontrar el equilibrio interior, es la actuación.”²⁷

Efectivamente, el teatro y la actuación liberan emociones reprimidas en el actor. Pero como siempre les he dicho a mis alumnos, aunque esta disciplina sea de gran ayuda contra estas energías negativas, nunca se debe tomar al teatro como una terapia. Pues a mi juicio, tomarlo bajo este objetivo, desviará el objetivo del teatro de ser una actividad estética que muestre unos actores interpretando un relato meramente ficticio, sin que ellos estén involucrados verdaderamente en dicha ficción.

Igualmente una gimnasia estrictamente deportiva es insuficiente para el actor. Mientras existen actores que son muy rígidos en el gimnasio y se mueven de maravilla sobre el escenario, existen otros que son muy flexibles en el entrenamiento pero son incapaces de

²⁵ Shakespeare William, *Hamlet*, traducción de Tomás Segovia, epílogo de Juan Villoro, México, UAM, 2009, p.161.

²⁶ Jacques Lecoq, *Op. Cit.*, p. 107.

²⁷ *Idem.*

hacer surgir la ilusión. Otra desviación, explica Lecoq, proviene del aprendizaje precoz de gestos formales pertenecientes a estilos tomados de teatros muy elaborados como los de Oriente o los de la danza clásica. Estos gestos formales, a menudo graban en el cuerpo del actor secuencias de movimientos físicos que después son muy difíciles de justificar.

Veamos entonces el entrenamiento efectivo que Lecoq recomienda para el movimiento del cuerpo.

La *acrobacia dramática* comienza con volteretas y maromas cuya dificultad va aumentando progresivamente para transformarse en saltos de obstáculos, y después en saltos mortales, en un intento de liberar al actor de la fuerza de gravedad. Trabajamos al mismo tiempo la flexibilidad, la fuerza, el equilibrio y la ingravidez, sin olvidar nunca la justificación dramática del movimiento.²⁸ Por medio del juego acrobático el actor llega al límite de la expresión dramática.

Afirma Lecoq que los juegos malabares son complementarios del acercamiento a la acrobacia. Se empieza con una pelota, luego dos, tres, cuatro, cinco o más. Se prosigue con objetos de la vida cotidiana como platos o vasos, y para terminar todo se integra en una secuencia de juego dramatizado. A continuación aparece la lucha: dar y recibir una bofetada, una patada, tirarse de los cabellos, retorcerse la nariz, dándole un máximo de ilusión, pero sin pelearse nunca de verdad. Quien recibe la bofetada o a quien le jalan el cabello es quien conduce el juego y provoca la ilusión. Aquí Lecoq confirma esa ley del teatro: la reacción crea la acción.

Por último se añaden los objetos: la silla que vuela, la mesa sobre la que se rueda, etc. Igualmente trabajamos los apoyos, es decir, el acompañamiento y la seguridad del movimiento acrobático para evitar la caída del actor. Por ejemplo, en un salto mortal coloco una mano en la parte baja de la espalda para poder realizar el movimiento sin correr riesgos. Estos apoyos son a su vez dramatizados, por ejemplo, me agacho para recoger un objeto, mientras otro personaje rueda sobre mi espalda. “El dominio técnico de todos estos movimientos acrobáticos tiene un único objetivo: dar al actor una mayor libertad de actuación.”²⁹

“El análisis de los movimientos del cuerpo humano y de la naturaleza, de las acciones físicas realizadas en la forma más económica, es la base del trabajo corporal de la Escuela.”³⁰ Comenzamos el análisis de los movimientos del cuerpo humano a partir de tres movimientos

²⁸ *Ibid.*, p. 110.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibid.*, p. 111.

naturales que se pueden reconocer en la vida: la ondulación, la ondulación inversa y la eclosión.

Más allá del movimiento físico en sí, la ondulación, la ondulación inversa y la eclosión son en realidad tres vías analógicas a la actuación con máscara, según describe Lecoq. La eclosión corresponde a la máscara neutra; la ondulación, a la máscara expresiva en su primera imagen; y la ondulación inversa remite a la contra-máscara.

La *ondulación* es el primer trabajo del cuerpo humano, el de todas las locomociones. Toda ondulación parte de un punto de apoyo para llegar a un punto de aplicación. La ondulación toma apoyo en el suelo y transmite progresivamente el esfuerzo a todas las partes del cuerpo, hasta el punto de aplicación. Esta ondulación se encuentra en la pelvis del hombre cuando anda. La pelvis arrastra al resto del cuerpo en una doble ondulación: una lateral y otra vertical. La ondulación es el motor de todos los esfuerzos físicos del cuerpo humano: empujar y tirar, o empujarse y tirar de sí mismo.

La *ondulación inversa* es igual que el movimiento precedente, pero realizado al revés. En lugar de partir del apoyo de los pies sobre el suelo, se parte de la cabeza, que comienza el movimiento tomando apoyo sobre un punto del espacio exterior que nos atrae. En este movimiento, a partir de la cabeza el cuerpo entero se pone a disposición de los sucesos que acontecen. Entramos en una relación que no es solamente de acción, sino de *indicación dramática*. Si la ondulación es una acción voluntaria, efectuada desde un punto hasta otro para desplazarme o desplazar algo, la ondulación inversa está siempre al servicio de una reacción dramática.

La ondulación y la ondulación inversa tienen en común el tránsito por cuatro grandes actitudes: el cuerpo hacia adelante, el cuerpo en vertical, el cuerpo hacia atrás y el cuerpo encogido.

En equilibrio entre los dos movimientos precedentes, la *eclosión* se desarrolla a partir del centro. Al comenzar, el cuerpo ocupa el menor espacio posible (actitud encogida en el suelo), para llegar al final del movimiento, a la cruz alta (de pie, piernas y brazos por encima de la horizontal). La eclosión consiste en pasar de una actitud a la otra sin ruptura, poniendo en acción todas las partes del cuerpo al mismo tiempo. Los brazos y las piernas llegan simultáneamente a la posición de extensión, sin que ninguna parte del cuerpo preceda a la otra. La eclosión es una sensación global que hay que descubrir, y que puede ser realizada en los dos sentidos: en expansión y en concentración.

Después de haber trabajado cada uno de estos movimientos básicos, Lecoq propone los *tratamientos* del ejercicio. Lecoq llama *tratamiento* a un conjunto de variaciones

destinado a explorar diferentes posibilidades del movimiento. Los grandes principios de los tratamientos técnicos son: *ampliación y reducción, equilibrio y respiración, desequilibrio y progresión*. Como explica Lecoq, estos principios son aplicados a todos los movimientos básicos analizados, y luego utilizados en todas las acciones físicas, para ser finalmente adaptados a la actuación en sí misma y a los sentimientos.

Comenzamos siempre *ampliando* el movimiento al máximo para buscar su límite en el espacio hasta la máxima extensión posible sin perder el *equilibrio*. Ampliar la ondulación al máximo, es llegar a posiciones de equilibrio en el espacio hacia adelante y hacia atrás. Posteriormente seguimos el proceso inverso para *reducir* el mismo movimiento, hasta el punto que ya no pueda ser percibido desde el exterior. Nos encontramos entonces con el límite opuesto, que resulta ser la *respiración* en inmovilidad aparente.

Equilibrio y respiración, describe Lecoq, son los límites extremos de todo movimiento que pueden adaptarse al juego actoral. En la improvisación, partimos generalmente de una situación sencilla para ampliarla al máximo, llevando los sentimientos hasta el límite, antes de reducirla. “En este proceso pasamos del expresionismo al impresionismo, del cuerpo en acción a la mirada en acción: el cuerpo transfiere a los ojos sus movimientos.”³¹

Por último nos propone Lecoq que exploremos la situación más allá de los límites. “Llevar un movimiento hasta más allá del equilibrio es provocar el *desequilibrio*.”³² Entrar en la caída y para evitar dicha caída, inventamos la locomoción, es decir, avanzamos, *progresamos*. Esta regla es válida tanto para los movimientos físicos como para los sentimientos.

Estos últimos movimientos que describe Lecoq, en pocas palabras consisten en tomar una situación o un movimiento del cuerpo, como lo puede ser la ondulación del mismo estando de pie y llevarla desde su punto más estático o menos intenso hasta llevarlo a su mayor intensidad y, una vez alcanzado el límite, disminuirlo hasta el menor grado de intensidad.

Es importante lo que Lecoq explica respecto a transferir los movimientos del cuerpo a la mirada. Como me enseñó alguna vez el profesor Juan Gabriel Moreno, aunque nuestro cuerpo esté estático, debemos mantener la intensión con la mirada. De esta forma no estamos completamente estáticos, nuestro espíritu sigue estando en movimiento, nuestra intensión permanece firme. De ahí el término de Lecoq que la respiración es una inmovilidad aparente.

³¹ *Ibid.*, p. 116.

³² *Idem.*

Para concluir, nos aclara Lecoq que es importante en el trabajo del actor, empezar por actuar al principio de manera exagerada para sentir las líneas de fuerza, todos los rasgos del personaje, desde los grandes hasta los más simples. Una vez dominado esto, ya habrá tiempo de matizar en una actuación más íntima. Lecoq declara que sería inútil que se comience pidiéndoles a los actores que actúen de forma discreta y que luego agranden progresivamente su interpretación. Es cuando los actores se vuelven exteriores y empiezan a fabricar.

2.5 Los lenguajes del gesto

Hablemos ahora de los lenguajes del gesto, de la expresión del cuerpo en diferentes direcciones. En la pantomima los gestos reemplazan a las palabras, según Lecoq. El lenguaje de los gestos tiene su origen en el teatro de feria, donde había que hacerse comprender en un ambiente muy ruidoso, pero más que nada, en la prohibición de hablar que había sido impuesta a los actores italianos para que no hicieran la competencia a la Comedie Française. Esta técnica, en parte tradicional, nacida de una imposición, es única. Lecoq la define como callejón sin salida del teatro, en la medida que no tiene más salida que el virtuosismo, pues hay que saber dibujar los objetos y las imágenes en el espacio, encontrar las actitudes simbólicas.

Dentro de este lenguaje del gesto es de suma importancia no ilustrar los objetos o las situaciones que queremos dar a entender al espectador. Como nos dijera el maestro Rafael Pimentel, el lenguaje de los gestos no es un lenguaje de mudos, en el que ya está estereotipada una señal con la mano o la cabeza para decir que “sí” o que “no”, y muchos ejemplos similares. Como dice Lecoq, hay que dibujar los objetos, es decir, sentirlos y hacer uso de ellos mediante el cuerpo, las manos, la mirada. Si realmente podemos ver y sentir el tamaño, forma y peso del objeto, el público podrá verlo también.

Lecoq denomina *pantomima blanca* a la pantomima que se limita a hacer gestos para traducir las palabras. Esta técnica utiliza principalmente los gestos de las manos, sostenidos por actitudes del cuerpo, e impone inevitablemente una sintaxis diferente a la del lenguaje hablado. Con frecuencia algunos alumnos tienden a reproducir gestos de la vida cotidiana que contaminan el lenguaje de la pantomima. Ésta requiere de gestos límites, que van más allá de lo cotidiano. Otro obstáculo es la tendencia a recurrir a la mueca para reemplazar cada palabra. Hay que trabajar para volver al rostro en una máscara que puede cambiar de

expresión en el curso de la frase según los sentimientos que se expresen, pero no en cada palabra.

El segundo lenguaje estudiado, la *figuración mimada*, consiste en representar por medio del cuerpo ya no las palabras, sino los objetos, los muebles, los espacios. Se abren dos posibilidades: o bien el actor con su cuerpo representa el objeto que va a mimetizar, o bien el actor dibuja virtualmente el objeto o el espacio. Aunque es limitado, este lenguaje facilita un acercamiento técnico a la articulación de los gestos.

“La *historieta mimada*, lenguaje muy próximo al del cine, restituye a través del gesto la dinámica latente en el interior de las imágenes.”³³ Se trata de representar de forma colectiva las imágenes, más que de expresar un objeto o una palabra de forma individual. Dos o más actores en movimiento representan la imagen, por ejemplo, las llamas, el humo y las sombras en la pared, todo al mismo tiempo. La *historieta mimada* puede recurrir a todas las técnicas del cine: los primeros planos, los planos generales, los ilusionismos, los flashback, en fin, a todo lo que constituye el lenguaje moderno de las imágenes, con sus ritmos, insertos y elipsis, transpuestas a una dimensión teatral.

Profundizando en esta investigación, podemos llegar a explorar los gestos ocultos, las emociones, los estados profundos de los personajes, que expresamos a través de los “mimajes”, a manera de primer plano sobre el estado dramático interno del personaje. Sin interpretar nunca los sentimientos, el actor propone gestos que expresan el estado de ánimo del personaje en un momento dado.

Los *narradores-mimos* aplican estos diferentes lenguajes a los relatos hablados. La propuesta consiste en contar una historia alternando estos lenguajes con un relato. Puede hacerse individualmente, el actor es narrador y mimo, o entre varios actores, un narrador está asociado a varios mimos. Exploramos esta relación en todas sus dimensiones, desde la más íntima, como puede ser un narrador mimo de mesa, que interpreta con sus manos; hasta el uso del mayor espacio posible, como varios narradores mimos de escenario, acompañados de músicos y un coro.

A través de todas estas propuestas, sus alumnos descubren diferentes formas de lenguajes mimados: el lenguaje de situación (represento lo que está sucediendo), el lenguaje de acción (represento lo que hago), el lenguaje de sugerencias (represento lo que veo), el “mimaje profundo” (represento lo que siento).

³³ *Ibid.*, p. 153.

“En el plano pedagógico, comenzar el curso con este trabajo, compromete a todo el grupo a entrar en el juego de manera progresiva y técnica.”³⁴ Es un calentamiento antes de entrar en los diferentes territorios dramáticos. Lo importante es no quedarse en la dimensión técnica de los lenguajes, sino sostenerla permanentemente por medio de los estados dramáticos. Por ejemplo, de nada sirve saber representar la luna, si su brillo está ausente en el ritmo del movimiento.

El lenguaje de la pantomima es un territorio muy delicado que compromete un entrenamiento muy riguroso. Pues por experiencia propia declaro que la pantomima, si no está interpretada de la manera adecuada, llega a ser ilegible, confusa o ambigua para el espectador. Todo debe ser claro hasta en sus más mínimos detalles como la incomodidad de una silla, el peso de una maleta o el color de una bandera. Es necesario entrenarse rigurosamente en este campo para poder lograr hacer entender al espectador lo que queremos transmitirle.

2.5 Lenguaje oral

Juan Felipe Preciado, actor mexicano quien fuera alumno del maestro Lecoq, también se desempeñó como docente del oficio y nos dio muestra clara de la técnica vocal que empleaba Jaques Lecoq. Preciado nos aclara que es indispensable conocer antes que nada los elementos constitutivos del órgano vocal, que es el que toda persona emplea para expresarse verbalmente, y es un instrumento indispensable del actor. Dichos elementos son:³⁵

- Cuerdas vocales.- Músculos paralelos situados en la parte superior de la tráquea, que delimitan el espacio denominado glotis. Su mayor o menor aproximación disminuye o aumenta la dimensión de ésta, lo que provoca que el aire, al pasar, con su fricción provoque vibraciones sonoras que son más frecuentes conforme las cuerdas se aproximan una a la otra. A mayor frecuencia de vibraciones, el sonido es más agudo. A menor frecuencia es más grave.
- Glotis.- Espacio situado entre las dos cuerdas vocales, que aumenta o disminuye de tamaño según éstas se separen o se aproximen.

³⁴ *Ibid.*, p. 156.

³⁵ Juan Felipe Preciado, *Op. Cit.*, p. 263.

- Epiglotis.- Pequeño cartílago situado exactamente arriba de la laringe y que funciona a manera de válvula que la obstruye, para evitar que la saliva o los alimentos vayan hacia los pulmones al momento de deglutir.
- Fauces interiores.- Constituyen la parte inferior de la glotis, cuyos músculos podemos aproximar o distender para ayudarnos a regular el paso del aire.
- Tráquea.- Conducto formado por anillos cartilagosos que comunica la laringe con los pulmones.
- Diafragma.- Músculo que separa la cavidad abdominal de la torácica. Tiene forma de cúpula. Se dilata para permitir un aumento de la cavidad torácica (requerido por los pulmones que se dilatan), en el momento en el que aspiramos y se contrae cuando exhalamos. Podemos distenderlo o contraerlo para administrar la cantidad de aire que requerimos para hablar o cantar.
- Pulmones.- Están formados por lóbulos constituidos a su vez por alveolos respiratorios. Se encuentran en la caja torácica y hacen contacto en su parte inferior con el diafragma. Ambos constituyen el órgano principal de la respiración.
- Lengua.- Músculo de forma cónica con la punta aplanada e inclinada hacia abajo. Se encuentra situado entre los dos arcos dentales. Es el órgano del sentido exterior del gusto, y coadyuva con los dientes, los labios, la glotis y el paladar a la articulación de las palabras.
- Dientes.- Huesos engastados en las mandíbulas, reunidos en forma de arco en ambas: superior e inferior. Sirven para masticar los alimentos y coadyuvan en la articulación de los sonidos y las palabras.
- Labios.- Regiones carnosas que delimitan el orificio de la boca. Son dos músculos cubiertos por piel gruesa. Coadyuvan en la articulación de las palabras.
- Paladar.- En sus dos terceras partes está constituido por un hueso que se denomina por ello paladar duro, situado en la parte superior de la cavidad bucal más próxima a los dientes, separando la cavidad bucal de la cavidad nasal. El paladar blando es la otra tercera parte más próxima a la laringe y está formado por un músculo fibroso cuya terminación se denomina úvula y tiene la función de cerrar la faringe mientras se habla o se deglute.
- Resonadores.- Se denomina así a todos los espacios huecos que existen en el cráneo, debido a que funcionan como cajas de resonancia de las vibraciones producidas por las cuerdas vocales: cavidad bucal, cavidad nasal, senos frontales.

- Cornetes.- Pequeñas láminas óseas, situadas en el interior de las fosas nasales que permiten percibir si las vibraciones sonoras están llegando o no a la cavidad nasal.
- Aletillas.- Pequeños músculos laterales que conforman la parte inferior de la nariz y que podemos contraer o distender modificando la calidad de los sonidos nasales.
- Esfínter.- Músculo constrictor situado en la parte inferior del recto, cuya contracción ayuda al diafragma a obtener una mayor presión, durante la emisión de sonidos muy agudos.

Muchos actores y cantantes desconocen la función y utilidad de este último músculo dentro del aparato fonador. El maestro Néstor López, a la hora de hablar en clase nos hacía mucho hincapié de contraer el esfínter, pues su contracción también nos da mayor proyección de la voz. Este mismo ejercicio se lo recalco mucho a mis alumnos, quienes se entrenan en el territorio del teatro musical y lo deben dominar para alcanzar las notas altas o sostener una nota durante un prolongado tiempo, o hacerse escuchar en el espacio, ya sea cantando o simplemente hablando.

Habiendo conocido ya, los órganos del aparato fonador, entremos ahora al conocimiento de los elementos básicos del lenguaje oral³⁶, que de igual manera, Juan Felipe Preciado nos dio muestra de la técnica tomada de su maestro Lecoq.

a) La voz

Podríamos definir a la voz como el conjunto de sonidos emitidos por el órgano vocal de los seres vivos.

b) El tono

La música nos da a conocer la existencia de siete tonos y cinco semitonos, los cuales suman doce sonidos que forman una escala tonal denominada octava, porque el octavo tono es el mismo que el primero, pero un nivel más agudo o más grave según la escala sea ascendente o descendente.

Como ya vimos, los tonos agudos se logran con una mayor frecuencia de vibraciones de las cuerdas vocales, y los graves con una menor frecuencia.

³⁶ *Ibid.*, p. 265.

Entre un tono y otro existen dos intervalos, con dos excepciones: entre Mi y Fa existe un solo intervalo, al igual que entre Si y Do. Los semitonos tienen dos denominaciones: una correspondiente a las escalas ascendentes (sostenidos) y otra a las descendentes (bemoles). De esta forma, el semitono situado entre Re y Mi, por ejemplo, se denomina Re sostenido durante una escala ascendente y Mi bemol durante una escala descendente.

Mientras más tonos y semitonos domine un actor tanto hacia el campo de los tonos agudos, como al campo de los graves, mayores recursos expresivos tendrá. Para lo cual, a juicio de Juan Felipe Preciado, es necesario realizar estudios de Bel Canto, ya que no existe otro conducto para educar el órgano vocal adecuadamente. Sin embargo, en mi propia opinión, yo he tomado desde hace diez años diversos cursos de canto con diversos profesores, y ninguno me ha instruido en el Bel Canto y aun así he podido educar mi voz para ejecutar el oficio del canto. La mayoría de mis maestros empleó en sus clases la llamada técnica inglesa, que aunada a los ejercicios de vocalización me han ayudado a mejorar mi interpretación vocal a lo largo de los años de práctica.

El campo que abarca los tonos agudos y que denominado por Preciado, tomado a su vez del Método Stanislavski, como *Campo de Luz*, está separado del que abarca los tonos graves, denominados como *Campo de Sombra*, por el nivel de voz cotidiano del actor o actriz de que se trate, y es más agudo en los miembros del sexo femenino, que en los del masculino, según la tesitura a la que pertenezcan.

Las tesituras femeninas, de más agudo a más grave son: soprano, mezzo-soprano y contralto. Las tesituras masculinas, siguiendo el mismo sentido de agudo a grave son: contratenor, tenor, barítono y bajo.

Los términos de *Campo de Luz* y *Campo de sombra*, también se emplean en otros elementos del lenguaje oral, como veremos a continuación.

c) El volumen

Las ondas sonoras son esféricas y se denomina volumen de voz, precisamente al volumen de metros cúbicos de aire que abarca una emisión sonora ejecutada por el órgano vocal de un ser humano.³⁷ El *Campo de Luz*, en el caso del volumen corresponde a sonidos altos (forte), el nivel normal a sonidos medios (mezzo) y el *Campo de Sombra* a sonidos bajos (piano).

³⁷ *Ibid.*, p. 113.

En lo personal, yo defino al volumen como la intensidad de energía con la que se proyecta la voz en el espacio.

d) El ritmo

Tanto en el lenguaje visual, como en el lenguaje oral, del que ahora nos ocupamos, el ritmo está constituido por tres elementos:³⁸

- Métrica.- Se entiende por métrica o metro, en lenguaje oral, a la cantidad de sonidos diferentes que se emiten entre una respiración y otra, o la cantidad de sílabas pronunciadas si se trata de lenguaje articulado, es decir, palabras.
- Cadencia.- Una determinada distribución de acentos tónicos en una frase, sea ésta cantada o hablada, va a producir la cadencia de la misma. En la emisión oral versificada, los acentos estarán distribuidos en cada verso siempre en el mismo orden. Por ejemplo, en el coro del Himno Nacional Mexicano, los acentos recaen en la tercera, la sexta y la novena sílaba de cada verso.
- Tempo.- La velocidad con la que se ejecute la emisión vocal variará según que ésta ocupe mayor o menor cantidad de segundos. Estas diferentes medidas conforman los diferentes tiempos y a cada uno le corresponde una determinada cantidad de pulsaciones por minuto: *largo* (entre 40 y 60), *larghetto* (entre 60 y 66), *adagio* (entre 66 y 76), *andante* (entre 76 y 108), *moderato* (entre 108 y 120), *allegro* (entre 120 y 168), *presto* (entre 168 y 200) y *prestísimo* (entre 200 y 208).

e) La intensidad emocional

La intensidad emocional podríamos explicarla con un ejemplo que nos refiriera la maestra Aimée Wagner: cómo comprender la diferencia existente entre la ejecución de la emisión oral de las palabras “Cómo amaneciste vieja” entre un recién casado que le pregunta a su nueva cónyuge cómo pasó la noche; la aplicada por un señor de la tercera edad, que confirma como su esposa envejece más día con día; y finalmente de un señor de edad más avanzada que se sorprende de ver que su mujer haya sobrevivido una noche más.

Por naturaleza propia, mientras más agudo sea un tono, tendrá mayor volumen, mayor número de sonidos o sílabas, mayor irregularidad en la distribución de los acentos, mayor

³⁸ *Idem.*

velocidad y mayor intensidad emocional. En cambio, mientras más grave sea, tendrá menor volumen, menos sonidos o sílabas, menor irregularidad en la distribución de los acentos, menor velocidad y menor intensidad emocional. A excepción de los casos en que ésta corresponda a una emoción que provoque energía controlable intensa, ya que al campo denominado *sombra* corresponden las emociones que provocan en nuestro organismo acciones físicas controlables, mientras en el campo denominado *luz* quedan las emociones que nos provocan acciones físicas incontrolables.

f) Energías

El ritmo respiratorio se modifica notoriamente en relación directa a la calidad de la emoción que el ser humano se encuentre experimentando en un cierto momento y, por lo tanto, se va a ver reflejado en la expresión oral de dicha emoción.³⁹

Juan Felipe Preciado nos recuerda que dentro del método Stanislavski, la respiración se divide en dos campos: el de la *respiración regular* y el de la *respiración irregular*. Ciertas emociones provocan en los seres humanos una respiración regular, y otras emociones, una respiración irregular. Entendamos a la respiración regular como aquélla que se realiza a un ritmo normal, el que realiza nuestro cuerpo cotidianamente de manera involuntaria. La respiración irregular es aquélla cuyo ritmo varía del cotidiano, puede ser más rápido o más lento. Entonces, Preciado sugiere hacer una clasificación de las emociones que provocan uno y otro género de respiración.

Sin embargo esto puede resultar difícil debido a que es necesario recurrir a una abstracción: En la vida real, ninguna de las emociones conocidas aparece sola. “Toda emoción experimentada por un ser humano, constituye siempre, una mezcla de varias emociones de las denominadas absolutas.”⁴⁰

La mayoría de estas mezclas emocionales contiene emociones correspondientes a los dos campos de respiración, es decir, algunas provocan una respiración regular, y otras, una irregular. Por ejemplo, el odio siempre irá acompañado de una determinada carga de otras emociones, como rencor, coraje o envidia. Algunas personas confunden al odio como una emoción generadora de respiración irregular, debido a la carga de ira con la que generalmente se encuentra mezclada y la cual genera una respiración irregular. El odio puro generaría una respiración regular. De la misma forma, la ira puede contener una pequeña cantidad de odio.

³⁹ *Ibid.*, p. 265.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 266.

Esta mezcla provoca entonces, que el problema se reduzca a una cuestión de proporciones. Si domina el odio sobre la ira, la expresión oral se realizará manifestando una respiración casi regular. En cambio, si es la ira la predominante, la expresión oral entonces se ejecutará con una respiración mayoritariamente irregular.

“El número de emociones mezcladas es infinito. El número de emociones absolutas, es en cambio, muy reducido.”⁴¹ Entendamos a una emoción absoluta como cualquier emoción en su estado puro, sin mezcla de otro u otros.

Regresando a la tarea de clasificar a las emociones que requieran de una respiración regular y las que requieran una irregular, según Preciado, nos encontraremos con que esto es relativo. Para unas personas ciertas emociones pueden generar una respiración regular, mientras que para otras, la misma emoción puede generar una respiración irregular. Sin embargo, estos dos tipos de respiración generan dos tipos de energía:

- Energía controlable.- Una respiración regular permite al individuo controlar sus acciones físicas y orales.
- Energía incontrolable.- Una respiración irregular, por el contrario provoca en el ser humano la pérdida del control de sus acciones.

Todos los seres humanos tenemos la tendencia natural a controlar nuestras acciones. Este control nos produce la sensación de seguridad que necesitamos para la preservación de nuestra integridad física y psicológica. Cuando experimentamos una emoción, sentimiento o sensación que produce en nuestro organismo la energía incontrolable, surge en nosotros inconscientemente el impulso de controlarla y de controlar nuestras acciones. El intento que el individuo hace por controlar la energía incontrolable, ejerce sobre ella una presión que nos permite percibirla con mayor claridad

Este principio genera lo que Preciado llama *técnica del amarre*, que recomienda al actor economizar las acciones físicas cada vez que se encuentre en una situación teatral que le exija la creación de la energía incontrolable, para que esta inmovilidad física se convierta en un elemento de mayor presión sobre dicha energía creada por él, y pueda lograr así una proyección más clara de la emoción que desea interpretar. “Mientras más fuerte sea el intento de ocultar una emoción, ésta se hará más evidente, con su energía correspondiente interiormente.”⁴²

g) Niveles

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibid.*, p. 268.

Un actor, dependiendo de sus dotes naturales y del ejercicio que haya realizado sobre su órgano vocal, contará con un mayor número de niveles en los cuatro elementos que integran el funcionamiento de dicho órgano, que ya mencionamos anteriormente: tono, volumen, ritmo (metro, cadencia, tiempo) e intensidad emocional.

- Niveles de luz.- Este campo incluye:
 - a) Tonos que van del nivel normal hacia los agudos.
 - b) Volúmenes que van del nivel normal hacia los altos.
 - c) Ritmos que van del nivel normal hacia la irregularidad.
 - d) Intensidades emocionales que van del nivel normal hacia la gran intensidad.
- Nivel normal.- Está constituido por el tono natural que el individuo utilice al hablar sin deformaciones falsas. Para que la emisión oral resulte sana y agradable al oído del auditorio, los ejecutantes deben respetar su tesitura. Toda tesitura puede ser agradable, si el ejecutante la respeta logrando con ello la frescura y naturalidad propias de la emisión sana, que es la que produce la sensación agradable al oído. Este nivel incluye:
 - a) El volumen natural que se utiliza al hablar en situaciones también normales.
 - b) El ritmo natural que utilizamos en dichas situaciones.
 - c) La intensidad emocional natural, que experimentamos en los momentos en que realizamos actividades cotidianas sin presión emocional alguna.
- Niveles de sombra.- Este campo incluye:
 - a) Tonos que van del nivel normal hacia los graves.
 - b) Volúmenes que van del nivel normal hacia los bajos.
 - c) Ritmos que van del nivel normal hacia la regularidad, la firmeza y la seguridad.
 - d) Intensidades emocionales que van del nivel normal hacia la gran intensidad.

La intensidad emocional es el único elemento de los cuatro que aumenta tanto en el campo de luz como en el campo de sombra.

Una emoción absoluta que produjera energía incontrolable, en la persona que la experimenta, provocaría que su expresión oral se realizara en el campo de luz, es decir, tonos agudos, volúmenes altos, ritmos irregulares e intensidades emocionales por encima del nivel normal. Otra emoción absoluta que, en cambio produjera energía controlable, provocaría que la expresión oral de la persona se realizara en el campo de sombra, con tonos graves, volúmenes bajos, ritmos regulares firmes y seguros e intensidades emocionales también por encima del nivel normal.

Según Preciado, ésta es una ley de la naturaleza, pero en este método se integra al trabajo oral del actor, estableciendo las reglas que impone el principio: “A cada nivel tonal, corresponde su equivalente en volumen, ritmo e intensidad emocional.”⁴³

h) Recursos orales

Una vez comprendidas las reglas que la naturaleza impone al lenguaje hablado, nos abocaremos al conocimiento de los recursos que se aplican en los distintos niveles de los tres campos (luz, normal y sombra).

- Pausa.- Lapso de silencio de uno o dos segundos entre una palabra y otra, una frase y otra o una oración y otra.
- Doble Pausa.- Lapso de silencio entre palabras, frases u oraciones de tres o más segundos.
- Lento.- Pronunciación de las palabras a menor velocidad de la que se utiliza al hablar normalmente.
- Alargando.- Dar doble o triple tiempo de duración a ciertas vocales de la palabra, frase u oración que se expresa oralmente, a diferencia del *lento*, en el que todas las vocales deben tener la misma duración, aunque deba ser mayor a la aplicada al hablar normalmente.
- Golpe o Punch.- Exageración de la explosión de ciertas consonantes guturales como la C o la K, dentales como la T o labiales como la P.
- Stacatto.- Separación de las sílabas de cada palabra con pequeñas pausas.
- Rápido.- Pronunciación de las palabras a mayor velocidad de la que se utiliza al hablar normalmente.
- Subrayar más.- Dar mayor volumen a una o varias de las palabras de la frase u oración que se está expresando, y la que se le quiera dar énfasis.
- Subrayar menos.- Dar menor volumen a una o varias de las palabras de la frase u oración a la que se le quiera dar énfasis. Aunque sea menor el volumen, la palabra destaca de las demás por tener un volumen diferente, pero se le debe aplicar una intensidad emocional adecuada.
- Inflexión hacia arriba.- Paso tonal de un nivel de sombra a otro de luz, durante el tiempo en el que se pronuncia una palabra o frase determinada.

⁴³ *Ibid.*, p. 270.

- Inflexión hacia abajo.- Paso tonal de un nivel de luz a otro de sombra, durante el tiempo en el que se pronuncia una palabra o frase determinada.
- Trémolo.- Vibración sobre las vocales de una palabra o de toda una frase. Este recurso exige un alto grado de intensidad emocional, que si no es aplicada, puede hacer del trémolo una expresión oral ridícula.
- Onomatopeya.- Aplicación en la pronunciación de la palabra, la sensación o mecánica de funcionamiento que la misma evoca. Por ejemplo, pronunciar la palabra “agudo” con un tono más agudo o la palabra “grave” con uno más grave, o pronunciar la palabra “despacio” lentamente o la palabra “lejísimos” alargando las sílabas.
- Semitono.- Este recurso se aplica al pronunciar la última sílaba de una frase, la cual debería ser articulada hacia arriba, en el caso de que dicha frase fuera la primera de las dos que constituyen una oración, o hacia abajo en el caso de que fuera la segunda y al final.

Considero que todos estos recursos deben ser dominados y empleados por todo actor al expresar oralmente los textos que le corresponden, para dar la intensión adecuada a cada expresión sin que ésta pueda ser ambivalente, es decir, una frase que por una interpretación oral inadecuada pueda significar dos o más cosas diferentes, como en el caso de la frase que vimos anteriormente “como amaneciste vieja”, en el que pueda significar cualquiera de sus tres casos. Otra razón para emplear estos recursos orales, es para no hacer de nuestros parlamentos una monotonía sonora que pueda aburrir al auditorio o distraerlos de lo que estamos queriendo expresarle.

Dichos recursos son muy bien mostrados y entrenados en la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM gracias a maestros como Margarita González y José Luis Ibáñez. En las clases con estos dos docentes explorábamos, mis compañeros y yo, de manera exhaustiva todas las posibilidades de significado que podían tener los diálogos al emplear estos recursos o prescindir de ellos o incluso, combinar dos o más de ellos dentro de una misma frase. También, cómo interpretar los diálogos en verso, para que expresando lo que el personaje quiere decir, sin caer en ambivalencias, podamos respetar la rima, ritmo y metro de los versos, para respetar la armonía y estética que deben contener.

Sin lugar a dudas, la expresión oral constituye uno de los ejes fundamentales de la formación del actor, pues la voz es uno de los principales medios que emplea para expresarse. Es importante que todo actor se entrene en su expresión oral, desde la forma de proyectar y

articular las palabras para hacer legible lo que dice, hasta la interpretación de los textos, empleando los recursos estudiados para dar la intención adecuada a cada idea. El actor debe conocer estas técnicas, ya que son herramientas que lo apoyarán inmensurablemente para lograr el objetivo de su trabajo: hacer llegar a un auditorio un mensaje, reaccionando a estímulos ficticios.

3 Grandes territorios dramáticos

Explicamos que Jaques Lecoq llama territorios dramáticos a los géneros o subgéneros dramáticos, las corrientes, tendencias, estilos, e incluso las ramas del arte escénico como el clown y el bufón que forman parte del extenso arte del actor. En este capítulo hablaremos de los principales territorios dramáticos en los que trabajó el maestro Lecoq y la técnica que empleó en cada uno de ellos.

3.1 El melodrama

Lecoq narra que el melodrama fue introducido en la Escuela por el año de 1974, en respuesta a una cuestión que le preocupaba en aquella época: “¿Por qué, cuando alguien dice una cosa en la que cree, unos aceptan lo que ha dicho, mientras que otros se burlan de ello?”⁴⁴ Ante tal interrogante, Lecoq decidió explorar los dos caminos posibles. Por una parte creer en todo: en el amor, la familia, los amigos, el honor, etc. De esta manera les pidió a sus alumnos que se esforzaran por imponer tal convicción al público, lo que hizo aparecer el melodrama. Por otra parte, les pidió que se burlaran de todo y que se mostraran indiferentes ante todo: ante Dios, la guerra, la muerte, y de esta manera surgieron los bufones, de los que hablaremos más adelante.

En el melodrama, según Lecoq, se ponen en juego todos los grandes sentimientos: el bien y el mal, la moral, la inocencia, el sacrificio, la traición. El objetivo de esto es lograr una interpretación lo suficientemente fuerte como para que, a partir de la expresión de estos grandes sentimientos, los espectadores se conmuevan hasta llegar a las lágrimas. Lecoq nos dice que debemos pretender hacer llorar, pero sólo podemos llegar a este nivel si los personajes creen realmente en todo con la mayor convicción posible, hasta el sacrificio. Es el enfrentamiento entre el bien contra el mal, el coraje frente a la cobardía, la moral contra la corrupción.

Resaltaré ciertas características del melodrama que me fueron inculcadas por mi maestra, la doctora Norma Román Calvo. Efectivamente en dicho género dramático ponemos en juego estos grandes sentimientos, pero siempre veremos la lucha de sentimientos opuestos, así como existe un oponente al objetivo de todo personaje. Recordemos que el melodrama siempre muestra las aspiraciones de un personaje que representa a un sector popular. De esta

⁴⁴ Jacques Lecoq, *Op. Cit.*, p. 157.

manera el melodrama se acerca a su público haciendo que se identifique con él. Estas aspiraciones y los obstáculos que se interpondrán para conseguirlas, son la que pondrán de manifiesto la lucha de sentimientos, y no siempre por parte de un personaje base y su antagonico, muchas veces la lucha de sentimientos la veremos en un mismo personaje.

Por otro lado, recordemos que el melodrama es un género cuyos personajes son tipo, es decir, totalmente virtuosos o totalmente viciosos. Generalmente vemos a un personaje principal totalmente virtuoso que sufre las peripecias de un personaje antagonico, totalmente vicioso. Dicho sufrimiento es lo que llevará al personaje principal al sacrificio del que habla Lecoq, por medio del cual se pretende hacer llegar al espectador a las lágrimas. A mi consideración, no es necesario hacer llorar al público, basta con conmoverlo solamente.

Igualmente explica Lecoq, que el melodrama pone en juego la aflicción, el remordimiento, el rencor, la vergüenza, la venganza. Siempre hay una referencia al tiempo, razón por la que dos grandes temas principales se imponen en el territorio melodramático: *el regreso y la partida*.⁴⁵

Lecoq propone trabajar primero con un juego que él utilizó con sus alumnos, sobre un soldado que después de muchos años de servir en la guerra, *regresa* a casa. Encuentra a su mujer con dos niños y otro hombre. La mujer lo reconoce y tras él pedir posada, lo acogen y lo reciben con mucha hospitalidad. A través de varias escenas el soldado quedará a solas con los diferentes personajes y así descubriremos que la mujer lo creía muerto tras no saber de él en muchos años, y que uno de los niños es suyo y el otro es hijo del nuevo marido.

Durante este trabajo dos elementos deben llamar la atención. Por una parte la sutileza táctica del juego interpretativo, que permitirá sacar a flote la sorpresa, el ritmo, las reacciones. Todo se debe expresar con las miradas, los silencios, de manera muy conmovedora. Los actores deberán construir una situación y dominar un *timing* muy particular. Por otro lado, debemos poner interés en la interpretación de los actores. Deben creer intensamente en lo que interpretan, para que el público también pueda creer en ello, y no deben nunca entrar en el énfasis ni el cliché melodramático, sino representar una situación, que en este caso se ha dado en todos los tiempos.

Para profundizar en esta búsqueda, el tema se divide en subtemas o “unidades”, como algunos maestros míos los llaman. Por ejemplo: llaman a la puerta y hay una reacción. El soldado entra y su mujer lo reconoce. Cada secuencia debe ser analizada de forma precisa.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 158.

A continuación Lecoq propone una situación que corresponde al tema del exilio. La *partida* hacia América de un siciliano que emigra de su isla, llevando consigo una vieja maleta amarrada con cuerdas y después de los numerosos adioses en el puerto de Palermo se marcha a Estados Unidos en busca de fortuna.⁴⁶ Existen muchos casos que ejemplifican este tema, por ejemplo en la Francia de Lecoq, los numerosos inmigrantes africanos que dejan a sus familias para encontrar una mejor posición. En nuestro caso encontramos a los migrantes mexicanos que se van a Estados Unidos con el mismo objetivo. En fin, no es un tema ajeno para muchos en este mundo. En el caso de Lecoq, les proponía, sobre todo a sus alumnos foráneos, que pensarán en lo que tuvieron que pasar para llegar a estudiar a París, su travesía, la familia que dejaron en casa, las cartas que les envían.

Con este tema del melodrama, abordamos la tragedia del pueblo, la de los hombres frente a sus dificultades para sobrevivir, que es muy diferente a la gran tragedia en la que tendrán que enfrentarse con los dioses y que veremos posteriormente.

Al tratar cualquier tema del melodrama, explica Lecoq, uno de los principales obstáculos que acecha al alumno es el miedo a asumir verdaderamente los grandes sentimientos ante un público, que es susceptible de reírse de ellos. El trabajo del melodrama obliga al actor a imponer sus convicciones al público. No puede despertar dudas sobre lo que va a decir. “Lo que para él sea verdad, también lo será para el público.” Es muy importante que los actores estén entrenados para asumir esta dimensión.

Por último, hay que evitar caer en las trampas que tienden los clichés. Hablar del melodrama no consiste en hacer referencia a un estilo de actuación, sino en descubrir aspectos muy específicos de la naturaleza humana. “El melodrama no es una forma anticuada, está a nuestro alrededor cada día, en aquél que espera que el teléfono suene para un trabajo, en una familia golpeada por la guerra, en un hombre que ha de abandonar su país...”⁴⁷

La forma de lenguaje que mejor se adapta al territorio melodramático, explica Leccoq, se inspira en la *historieta mimada*. Ésta utiliza un lenguaje de *flash*, constituido por imágenes que acortan el tiempo y el espacio, que el público de hoy está habituado a reconocer de inmediato. La *historieta mimada* fusiona la iconografía melodramática con las formas modernas del cine. Lecoq lo llama el *melomimo*.

⁴⁶ En Estados Unidos hay ciudades que se llaman Fortuna o Eureka, en honor de las exclamaciones que sus colonizadores lanzaron al llegar.

⁴⁷ Jacques Lecoq, *Op. Cit.*, p. 160.

3.2 La tragedia

“La tragedia es el mayor territorio dramático que existe, pero también el mayor teatro que aún queda por hacer.”⁴⁸ En la Escuela, Lecoq lo aborda a partir de los descubrimientos sobre el coro que él había hecho en Siracusa, y los aplica principalmente desde una perspectiva pedagógica. Lejos de intentar un acercamiento histórico a la tragedia antigua, nos explica, se esfuerza por reinventar lo que puede ser una tragedia de hoy.

El territorio trágico sigue planteando una gran interrogante acerca de la relación con los dioses, con el destino, con lo trascendente. Ejemplifica Lecoq que los científicos son hoy en día los más cercanos a estas interrogantes cuando se encuentran maravillados frente al cosmos. Se encuentran ante un misterio que lleva al hombre más allá de sí mismo. La búsqueda misma sustenta, fundamentalmente, el territorio de la tragedia y lo aproxima al de los bufones. Hoy en día, cuando los dioses han desaparecido, los bufones han ocupado su lugar. “¡Artistas y científicos están ahí para dirigir esta búsqueda!”⁴⁹

Para sus alumnos, explica Lecoq, la gran experiencia de la tragedia es el descubrimiento del vínculo. Descubren lo que verdaderamente significa estar unidos, a la vez, todos ellos unos con otros y con un espacio. “Hablar a través de la boca de los otros con la voz común del coro, es estar totalmente anclado en la realidad de un personaje vivo y, al mismo tiempo, experimentar una dimensión que trasciende del ser humano.”⁵⁰ Todo el trabajo del actor debe establecer una conexión entre estos dos polos, aparentemente contradictorios.

Dos elementos fundamentales configuran el territorio de la tragedia: El coro y el héroe.⁵¹ Con el fin de prepararnos para la experiencia del coro y del héroe, Lecoq nos sugiere, llevar a cabo un trabajo preliminar sobre las multitudes y los tribunos. La multitud se trabaja por medio de la improvisación. El ejercicio que nos propone Lecoq, nos hace evocar el *speakers corner* de Hyde Park en Londres. Se les pide a los alumnos que paseen por el espacio y que un voluntario se pare al centro o enfrente de todos y empiece a dirigir un discurso. Puede ser de temas políticos o sociales, que se estén viviendo en la comunidad. No importa realmente el contenido del discurso, lo que importa es la capacidad del actor para ganar la atención de su auditorio.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 188.

⁵¹ *Idem.*

Lecoq insiste en que los alumnos actúen realmente, y les sugiere que defiendan un punto de vista que realmente no sea el suyo. Desde la perspectiva de Lecoq, la distancia entre el actor y el tema es mucho más rica mientras su interpretación esté más alejada de su postura verdadera.

Este ejercicio se complementa con la entrada de un segundo personaje, que procede a oponerse al primer orador, exponiendo argumentos contrarios. Desde ese momento se forman dos grupos, uno a la escucha de cada expositor. En estos grupos, las premisas básicas del coro comienzan a tomar forma. Por último, se designa un director de orquesta, quien desde fuera de la acción, comienza a moderar el debate, cediéndole la palabra a la multitud o a uno de los oradores, asegurando de esta forma, la organización rítmica de la representación.

“El texto trágico no se improvisa, exige una escritura previa.”⁵² De esta forma, en el trabajo sobre los tribunos, dejamos de lado la improvisación para recurrir a los grandes textos de la vida pública, por ejemplo *I have a dream* de Martin Luther King, *Vive Québec libre*, de Charles de Gaulle, o el que profiriera Sir Winston Churchill inspirándose en el discurso de San Crispín de *Enrique V* de Shakespeare. El actor que tiene que decir un texto reconstruye con los otros actores, el lugar y el contexto en los cuales fue pronunciado. Posteriormente el actor debe pronunciar su texto en un espacio público ante una multitud que no lo conozca ni sepa que es un actor interpretando un discurso.

A través de estas experiencias, los actores experimentan el nivel emocional que vincula entre sí a una multitud, a un tribuno y un texto. El tribuno prelude al héroe y la multitud, al coro. El tránsito de la multitud al coro, explica Lecoq, es una elevación del nivel de actuación. Dado que el coro siempre está en reacción ante un acontecimiento, o ante una palabra, debemos hacer un trabajo preparatorio enfocado sobre el *coro en reacción*.

Uno de los ejercicios más bellos, y quizá el que más disfruté en mi estadía por la Facultad de Filosofía y Letras, fue uno que hicieramos todo el grupo en conjunto en la clase de Dirección de Juan Morán. Precisamente, entre todos teníamos que recrear la escena del discurso de San Crispín de *Enrique V*, y yo tuve el privilegio, entre todos mis compañeros, de ser elegido para interpretar al rey Enrique V. Con el maestro Morán aprendí muy bien a darle las intenciones, las pausas y los matices necesarios a un monólogo, sobre todo cuando éste es extenso, y manejar los movimientos necesarios, siempre justificados, para no permanecer estático durante todo el pronunciamiento del texto.

⁵² *Ibid.*, p. 190.

El gran texto de Enrique V, es una réplica a un pequeño parlamento de su primo Westmorland. Dicho personaje habla en representación de todo el ejército del rey, que a su vez juega el papel del coro. El maestro Morán les pidió a mis compañeros que aunque no tuvieran texto alguno en la escena o permanecieran aparentemente estáticos, reaccionaran siempre a lo que yo les estuviera diciendo. Era muy interesante ver a ese coro que permanecía atento y siempre en reacción a mi texto. Un coro que presenciaba el camino del héroe sin involucrarse, sólo reaccionando a sus acciones.

Otro ejercicio que propone Lecoq es, colocar a varios actores ante un público quienes tendrán por objetivo transmitirle o hacerle entender lo que están observando, únicamente por medio de sus reacciones, ya sea un partido de fútbol, una película, etc. Tanto los personajes como las situaciones deben llegarnos a través del *coro en reacción*. Es importante que los actores de dicho coro encuentren el lenguaje preciso para que el público perciba la dinámica y la emoción de lo que sucede. No basta con ver las cosas solamente o “pantomimarlas”. (*sic.*)⁵³ Todos los medios son buenos para conseguirlo, especialmente Lecoq recomienda el lenguaje analógico, que él llama la *doble imagen*, en el que una imagen surge paralelamente a otra. Por ejemplo, si en el escenario cae un pañuelo, en el palco se le cae a un espectador su programa de mano.

“El coro es el elemento esencial, el único que permite establecer un verdadero espacio trágico.”⁵⁴ Como un cuerpo colectivo, tiene su centro de gravedad, sus extremidades, su respiración, según lo describe Lecoq. Puede ser portador de contradicciones, si sus miembros se enfrentan entre ellos en subgrupos, o por el contrario, unirse para dirigirse conjuntamente al público. Según Lecoq, no podemos imaginarnos una tragedia sin coro, y éste es uno de los elementos más importantes de su pedagogía, “constituye la más bella y la más emocionante de las experiencias teatrales.”⁵⁵

El coro está formado por un grupo de siete o quince personas. Lecoq aclara que estas cifras son obligadas, porque cada una conlleva en sí una dinámica específica. Siete es un número interesante, de ahí puede surgir un corifeo rodeado por dos semicoros de tres. Quince es el número ideal, se puede formar un corifeo y dos semicoros de siete, con sus respectivos subcorifeos, como ya los habíamos dividido anteriormente.

En la representación trágica, el coro previene, aconseja, compadece, está siempre presente, pero jamás se involucra en la acción. El coro no hace más que reaccionar a lo que se

⁵³ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁵ *Idem.*

dice. “La gran ley del coro trágico consiste en no estar nunca „en acción“, sino siempre „en reacción“”.⁵⁶ Lecoq nos sugiere no trabajar los coros mixtos, sino trabajar por separado los coros de las mujeres y de los hombres.

Los movimientos dramáticos de un coro pueden estar determinados por los sentimientos e, igualmente, inspirarse en los movimientos trágicos de la naturaleza, como un tronco que se parte o un papel que se rompe. Aquí volvemos a utilizar la identificación con la naturaleza que ya habíamos visto en el *viaje elemental* de la máscara neutra. El gran riesgo, dice Lecoq, es acabar en un coro militarizado, demasiado organizado, exacto, limpio, donde todos se muevan conjuntamente pero sin vida. “El coro es la ordenación del movimiento”⁵⁷

Lecoq nos narra que el nacimiento del coro comienza con uno de los más bellos ejercicios inventados en la Escuela: *El equilibrio del escenario*. Hablamos de un juego basado en el equilibrio y desequilibrio de un espacio escénico, puesto en movimiento por los actores. Se debe delimitar un espacio rectangular con el material que se desee o disponga. Los actores se deben sentar alrededor de dicho espacio circundándolo. Es importante que el espacio sea rectangular, no circular, ya que el círculo nos sugiere un solo movimiento: dar vueltas. Por el contrario, el rectángulo permite todas las trayectorias dinámicas: rectas paralelas, diagonales, que liberan y estructuran múltiples posibilidades dramáticas.

Imaginamos que este espacio es una superficie suspendida sobre un eje central. Se le pide al actor que se encuentre más cerca del centro, que sin provocar un desequilibrio de ese espacio suspendido, se coloque en él. Se sienta por un breve rato y luego deberá incorporarse y dirigirse hacia cualquier sitio de la periferia. Entonces deberá entrar un segundo actor a equilibrar el espacio en función de los movimientos del primero, y así deberá entrar un tercero y un cuarto, etc., según se requiera equilibrar el espacio. Es importante que llegue el momento que todos los actores participen.

Afirma Lecoq que está comprobado que todos los actores ocupan instintivamente posiciones basadas en una geometría elemental, en función del número de participantes. Por ejemplo, tres forman un triángulo equilátero; cuatro, un cuadrado; cinco un pentágono o incluso un círculo; etc. Estas posiciones no propician ninguna situación dramática representable. De ahí la necesidad de buscar otras formas de repartirse por el espacio, con ritmos capaces de generar situaciones dramáticas. Siguiendo el supuesto del espacio suspendido, un actor pesa más en la periferia del escenario que en el centro. De ahí otra

⁵⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 195.

necesidad, ahora de una distribución diversificada de las posiciones para equilibrar el escenario.

A continuación damos vida a diversas acciones dramáticas, en función de las posiciones ocupadas por los actores, por ejemplo, el encuentro de dos o más amigos, una disputa familiar. Siempre que un actor se desplace, los demás deberán buscar la manera de que el escenario siga en equilibrio, desplazándose igualmente.

En una siguiente fase de este ejercicio, que propiciará el nacimiento del coro y su corifeo frente al héroe, los actores harán nuevamente el ejercicio anterior. En esta ocasión, los dos primeros actores tendrán el mismo peso, pero a partir de que entra el tercero, cada nuevo actor que entre a equilibrar el espacio, deberá pesar el equivalente a todos los anteriores juntos ($C = A + B$, $D = A + B + C$, etc.), de esta forma, cada nuevo actor que entre, hace que los anteriores se reagrupen y deberá buscar cómo equilibrar el espacio como si su peso fuera equivalente al de todo ese grupo. Cuando entre el octavo, será el primer héroe, frente al primer coro de siete. Cuando el héroe lo decida, hará una señal, y entonces el coro deberá disolverse y todos buscarán salir del escenario, siempre respetando su equilibrio. El último actor que quede dentro, permanecerá en escena y fungirá como corifeo, que habla con el héroe en nombre de todos los demás.

El equilibrio del escenario es un ejercicio que requiere una concentración extrema y su duración no debe superar una hora por sesión, según recomienda Lecoq. *El equilibrio del escenario*, debido a experiencias propias, puedo declarar que aparte de ser un buen ejercicio para fomentar la sensibilidad de los actores en su espacio de acción, también es un excelente ejercicio de dirección, para estimular la óptica del director, quien debe cuidar la distribución de su espacio escénico, no solamente con los actores, sino con los elementos escenográficos también. En varias de las clases que cursé, la mayoría de ellas de Dirección, realicé con mis compañeros ejercicios de *equilibrio del escenario*. Aunque entre mis maestros, sobretodo de mis primeros años de la carrera, incluso de cuando cursé teatro en la preparatoria, siempre fue más popular la imagen del barco que no debemos dejar hundir.

“La dimensión trágica es abordada a partir de textos antiguos o modernos: no sólo a partir de textos escritos específicamente para coros, sino también de otros que nos ayuden a alcanzar un excepcional nivel de expresión.”⁵⁸ Lecoq recomienda utilizar los grandes textos griegos de Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero también de Corneille, Racine, o más cerca de nosotros, Antonin Artaud, Botho Strauss, Michel Azama o Steven Berkoff.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 201.

El objetivo no es llegar a una puesta en escena completa, sino concentrarnos en la configuración del coro y en la implicación que tienen el cuerpo y la voz. Entramos en los textos por medio del cuerpo, sin pasar por un trabajo de mesa, tomando los caminos de la *mimodinámica*. Se les pide a los actores que busquen una fusión corporal con el texto, con sus imágenes, sus palabras, sus dinámicas, a partir del movimiento. La interpretación consiste en aclarar el texto según distintos aspectos: en función de la época y del contexto, se puede incidir en el aspecto social, psicológico o moral.

En una primera fase, gesticulamos el texto al hablar, sin preocuparnos de la construcción. Este trabajo sirve para liberar el texto en el cuerpo, y que éste no constituya un obstáculo. Una vez ya aprendido el texto, establecemos la *géstica (sic.)*⁵⁹ dinámica, que será realizada, ya sin texto, en silencio. Poco a poco va saliendo a flote una estructura del texto. Entonces vamos corrigiendo la calidad de los textos. Posteriormente, en grupos de cinco a siete actores en círculo, se eligen entre todos los gestos más apropiados para cada palabra o frase. Cada grupo elige a un actor, de preferencia el mejor *mimador*, quien se situará en el centro e interpretará los gestos, mientras el resto emite el texto en completa inmovilidad. Desde la gesticulación hasta la inmovilidad, el texto ya estará aprendido.

Este ejercicio yo lo recomiendo mucho para la memorización de textos, sobre todo si éstos son corales. Para nuestro examen final de Acondicionamiento Físico para Actores, el maestro Gustavo Montalván nos pidió que por equipos interpretáramos un poema de Pablo Neruda. Le teníamos que aportar movimientos en grupo que apoyaran el significado de cada verso o estrofa. Esto nos ayudó mucho a memorizar el texto, pues con los movimientos recordábamos que palabra o verso venía a continuación, o viceversa, el texto nos ayudaba a recordar los movimientos. Y no solamente es útil para textos corales, pues en un texto individual los movimientos también ayudan a recordar qué palabra o frase sigue en el parlamento, o qué movimiento se debe realizar a continuación, según el texto. El movimiento apoya a la palabra y la palabra al movimiento.

La segunda fase del trabajo es la de las decisiones sobre la distribución de las voces, para poner de relieve el sentido del texto sin ningún afán de interpretación significativa. En una tercera etapa, se le pide a cada grupo que pongan en escena el texto escogido para representarlo al público, ya sea en inmovilidad, con desplazamiento o con gestos expresivos.

Al pronunciar un texto, el coro se puede encontrar en un movimiento a la deriva, arrebatados de ira o dolor por alguna frase, a la búsqueda de un ritmo, de un movimiento o de

⁵⁹ De la traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, en el texto original, Lecoq utilizó el término *gestique*, para referirse al conjunto de gestos.

una entonación. El objetivo no es encontrar una coreografía para el coro en movimiento, sino conseguir la inmovilidad del actor que haya sentido en su cuerpo la dinámica y emoción de este recorrido. Cuando un actor diga, al fin inmóvil, su texto, después de haber realizado estos ejercicios, el espectador cerrando los ojos deberá sentirlo moverse.

Y cómo no conseguirlo, pues muchos maestros me indicaron siempre la medida del cuerpo y los gestos al pronunciar un texto, misma lección que ya nos enseñara también el maestro Shakespeare en voz del inmortal Hamlet. Medida que le dará al actor la elegancia, pero sobretodo, naturalidad y verosimilitud a su interpretación del personaje. El ejercicio anterior nos ejemplifica lo que ya nos había aclarado el maestro Lecoq, sobre trabajar los movimientos del actor, desde las exageraciones hacia la medida.

Lecoq explica que una vez que los actores hayan explorado algunos textos y se los hayan aprendido, se trabaja entonces el terreno de la voz. En el caso de la furia trágica, no puede ser expresada con la delicada voz de cabeza, es indispensable la implicación del cuerpo entero. Para modificar la voz para que llegue a ser una verdadera voz de cuerpo, se pueden experimentar ejercicios como arrastrar, empujar o retener al actor para que sienta físicamente las dinámicas del texto. Un ejercicio que yo les pongo a mis alumnos para experimentar los diferentes resonadores, es colocarlos sobre el suelo en posición fetal mientras exhalan emitiendo sonidos con M. Para saber qué resonador están utilizando, deben explorar con su mano qué parte de su cuerpo vibra mientras emiten el sonido. De esta manera deben llevar la vibración al resonador que yo les pida.

También llevamos a cabo un trabajo sobre la voz común del coro. El coro trágico habla a una sola voz, entonces es necesario que el grupo de actores pueda alcanzar esta dimensión colectiva. Para hablar conjuntamente podemos utilizar diferentes técnicas. Por ejemplo, un actor comienza diciendo un texto conocido por todos, mientras, otro actor intenta decir el mismo texto a través de la boca del primero, y así sucesivamente se van añadiendo todos hasta conseguir una voz común del grupo. Cada uno de ellos experimenta la sensación de ser hablado por los otros.

Cuando probé suerte en el ámbito de la dirección, estando al mando del montaje de una comedia musical, al ensayar las canciones colectivas, les pedía a mis actores que emitieran por tiempo prolongado la primera nota de la canción, a manera de diapasón, hasta que sintieran en sus oídos que entre todos proferían un mismo sonido. De esta forma, alcanzaban entre todos una sola voz colectiva.

Para llevar a buen término este trabajo, es necesario que los textos ofrezcan un cuerpo, que permita que los actores puedan sentirlos en otra parte además de la cabeza. Esta presencia

se manifiesta principalmente en los verbos, que permiten o no, implicarse físicamente. Pero no todos los textos se prestan a este ejercicio, por ejemplo, los textos de Ionesco o Pinter se asientan principalmente en la cabeza, según Lecoq. “El auténtico gran teatro implica al cuerpo en todo su conjunto: la pelvis, el plexo y la cabeza al mismo tiempo.”⁶⁰ Allí donde el discurso permanece en las palabras, la palabra compromete al cuerpo. El territorio de la tragedia lo demuestra con absoluta evidencia.

3.3 La commedia dell’arte

Commedia dell’arte es la denominación que acuñaron los actores que decidieron dedicarse a la disciplina de la comedia, para distinguirse de cuantos actores realizaban actividades teatrales a mediados del siglo XVI, denominado como *cinquecento*, en la península itálica.⁶¹ Según Juan Felipe Preciado, los propios cómicos pretendieron rescatar, a través de esta digna denominación, la idea de una disciplina rigurosa que los dotara de un alto nivel histriónico para terminar con el desprecio de los literatos y moralistas y así elevarse a la altura del gran arte.

Describe Preciado, cómo los antecedentes de lo que más tarde constituiría la corriente renacentista, se encuentran ya prefigurados en algunas manifestaciones culturales de lo que conocemos como Alta Edad Media, que se gestó del siglo XIII a la primera mitad del siglo XV. Puesto que la Commedia dell’arte constituye la manifestación teatral por excelencia del renacimiento italiano, sus antecedentes se encuentran en dicha Alta Edad Media. Los juglares trashumantes, los bufones de las cortes, los cantos profanos de taberna y las farsas medievales se encuentran entre los más importantes, ingenio del cual harán gala más tarde los comediantes dell’arte. Es hasta la segunda mitad del siglo XV cuando empiezan a concentrarse a través de múltiples manifestaciones artísticas, como ciertos textos literarios relacionados con la épica, con la lírica o con la dramática.

“El comediante dell’arte era un actor convertido en profesional a base de someterse, por propia voluntad y con abnegada y alegre entrega, a una rigurosa disciplina tanto espiritual como física, con el propósito de alcanzar un alto grado de excelencia técnica en la ejecución artística.”⁶² Los actores-autores de la commedia dell’arte extraían sus personajes de la misma realidad donde se encontraban inmersos. Cristalizaban el personaje que creaban,

⁶⁰ Jacques Lecoq, *Op. Cit.*, p. 208.

⁶¹ Preciado, Juan Felipe, *La commedia dell’arte*, México, Editorial Limusa, 1990, p. 25.

⁶² *Ibid.*, p. 39.

convirtiéndolo en una *Máscara* o *Persona* de la Commedia dell'arte. La denominación *Máscara* hace referencia a ciertos caracteres que integran el mundo de la Comedia Italiana.

Los comediantes dell'arte realizaron una clasificación de los caracteres. Dicha clasificación está relacionada a la función que los distintos caracteres desempeñaban en el desarrollo del argumento:⁶³

- Los zanni.- Siervos y siervas de diversas categorías: mensajeros, comadronas, criados, nodrizas, cocheros, meretrices, mayordomos, cocineras, valets, etc., y otros miembros de las clases más necesitadas: mendigos, vagos, maleantes, etc.
- Los magníficos.- Miembros de las clases privilegiadas de diversas categorías: nobles opulentos, aristócratas caídos en desgracia y nuevos ricos, militares, cortesanas, eruditos, tutores y protectoras de doncellas en desgracia.
- Los enamorados.- bellas doncellas y apuestos galanes, símbolos del amor de todos los tiempos, cuya única función era padecer hasta el martirio a causa de los preceptos que los magníficos, sus padres o tutores, les imponían y obligaban a cumplir.

La comedia dell'arte y sus máscaras estuvieron incluidas en la pedagogía de Lecoq desde los inicios de la Escuela. Desafortunadamente, al cabo del tiempo, la aparición de clichés, comenzó a extenderse. Lecoq narra cómo hubo actores jóvenes que hicieron cursillos de comedia del arte por todas partes y el juego interpretativo se empobreció. Fue así, como Lecoq se sintió llevado a darle la vuelta al fenómeno para descubrir el fondo: *la comedia humana*.⁶⁴

En este territorio están en juego las grandes artimañas de la naturaleza humana: hacer creer, engañar, aprovecharse de todo. Aquí los deseos son urgentes, los personajes están en estado de supervivencia. En la comedia del arte, todo el mundo es malicioso; el hambre, el amor, el dinero, son lo que mueve a los personajes. El tema básico es tender una trampa, sin importar cuál sea la razón, con tal de obtener lo anhelado. Con gran rapidez, llevados por su necesidad, los personajes se encuentran atrapados en sus propias intrigas. Este fenómeno, explica Lecoq, llevado al extremo, caracteriza la comedia humana y saca a la luz el fondo trágico que se esconde tras ella. Se muestra entonces lo limitado de la naturaleza humana. Los personajes tienen miedo de todo: de dejarse atrapar, de fracasar, de morir.

Lecoq pide aquí a los actores que construyan su propia media máscara. Primero deberán realizar la media máscara de un personaje que deseen interpretar, sin ninguna referencia a la comedia del arte. A partir de máscaras muy simples, se le van añadiendo una

⁶³ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁴ Jacques Lecoq, *Op. Cit.*, p. 162.

nariz, un bigote, color, etc. Descubrimos entonces, las posibilidades de actuación de esas máscaras, sus características, las relaciones que pueden tener unas con otras.

Recuerdo cuando en las clases de Producción y Escenografía del maestro Leonardo Otero, construimos nuestras propias máscaras. Precisamente una máscara completa y una media máscara. El maestro Otero nos hacía referencia al proceso de realización de las máscaras y al vínculo que debíamos tener con ellas durante dicho proceso. Es como engendrar un hijo propio, esto fue más fácil asimilarlo, ya que el molde fue tomado de nuestro propio rostro.

La máscara completa fue una máscara neutra y la media máscara, que a libre elección cada quien podía realizar la zona del rostro que quisiera, que en mi caso fue un antifaz, debíamos añadirle ornamentos, ponerle una expresión y agregarle deformaciones faciales como bigotes o cejas excesivamente pobladas, orejas extremadamente grandes o labios muy gruesos. Yo le puse una nariz de un largo exagerado a manera de Dottore. La orné con chaquiras azules en las cejas y rojas en los labios, lentes verdes en la larga nariz y plumas amarillas a manera de penacho. Siempre me han gustado los objetos con colores muy llamativos, especialmente si son para fines teatrales. Esa máscara me gustó tanto que el vínculo que establecí con ella fue tan estrecho, que incluso nombre le puse.

Es en una segunda etapa cuando Lecoq introduce las máscaras tradicionales de la comedia del arte: Arlequín, Pantalón, Briguela, Capitán, Doctor, Tartaglia... Dos son los personajes principales que han quedado de la tradición: Arlequín, el servidor; y Pantalón, su patrón. El primitivo Arlequín, llamado *zanni*, ingenuo y malicioso, venido de los campos de Bérgamo, poco a poco se convirtió en pícaro inteligente, intrigante. Pantalón, mercader de Venecia, traficante de riquezas llegadas de Oriente, es muy inteligente. Se deja desvalijar por amor, creyendo ingenuamente que es amado por bellas jovencitas. Este aspecto trágico dentro de lo cómico hace reír al público, pero nunca a los personajes.

Aunque los bocetos argumentales son el camino a seguir, y este camino esté asentado en una tradición transmitida de padres a hijos, hay que desconfiar de la mecánica y volver continuamente a situaciones en las que la compleja humanidad de los personajes pueda aparecer.

La comedia del arte es un arte de una viveza infantil, según Lecoq. Se pasa muy rápidamente de una situación a otra, de un estado a otro. Por ejemplo, Arlequín llora la muerte de Pantalón y al momento siguiente se regocija que la sopa ya esté servida. En este sentido, la comedia del arte es un territorio muy cruel, pero sobretodo un fabuloso territorio

de juego teatral. Los temas propuestos son particularmente simples: Arlequín se rasca, Pantalón cuenta su dinero.

Pero no todos los temas se pueden trabajar por medio de la improvisación. Algunos implican una preparación que los actores realizan en auto-curso. El maestro o director está atento a dos elementos complementarios. Por un lado el boceto argumental, la historia, los puntos de paso obligado para los actores cuando improvisan en grupo; por otro lado, el maestro o director debe insistir en el motor de la actuación. El motor no es qué interpretar, sino cómo hacerlo. Si el boceto argumental es lineal, de un punto a otro, el motor es dinámico y proporciona el relieve indispensable para la actuación. Esta dinámica sube o baja, nunca es horizontal, y en la comedia del arte, sobrepasa los comportamientos cotidianos hasta llegar a alcanzar una dimensión imaginaria. Por ejemplo, no sonreímos, nos desternillamos de risa.

En la comedia del arte-comedia humana, el estilo interpretativo es llevado al máximo, las situaciones desarrolladas llegan hasta el límite. El actor alcanza un alto nivel de actuación y el público puede observar el resultado de un comportamiento, llevado incluso hasta la muerte (falsa, por supuesto).

Tenemos un caso en el que Pantalón se encuentra contando su dinero, cuando un sirviente le anuncia que alguien quiere verle. Es su amigo Briguela, que viene a reclamar un dinero que le ha prestado. Briguela intentará hablar del cobro de la deuda, mientras Pantalón evitará el tema desviando la conversación. La *desviación* será el gran motor de la actuación, hasta el momento fatídico en que Briguela reclame su dinero y Pantalón finja un infarto. Una vez más se utiliza un recurso como la muerte como estratagema.

Los alumnos pueden interpretar este tipo de tema tanto con las máscaras tradicionales como con las que construyeron ellos mismos. Pero Lecoq ha comprobado que los actores se sienten más libres para adaptarse a los principios de esta forma de actuación, llevando sus propias máscaras. Pero en cuanto se habla de Arlequín o Pantalón, la tradición aparece y ellos mismos se dejan llevar.

Precisamente, la gran mayoría de mis compañeros y yo le dimos un uso a las máscaras que realizamos con el maestro Otero, aparte del valor curricular que debíamos cubrir para su clase con la realización de las mismas. Muchos las llevamos para apoyarnos en la clase de Pantomima y Acrobacia del maestro Pimentel, en donde debimos trabajar con una máscara neutra y una expresiva. Aunque una de las máscaras que realizamos con el maestro Otero fue neutra, el maestro Pimentel prefirió que trabajáramos con unas máscaras de polímero que él mismo nos facilitó, pues la mayoría de las que fueron realizadas por mis compañeros no cubrían con los requisitos necesarios. Por ejemplo, muchas tenían decorados y la máscara

neutra debe estar completamente limpia. Sin embargo, sí nos dejó trabajar con la máscara expresiva realizada por nosotros.

En mi caso, y pude observar que en el de muchos de mis compañeros también, nos sentimos mucho más libres, más cómodos, al trabajar con nuestra propia máscara. Quizá porque era nuestra y nosotros mismos la hicimos, quizá porque al ser expresiva se presta más para jugar con ella, quizá por el vínculo especial que establecimos con ella. Pues aunque muchos compramos la máscara neutra de plástico y terminó siendo también nuestra, por lo menos yo no la sentí tan propia como la que yo mismo fabriqué.

Lecoq explica que una de las dificultades que surge con la media máscara tiene que ver con la voz. Mientras a principios de curso los alumnos tienen dificultades para expresarse y por consiguiente hablan poco, a fines de curso sienten más confianza entre ellos y encuentran una gran libertad de palabra. Tienden entonces a utilizar su propia voz, lo cual es imposible con la máscara. Este trabajo consiste en encontrar la voz del personaje, una voz escénica al nivel del juego teatral de la máscara. Detrás de una media máscara, el texto mismo también está enmascarado.

Muchas veces, a lo largo de mi carrera, se me ha dejado en claro, por parte de mis maestros, que todo personaje que interpretemos debe tener una voz propia. Debemos buscar el resonador adecuado para el tipo de personaje que éste sea. Buscarle igualmente sus matices, su tempo y cadencia. No hablaría de la misma manera Otelo que Tartufo. Es válido, sin embargo, aportarle a un personaje nuestra tesitura natural de voz, pero en este caso podemos aportarle algunas variaciones como el ritmo, el volumen o incluso algún vicio, como puede ser la tartamudez o el seseo, si el personaje lo requiere. Como dice el maestro Juan Gabriel Moreno, en el teatro debe haber una estética. No podemos hablar, caminar o movernos como en la vida cotidiana.

De esta misma manera, tenemos una mayor responsabilidad de aportarle una voz propia a un personaje que porte máscara, pues cada cara tiene su voz. Así pues, sería antinatural aportarle nuestra voz natural a un personaje que no tenga nuestra cara. De este mismo modo, también es apropiado aportarle su propia manera de caminar, de sentarse, de mirar, incluso, y por qué no, algún vicio como un tic o una discapacidad.

Los personajes de la comedia italiana navegan permanentemente entre dos polos contradictorios, según Lecoq. Por ejemplo, Arlequín es a la vez ingenuo y malicioso, Capitán es feroz y miedoso, Doctor lo sabe todo y es incompetente. Esta dualidad llevada al máximo, es de una extrema riqueza.

En la comedia del arte los personajes se mueren por todo: de envidia, de hambre, de amor, de celos. En este sentido, dicho territorio dramático es una amplificación de lo que la vida nos muestra. Por lo tanto, el nivel de juego actoral debe ser llevado al máximo, incluso hasta la acrobacia. Sin embargo, como es imposible permanecer siempre en el estadio extremo del sentimiento, el personaje se encuentra siempre llevado de un sentimiento a otro brutalmente. No se puede tener hambre o estar enojado permanentemente.

Al argumento se le denominaba *canovaccio*. Si el *canovaccio* era suficientemente aplaudido por el público se asentaba en el *zimbaldone*, es decir, el repertorio. Se comprende por *lazzo*, una rutina o juego escénico que se realizaba con el fin de dotar de mayor interés y gracia al desarrollo del argumento.

Los *lazzi*⁶⁵ constituyen el espacio principal del juego interpretativo de la comedia del arte.⁶⁶ En un libreto de comedia del arte, para Lecoq el momento más interesante, es aquél en el que no hay nada escrito, pero en una acotación está indicado *lazzi*. Aquí es cuando el actor con su interpretación y su presencia cómica, le da vida a esta parte del texto. La aparente pobreza de los guiones se debe a la dificultad de escribir lo que hay que hacer para ser gracioso, conmovedor o convincente.

La gran diferencia entre los gags y los *lazzi*, es que éstos últimos tienen siempre una referencia humana. El gag puede ser puramente mecánico o absurdo, es decir, salir de una lógica para proponer otra. Los *lazzi* siempre muestran algún aspecto de la humanidad de los personajes. Por ejemplo, Pedrolino que está encargado de preparar la comida para un banquete, se deleita de un festín del que no participará.

En la comedia del arte, esencialmente realista, los objetos también se integran en la actuación a través de la fantasía. Por ejemplo, la porra de Arlequín puede servirle de cola. La bolsa de Pantalón puede colgarle entre las piernas. En estos casos, los objetos no nada más son simple accesorios, sino que permiten el desarrollo de un imaginario muy potente. Por eso nunca se deben mimetizar los objetos, deben ser utilizados realmente.

Hoy en día nos han quedado muy pocos textos de la comedia del arte, a excepción de los bocetos argumentales y de los *botta e rispotta*. Sin embargo, son varios los autores que fueron influenciados por la comedia del arte para escribir sus grandes obras: Molière, Ruzante, Gozzi, Goldoni, Lope de Rueda, incluso Shakespeare y Goethe. Podrá sorprendernos cómo es que esta tendencia nacida en Italia haya alcanzado tierras tan lejanas

⁶⁵ Entiéndase aquí por *lazzi* al plural de *lazzo* debido a la forma de plural que se emplea en la lengua italiana.

⁶⁶ Jacques Lecoq, *Op Cit.*, p. 170.

como son Inglaterra o España. Pero recordemos que las compañías de comedia del arte eran grupos itinerantes que en carros recorrieron media Europa.

En lo personal, yo considero que el autor que más influencia tuvo de la comedia del arte fue Carlo Goldoni. Quien en sus obras no nada más dibuja personajes con los caracteres de esta tendencia, sino muchas veces, incluso toman sus nombres tradicionales. Claro ejemplo es su obra titulada *Arlequín servidor de dos amos*. Además, por ser italiano y, sobretodo, veneciano, tenía el referente de una forma mucho más directa que cualquiera de sus colegas galos, germanos o de cualquier otra tierra extranjera.

Con demasiada frecuencia se asocia a la comedia del arte con la improvisación, sin embargo, nada en ella era improvisado. Aunque a veces sí inventaban variantes, es hoy muy bien sabido que la práctica de la interpretación pasaba de padres a hijos, rigurosamente estructurada. Incluso los comediantes italianos tenían un repertorio de acciones que colocaban en los momentos apropiados.

La técnica del cuerpo que se aplica en la pedagogía de Lecoq para la comedia del arte, es la de todos los teatros con máscara del mundo. Como ya nos ha dejado claro él mismo, en esta forma de teatro, para que el cuerpo hable al público, debe ser articulado perfectamente. Lecoq desarrolló una gimnasia propia para la comedia del arte. El aspecto acrobático siempre está presente en ella, pero debe estar justificado por el drama. Por ejemplo, si Pantalón da un salto mortal hacia atrás, el público no debe sorprenderse por la magnificencia con la que el actor da la voltereta, sino por la ira que desentraña el personaje. Para llegar a tal nivel de compromiso físico y justificar un gesto así, es necesaria una carga emocional extraordinaria y, por su puesto, un perfecto dominio técnico del salto mortal.

Las desviaciones más comunes son los gritos, las gesticulaciones, la sobreactuación inútil. Cuando los actores no tienen la experiencia suficiente para alcanzar el nivel de actuación que exige la comedia del arte, intentan compensarla por medio de este tipo de vicios. La comedia del arte es difícilmente abordable para los actores demasiado jóvenes, quienes no han vivido lo necesario, no han experimentado la dimensión trágica, que es un importante elemento constitutivo de este territorio. Sin embargo, Lecoq recomienda abordar este trabajo con actores de edad promedio de veinte años, no para una utilización inmediata, sino para que conserven el recuerdo de este nivel de actuación en su cuerpo, a fin de que más tarde puedan servirse de él.

A pesar de que yo tuve entrenamiento de comedia del arte en mis clases de actuación de los primeros años de la carrera, recuerdo más lo que nos aclara aquí Lecoq, como espectador de mis compañeros que fueron alumnos del maestro Mario Lage. En sus funciones

era muy claro cómo desarrollaron una expresión corporal impecable, una agilidad y una elasticidad que incluso hoy sigo envidiando. A pesar de que nos divertimos mucho con sus presentaciones, era evidente que no tenían el grado interpretativo que sus personajes exigían. No era verosímil en mis compañeros la preocupación, los celos, la envidia y otros sentimientos que personajes adultos, como los magníficos, debían representar. Pues si bien las máscaras que empleaban no les permitían dejar en claro una expresión facial, debían valerse de su expresión corporal. Claro ejemplo de que un actor a los veinte años aún no experimenta la mayoría de los sinsabores que la vida nos tiene deparados.

Incluso dieron muestra de una deficiente expresión verbal, pues la gran expresión corporal que les demandaba este tipo de teatro, les presentaba más bien un obstáculo para poder proyectar o articular las palabras, adecuadamente, en posturas poco frecuentes en su vida cotidiana., añadiéndole además el obstáculo que también les presentaba el uso de máscara. Vicios que la mayoría de nosotros logramos vencer llegando a los últimos semestres de la carrera.

Finalmente Lecoq narra cómo se ha buscado una forma de la comedia del arte contemporánea. Se ha deseado renovar los arquetipos para insertarlos en la actualidad social o política. Sin embargo, en la comedia del arte las relaciones sociales son inmutables. Hay amos y criados, pero no tiene un propósito de protesta de cambiar a la sociedad. Por ejemplo: Colombina o Pedrolino nunca hacen huelga contra sus amos. Se trata de sacar a la luz la naturaleza humana en su comedia hecha de compromisos indispensables para la supervivencia de los personajes.

La comedia del arte prevalecerá a través de los tiempos y los espacios, en tanto que siempre habrá amos y criados. Lecoq utilizó los recursos de la comedia del arte que hoy prevalecen para que sus alumnos pudieran inventar el teatro de su tiempo.

3.4 Los bufones

Declaro antes que todo, que yo consideraba a un bufón como un lacayo o siervo de las cortes reales, especialmente de la Europa medieval, encargado del divertimento del monarca y su séquito, y es el concepto que probablemente aún la gente de nuestros días tiene del bufón. Y no es una idealización muy equivocada, ya que efectivamente ésa era la labor de un bufón de la corte. Pero la esencia del bufón, como su nombre lo indica, radica en su carácter bufo, es decir, la crítica por medio de la burla. De esta manera, aún hoy en día experimentamos la

presencia de los bufones en nuestras comunidades. Y es precisamente ese rol del bufón en el que Jaques Lecoq se enfocó para legarnos su entrenamiento dentro de esta rama del arte escénico.

Explica Lecoq que los bufones han experimentado una gran evolución a lo largo de los años, y la forma de abordar dicho tema se diversifica, dándonos acceso a un territorio muy vasto.

La primera etapa fue la de la *parodia*, que consistía simplemente en burlarse de otro imitándolo. Se puede ejecutar con la forma de andar, con la voz o el comportamiento. La imitación constituye un primer nivel del escarnio bufonesco.

Para esto quisiera aclarar la diferencia entre remedo, imitación y mimesis, que nos enseñara el profesor Juan Gabriel Moreno. Remedo es simplemente una burla caricaturesca que se hace de alguien o algo, intentando asemejarlo, pero que por ser una mofa grotesca se aleja del paradigma a remedar. La imitación es el intento de emular un personaje o situación con la intención de hacerlo semejante, pero ya sea por falta de técnica o ahínco, deja de ser totalmente idéntico al modelo original. La mimesis es la reproducción idéntica de una situación, personaje o incluso la naturaleza. Ésta es la que más se aproxima a su patrón original. Por la definición de parodia que nos da Lecoq, podemos afirmar que el remedo es el que se encuentra dentro de este territorio.

La segunda etapa consiste en burlarse no sólo de lo que el otro hace, sino de sus más profundas convicciones. Lecoq recomienda aquí un ejercicio en el que un actor dirija al público un discurso lógico y razonado, de un tema científico, político o cultural y al mismo tiempo, otro actor tiene que hacer reír al público, imitando al orador. El burlador no debe vestir igual al burlado, ambos tienen que ser diferentes. También el burlador debe buscar un cuerpo diferente al imitado.

Lecoq experimentaba con sus alumnos, poniéndoles barrigas o traseros falsos. Aquello hizo que resaltaran cuerpos filiformes, longilíneos de otros alumnos. Gracias a esa transformación corporal, dentro de aquel cuerpo reinventado y artificial, los actores se sentían más libres, se atrevían a hacer cosas que jamás habían hecho con su propio cuerpo. En este sentido, explica Lecoq, el cuerpo entero se convierte en una máscara. En un cuerpo de bufón, el que se burla puede tomar la palabra y decir cosas inauditas, burlarse hasta de lo imburtable, como la guerra, el hambre o la muerte. Los bufones nos han hecho reconocer los males que aquejan al mundo y hacernos aceptar lo inaceptable.

Lecoq describe que observaba cómo los que se burlaban de los más altos valores incluso, ponían al descubierto el misterio de las cosas y entraban en el gran territorio de la

tragedia. Su escarnio burlón se volvía trágico. Estos bufones no pueden venir de un espacio realista, así que tienen que venir de otra parte: del misterio, de la noche, del cielo, de la tierra. Su función no consiste en burlarse de un individuo en particular, sino de la sociedad. Los bufones se divierten todo el tiempo imitando la vida de los hombres. Sin embargo, no juegan a la guerra o a la muerte con la cronología lógica del desarrollo de una historia. Utilizan una escritura particular. Cuando un bufón mata a otro, le puede pedir que vuelvan a empezar, y así pueden estar matándose mutuamente, ahora uno, luego el otro, simplemente por placer.

Este tipo de situaciones pone de relieve el carácter absurdo de la vida organizada por los hombres. Los bufones hablan esencialmente del aspecto social de las relaciones humanas para denunciar su absurdo. “Hablan igualmente del poder, de la jerarquía e invierten sus valores. Cada bufón tiene a alguien por encima de él y alguien por debajo. Admira a uno y es admirado por el otro.”⁶⁷ Realmente, los bufones funcionan sobre la base de la inversión de los poderes. El más débil dirige.

A partir de los bufones solitarios, indagamos cómo podían llegar a juntarse, para descubrir que vivían en bandas. Una banda de bufones está formada, según Lecoq en el caso ideal, por cinco personas, entre las que puede existir una verdadera convivencia. Más allá de esta cifra aparece el coro, del que ya hemos hablado. Una banda de bufones debe estar dirigida por un jefe. Toda la banda está ahí para ayudarlo a formular lo que va a decir.

A lo largo del tiempo, de entre los bufones emergieron grandes familias, como Lecoq las llama. Existió la del misterio, luego la del poder, y por último la de la ciencia. Estas tres familias nos llevan a establecer hoy en día tres territorios diferenciados, casi autónomos: el *misterio*, lo *grotesco* y lo *fantástico*.⁶⁸

El *misterio* ronda cerca de la creencia, casi religiosa. Los bufones del misterio son adivinos. Conocen el porvenir. Conocen el misterio de antes del nacimiento y el de después de la muerte. Son todos unos profetas. Hablan como Shakespeare o como Dante en *La Divina Comedia*. Los bufones del misterio han recitado los más grandes textos de los más grandes poetas. “Los mayores locos son los poetas.”⁶⁹

Los *grotescos* están próximos a la caricatura. Se asemejan a los personajes de la vida cotidiana, tal como serían representados en dibujos humorísticos. Nunca ponen en cuestión los sentimientos o la psicología, pero siempre la función social. Dentro de nuestro repertorio teatral, un personaje como Ubu de Alfred Jarry, pertenece a este mundo, por ejemplo.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 179.

Los *fantásticos* surgen con fuerza hoy en día. Se apoyan en lo tecnológica, lo científico, pero también en la más desbordante imaginación. Todas las locuras son posibles en este territorio: hombres-animales, personajes con varias cabezas, bufones con la cabeza en el vientre. Estas locuras constituyen la libertad del actor y su belleza.

El término bufones abarca un territorio extremadamente vasto, cuyos límites no podemos establecer de manera definitiva. Lecoq aclara que un mismo bufón no puede estar a la vez en los tres registros, pero en una banda, sin embargo, es posible cierta mezcolanza. Lo fantástico puede codearse con el misterio, incluso un bufón del misterio puede metamorfosearse en un grotesco. Lecoq recomienda a los actores una exploración, lo más amplia posible, del territorio de los bufones, a fin de que se aventuren en estas tres direcciones y no se queden estancados en una sola.

“Los lenguajes específicos de los bufones aparecieron con la búsqueda de los gestos y de las acciones que podía hacer este *otro cuerpo*.”⁷⁰ Lecoq narra cómo se sorprendió al descubrir con cuánta fuerza se manifestaba la dimensión internacional de la Escuela, a través del fondo bufonesco que aportaba cada cultura. Por ejemplo, América del Sur expresó su carácter fantástico con animales voladores y hombres-animales, los franceses reencontraron su identidad de cocineros amigos de la buena vida, los ingleses se acercaron a las figuras de las pinturas de Hogarth, los españoles viven la tragedia de la fiesta, los italianos llevaron consigo el canto, el baile y la música, los alemanes aportaron sus grandes mitos fantásticos. Los nórdicos fueron más misteriosos entre el día y la noche, mientras los asiáticos hicieron resurgir los dragones y los demonios.

Desde el punto de vista pedagógico, según Lecoq, el trabajo de los bufones es especialmente difícil de dirigir, tanto más cuanto que estamos en busca de procesos de creación. Es necesario estimular a los actores para que descubran por sí mismos los elementos para poder crear.

Como siempre, Lecoq recomienda empezar por el cuerpo. Se le pide a cada actor que dibuje un bufón en una hoja de papel, según la idea que tengan de él. Los actores no deben saber que se va hacer con dicho dibujo. Posteriormente el maestro o director hará una lectura comentada con los actores, sobre los dibujos. Se debe resaltar a los que tienen una visión más cultural del tema, como los gorros con cascabeles, las referencias carnavalescas, o incluso las que sugieren locura o fantasía.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 180.

A continuación, los actores tendrán que inventar corporalmente su bufón. Se pueden usar diversos materiales como telas, hule espuma, prendas de vestir, cintas o cuerdas. Posteriormente tendrán que buscar los movimientos que los animan. En esta fase del trabajo, Lecoq insiste en que el vestuario nunca sea definitivo ni demasiado elaborado. Debe ser sencillo y con carácter provisional, que pueda evolucionar durante la búsqueda, antes de llegar a una forma más definitiva al final del recorrido.

“Nadie es más niño que un bufón, ni más bufón que los niños.”⁷¹ Por ello, paralelamente al trabajo sobre el cuerpo, abordamos por medio de la improvisación una fase preparatoria a la dimensión bufonesca sobre el tema de *la infancia*. Intentaremos reencontrarnos con la infancia través de diversas formas de acercamiento.

Se les propone, por ejemplo, el parque donde los niños están jugando a policías y ladrones, las escondidillas, etc. Buscamos todos los comportamientos posibles en esa situación: el juego, la maldad, la ternura, la inocencia, la riña, la posesión, la risa. No se trata de representar externamente personajes de niños, sino de reencontrar el estado de la infancia, su soledad, sus exigencias, sus pulsiones, elementos que serán utilizados en la dimensión bufonesca. Inmediatamente, Lecoq propone que esos niños jueguen a ser mayores: al papá y la mamá, al doctor, incluso también pueden jugar a la guerra. Pronto descubriremos con cuánta fuerza este juego revela el afán de posesión y de poder sobre el otro.

Efectivamente el bufón se aproxima a la infancia en cuanto a las características que debe poseer. Como menciona Lecoq, debe ser inocente, tierno, grácil, carismático. Por eso considero que, a la inversa de la comedia del arte, donde entre más experimentado sea el actor, en cuanto a sus vivencias, más fácilmente podrá representar las situaciones de la comedia italiana; entre más joven sea un actor más fácilmente podrá evocar su edad infantil y recurrir a las conductas y cualidades propias de ella para ejecutar el arte del bufón.

“En sus rituales, los bufones no invocan al cielo, escupen sobre él. Apelan a las fuerzas de la tierra. Habitan el territorio del diablo, el mundo de las profundidades. Cuando salen a la superficie, toman forma humana.”⁷² Los bufones inventan sus propios ritos. Una banda de bufones puede ponerse a golpear el suelo con los pies, a bailar, cantar o proferir conjuros, siempre de una forma ritual muy organizada. En este caso, los propios actores no saben muy bien lo que hacen, pero lo hacen. Estos ritos no provocan ningún conflicto, ya que la rivalidad no existe entre los bufones. Están encuadrados en una jerarquía muy estructurada,

⁷¹ *Ibid.*, p, 183.

⁷² *Ibid.*, p. 184.

pero aceptada. Cada uno tiene asumido un lugar en la sociedad de los bufones, que para ellos es la sociedad ideal. Lecoq afirma que esa sociedad es la nuestra.

Los bufones comparecen siempre ante el público para representar a la sociedad. Por consiguiente, todos los temas son posibles: la guerra, la televisión, la situación política, o cualquier otro acontecimiento de actualidad. A veces se disfrazan de personajes de nuestra sociedad, como puede ser un soldado o un fraile y se lanzan a interpretar esos personajes. Pero lo hacen siempre a su manera, retornando al bufón original, que siempre se burla del personaje que representa.

El trabajo de los bufones da muestra de un sentido lúdico adaptable a diferentes situaciones. Todo consiste en la manera de hacerlo, en la escritura propuesta, en el nivel de juego actoral. Los bufones escriben sus textos según otra lógica diferente. Si abordan una situación, la deformarán, la retorcerán, la representarán de una forma insólita. “Estamos en el reino absoluto de la locura organizada.”⁷³

Este trabajo explora un territorio completamente desconocido. Las referencias, cuando existen, vienen a posteriori. Por ejemplo, un juego nos puede evocar los misterios de la Edad Media, los caracteres de la *Commedia Dell'arte*, el carnaval, pero nunca se tienen tales referencias al comienzo de esta aventura. Lo que Lecoq sabe y nos enseña sobre los bufones, lo descubrió a raíz de la práctica de los cuerpos en movimiento, en la improvisación, y no en los libros ni en una teoría sistematizada. “Los bufones, por naturaleza, imponen una pedagogía de la creación.”⁷⁴ Lo que Lecoq nos quiere dar a entender, es que el trabajo del bufón es netamente empírico.

Finalmente, Lecoq nos explica que el bufón puede coexistir con la tragedia. Los bufones pueden intervenir en la tragedia y la tragedia intervenir en el territorio de los bufones. Lecoq nos narra una anécdota en la que cierta vez presencié una banda de bufones, que a modo de litera, llevaban sobre sus hombros a un coro trágico, lo depositaban frente al público y luego desaparecían para dar pie al coro a recitar el texto de una tragedia griega.

Concluyo entonces, que el bufón constituye desde remotos tiempos parte esencial de una sociedad. Mientras exista una idea que ser expresada a la sociedad; una oposición al régimen; o una protesta hacia el clero, el ejército o el gobierno; coexistirán los bufones. Siempre habrá manifestaciones artísticas para expresar dichos ideales. Podemos contemplar a los pintores o caricaturistas que expresan sus manifestaciones, por ejemplo en los periódicos; a los trovadores o músicos que amenizan las plazas públicas con sus cantos de protesta; a los

⁷³ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁴ *Idem.*

oradores, poetas y novelistas que expresarán en letra oral o escrita sus posturas ante la situación social. Así, los bufones constituyen el lado teatral de estas sátiras.

3.5 Los clowns

La Escuela, explica Lecoq, concluye investigando la risa con los clowns y las variedades cómicas: El burlesco, el absurdo y lo excéntrico. “A lo largo del tiempo, fuimos descubriendo poco a poco este territorio, que ha llegado a tener una importancia tan grande como el de la máscara neutra. Uno y otro enmarcan la pedagogía de la Escuela.”⁷⁵

Los clowns aparecieron en la Escuela durante los años sesenta, cuando Lecoq se interrogaba sobre las relaciones entre la Commedia dell’arte y los clowns de circo. Él sabía que los clowns hacían reír, pero se preguntaba cómo. Así un día puso a sus alumnos en círculo, reminiscencia de la pista circense y les pidió que se hicieran reír unos a otros. Lo intentaron con piruetas, payasadas, juegos de palabras, chistes, pero todo fue inútil. Tras rotundo fracaso, regresaron a sus sitios, dentro del círculo y al verse abatidos con esa frustración, primero se echó a reír uno, luego otro y otro, y así hasta que finalmente todos reían, quizá por el contagio que causaba el que se vieran todos estando en círculo. El caso es que se reían de ellos mismos, no del personaje que pretendían presentar, sino de la persona misma puesta al desnudo. Así descubrió Lecoq que el clown no existe por separado del actor que lo interpreta.

A perspectiva de Lecoq, todos somos clowns. Todos nos creemos guapos o inteligentes o fuertes, aunque en realidad, todos tenemos nuestras debilidades, nuestro lado ridículo, que cuando se manifiestan, hacen reír. Lecoq descubrió esto al observar a algunos alumnos que tenían las piernas demasiado delgadas, que no se atrevían a mostrarlas, y encontraban en el clown una posibilidad de exhibir su delgadez y jugar con ella. Por fin podían existir, con toda libertad, tal como eran y hacer reír.

El maestro Rafael Pimentel, durante sus clases de pantomima y acrobacia, nos dio una pequeña introducción al entrenamiento del mundo del clown. Un ejercicio que nos pidió cierto día fue que llegáramos a la clase vestidos de una forma en la que nos sintiéramos ridículos. Pero era importante portar dicho atuendo desde la salida de nuestra casa para observar las reacciones de la gente en la calle.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 210.

Desafortunadamente en el México de hoy en día donde muchos jóvenes ya visten de formas extravagantes, muchas veces por querer identificarse o pertenecer a un grupo social, como las denominadas tribus urbanas, mucha gente ya no tuvo reacciones de ver algo fuera de lo común. Aun así, sí hubo quienes dirigieron su mirada hacia mí o mi indumentaria con reacción de ver algo extraño o incluso quienes le encontraron cierto humor y mostraban algún esfuerzo por aguantarse la risa. Así experimentamos al clown, un personaje que causa risa por su mera presencia y apariencia.

En la Escuela, explica Lecoq, no les interesa buscar el tipo de clowns que actúa en el circo. Hace algunos años, aparte de la dimensión cómica, no se tenía ninguna otra referencia de estilo o forma. Fue el maestro Pierre Byland, quien aportó a los alumnos de la Escuela la famosa *nariz roja*, la máscara más pequeña del mundo, que iba a permitir que emergieran la ingenuidad y la fragilidad del individuo.

Igualmente fue el maestro Rafael Pimentel quien nos introdujera en la facultad el conocimiento de la nariz roja. Nos explicó que esta máscara al ser tan pequeña, pero al fin máscara, nos daba mayor libertad de expresión facial, al dejar al descubierto la mayor parte de la superficie del rostro. Igualmente, al permitirnos mostrar la mayor parte de la cara, mostramos más fácilmente nuestra esencia, nuestra personalidad, que es la personalidad del clown.

La búsqueda del propio clown es, en primer lugar, la búsqueda del lado irrisorio de uno mismo. A diferencia de la *Commedia Dell'arte*, el actor no tiene que entrar en un personaje preestablecido, sino que debe descubrir en sí mismo la parte clownesca (*sic.*)⁷⁶ que lo habita. Cuanto menos se defiende, cuanto más se deje sorprender el actor por sus propias debilidades, con más fuerza aparecerá su clown.

No es posible enumerar los temas de trabajo de los clowns, según Lecoq, porque para ellos la vida entera es un tema clownesco. Cuando el clown entra en escena llevando su pequeña nariz roja, su rostro manifestará un estado de indefensa disponibilidad. El clown, hipersensible a los demás, reacciona a todo lo que le llega. En este primer contacto, es importante que el maestro o director observe si el actor no anticipa las intenciones, si está siempre en estado de reacción y de sorpresa, sin que su interpretación esté conducida, reaccionando antes de que haya tenido un motivo para hacerlo.

El actor cree que es recibido con toda la simpatía del público, y se sorprende por el silencio con que lo acogen, cuando él se tenía por una persona importante. Su desconsolada

⁷⁶ *Ibid.*, p. 213.

reacción provoca risitas entre el público. El clown es el que acepta el fracaso⁷⁷, el que malogra su número y, con ello, coloca al espectador en un estado de superioridad. A través de este fracaso, el clown revela su profunda naturaleza humana que nos emociona y nos hace reír. También es necesario que el clown fracase en eso que como actor sepa hacer bien, es decir, una *proeza*. El trabajo clownesco consiste en poner en relación la proeza y el fracaso. Por ejemplo, se le pide a un clown que haga un salto mortal, que sabe dominar a la perfección, y no lo conseguirá. Posteriormente, recibirá una patada en el trasero y como reacción dará un salto mortal. En ambos casos, nos hará reír.

El proceso pedagógico de acercamiento a lo clownesco es progresivo, según describe Lecoq, quien recomienda comenzar por una sesión de mal gusto, lo más desenfrenada posible. Propone a los actores vestir como si se asistiera a una fiesta de etiqueta. Se pueden portar barba y bigotes falsos. Este encubrimiento de su propia persona, libera a los actores de su máscara social. Entonces tienen la libertad de hacer lo que ellos quieran, y dicha libertad hace que afloren comportamientos personales insospechados. Progresivamente vamos retirando el disfraz dejando el clown al descubierto, con la aparición de la pequeña nariz roja. Así el actor entrará directamente en la dimensión clownesca.

La gran dificultad consiste en interpretar verdaderamente a partir de la propia persona y no en *hacer el clown*. Si se convierte en espectador de su propio ridículo, el actor estará perdido. No se juega a ser clown, uno lo es.

He descubierto que a diferencia de otros personajes teatrales, el clown tiene un contacto directo e inmediato con el público, sólo puede vivir con y bajo la mirada de los demás. No se hace el clown ante un público, se actúa con él. Las reacciones del público deben influir en el juego interpretativo del clown. De esta manera, el clown utiliza dichas reacciones e incluso al mismo público, como material para su actuación.

También asegura Lecoq que debemos buscar en el cuerpo las formas de caminar ocultas. Observando la forma de andar natural de cada persona, descubrimos sus elementos característicos, como un brazo que se balancea más que el otro, un pie que se desvía hacia afuera, la cabeza inclinada hacia un lado, etc. Exageramos el rasgo que queramos resaltar progresivamente hasta alcanzar una transposición personal. El actor debe buscar la manera de andar propia de su clown, al igual que Groucho Marx o Charlot.

El maestro Pimentel también nos pidió cierto día que observáramos la manera de caminar, de moverse, de sentarse y hasta de mirar, de algún profesor de la carrera que

⁷⁷ De la traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, en el texto original, Lecoq utilizó el término *bide*, que en francés dentro del argot de la gente de teatro es equivalente a un fracaso en escena.

nosotros eligiéramos. Tras un entrenamiento de imitación en casa, de los rasgos característicos de la persona seleccionada, debíamos mostrarlo en clase y nuestros compañeros debían adivinar de quién se trataba. Este divertido ejercicio sirvió como introducción al siguiente, que tuvo como función la creación de nuestro clown. Dichos rasgos que rescatamos del maestro que observamos, los exageramos para imprimirle una personalidad al clown.

Lecoq recomienda realizar paralelamente, un trabajo técnico sobre los gestos prohibidos que el actor no ha podido expresar en su vida social, como caminar encorvado, rascarse la cabeza, meterse el dedo a la nariz. Es útil que los actores conozcan esta experiencia de libertad, que se encuentren ante lo que Lecoq llama *el clown primigenio*.

Y cómo no va a ser útil, incluso para el actor en general, estos ejercicios son de gran ayuda para liberar el cuerpo y el espíritu que para ser mostrados en escena, deben estar libres de todo complejo. Recuerdo oír de boca del maestro Gonzalo Blanco, que el primer paso que debe dar un alumno que tenga intención de convertirse en actor, es acabar con todos los convencionalismos sociales como apoyar los codos sobre la mesa, subir los pies a los asientos, o incluso pararnos sobre ellos. En verdad que llevar a la práctica estas libertades desinhibe cualquier introversión que pueda tener persona alguna.

Las referencias al circo reaparecen cuando abordamos el fenómeno del trío. Los clowns de circo suelen ser tres: el clown blanco, el Augusto y el segundo Augusto.⁷⁸ Toda situación clownesca impone una jerarquía entre los clowns. Esto lo vemos evidente en el célebre trío de los hermanos Marx, por ejemplo, aunque también existen ciertos dúos como Laurel y Hardy. En éstos, uno siempre está al apoyo del otro. En el teatro, Lecoq recomienda trabajar con el dúo, así como también es preferible en un proceso pedagógico, para permitir a cada clown situarse en función del otro.

“Esta búsqueda de la jerarquía se estudia especialmente con el ejercicio de la *broma* y el *doble fracaso*.”⁷⁹ Por ejemplo, el clown blanco le gasta una broma al primer Augusto, pidiéndole que recoja de favor un objeto del suelo. El Augusto se agacha y el clown blanco aprovecha para propinarle un puntapié en el trasero. Después llega el segundo Augusto, y el primero le quiere gastar la misma broma. El segundo que lo ha visto todo, no cae en la trampa y aparenta no entender lo que pide el primero. Éste entonces se agacha para mostrar lo que quiere del otro, mientras recibe otro puntapié de parte del segundo. ¡Doble fracaso!

⁷⁸ Jacques Lecoq *Op. Cit.*, p. 217.

⁷⁹ *Idem*.

A decir de Lecoq, los clowns abordan una dimensión psicológica y teatral muy profunda. Han llegado a tener la misma importancia que la máscara neutra, pero en el sentido contrario. Es decir, Lecoq describe a la máscara neutra como un elemento colectivo, un común denominador que todo actor puede compartir; mientras el clown tiene una singularidad en cada individuo, cada actor tiene su clown muy particular.

“El clown no tiene necesidad de conflictos: está en conflicto permanentemente, sobretodo consigo mismo.”⁸⁰ El maestro Lecoq recomienda a los actores evitar dejarse atrapar en el juego de su propio clown, ya que es el territorio dramático que sitúa al actor más cerca de su propia persona. Explica que el clown no debe ser nunca dañino para el actor. El público no se burla de él, sino se ríe porque se siente superior. Esto se da en una fase en la que los actores ya están habituados a implicarse en la interpretación, a conocerse a sí mismos y mostrarse a los demás. Lecoq propone este entrenamiento al final del recorrido del actor, ya que el clown requiere una intensa experiencia personal por parte de éste. Por ejemplo, en la tradición del circo, los clowns son interpretados generalmente por los artistas más viejos, que son la expresión de madurez, de sabiduría.

Lecoq propone un ejercicio en el que los actores busquen el vestuario más inapropiado, que constituya en sí mismo un fracaso. Por ejemplo, un sombrero muy holgado, unos zapatos muy grandes, un pantalón muy corto. Después sufrirán la experiencia del fracaso total, que se puede dar de dos maneras: el *fracaso de la pretensión*, cuando el clown anuncia su hazaña del siglo y hace una simple voltereta o un sencillo malabar de dos pelotas; y el *fracaso del accidente*, cuando el clown no consigue hacer lo que pretende, un equilibrio sobre una cuerda, una caída cuando se dispone a dar un salto.

En una segunda etapa, Lecoq enfrenta a los clowns a situaciones de la vida cotidiana, como la familia que se muda de casa o se aloja en un hotel de vacaciones, o simplemente buscan trabajo, hasta un grupo de clowns que ensaya una obra de teatro. No se trata de representar la escena de manera clownesca, sino de ver unos clowns que intentan ensayar la obra y no lo consiguen.

Por último, propone Lecoq, que los actores realicen un espectáculo a partir de estas experiencias y que elaboren una verdadera escena clownesca. En dicho trabajo aparecerán todas las fantasías, los imaginarios, la personalidad de cada uno. Estas creaciones se inscriben en varias tendencias diferentes: lo *clownesco* con o sin nariz roja, lo *burlesco*, el *absurdo* y el *excéntrico*.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 218.

Las *variedades cómicas* son varias prolongaciones del trabajo *clownesco*, cada una marcada por características particulares. Lo *burlesco* se apoya en el gag, fenómeno más fácil de realizar en el cine que en el teatro, pues nos acerca al dibujo humorístico, subvirtiendo la realidad, por ejemplo, un alpinista que tras subir cansado una cuesta, se encuentra una silla, y en lugar de sentarse, se la carga a la espalda y sigue subiendo. El *absurdo* recurre a la contraposición de dos lógicas diferentes. Por ejemplo, un personaje pregunta una dirección a otro, éste señala el camino de la derecha, y acto seguido el otro toma el de la izquierda. El *excéntrico* hace las cosas de diferente manera que los demás, según una lógica distinta. Por ejemplo, un personaje que se peina con un rastrillo o uno que toca el piano con los pies.

El clown debe poseer un lenguaje internacional, por ejemplo, lo que hace reír a un inglés no forzosamente hace reír a un estadounidense o un japonés, pero el clown debe hacer reír a todo el mundo. Lecoq pone de manifiesto la *doble imagen*. Por ejemplo, un señor que está inflando una llanta que se le ha reventado, se le escapa cuesta abajo y en el camino va acumulando hojas y flores que están regadas en el suelo. De pronto la llanta entra aun cementerio y el señor por fin logra alcanzarla. De repente vemos al señor que llega a un sepelio con una corona.

A parecer de Lecoq, este territorio requiere utilizar la acrobacia, los juegos malabares, la música, el canto. Trabajar los movimientos clownescos: las patadas, los juegos en torno a un sombrero puesto en el piso. Considero que todo actor debe pasar por la experiencia del clown, aunque no se especialice en este registro. Este trabajo pedagógico consiste en que los actores se autodescubran, que sean ellos mismos. “La máscara neutra y el clown delimitan la aventura pedagógica de la Escuela, la una al comienzo, el otro al final.” Si bien los actores no conservarán estas máscaras, sí conservarán su impronta y su espíritu.

Es un gran logro del plan de estudios del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, implantar dentro del entrenamiento del actor, el acondicionamiento físico y la expresión corporal. Pero es un logro aún mayor por parte de los profesores que imparten estas asignaturas, como Juan Gabriel Moreno y Rafael Pimentel, preocuparse por inculcar en sus discípulos el conocimiento y entrenamiento de diversas disciplinas físicas como la pantomima, los malabares y la acrobacia. Todas ellas, herramientas muy útiles para la ejecución del complejo y rico arte del clown.

Formalmente la carrera de Literatura Dramática y Teatro se cursa en cuatro años. En dicho tiempo yo tuve entrenamiento en pantomima, acrobacia, malabares, danza, e incluso magia. Durante estos respectivos cursos que duran un año cada uno, claro que alguna vez tomé dos o más simultáneamente, llevé un arduo entrenamiento con incansables horas de

práctica. Tanto en clases, que duran dos horas cada una, como en casa. Al cabo de dichos cursos, logré al fin dar un saltito de tigre, un sencillo malabar con tres pelotas, o un parado de cabeza. Todos estos, actos elementales dentro de sus respectivas disciplinas.

Estoy totalmente consciente del arduo trabajo y años de entrenamiento que se requieren para lograr las proezas que realiza un artista de cualquiera de estas disciplinas. Y tomando en cuenta que el clown debe tener al menos un pequeño dominio y conocimientos básicos de dichas disciplinas, me sumo a la afirmación de Jacques Lecoq de que los actores más veteranos son los que más limpiamente ejecutan el arte del clown. Asimismo, el clown es uno de los artistas escénicos que más reconocimiento, respeto y admiración merecen.

Conclusión

Jacques Lecoq fue un caballero francés que llegó por accidente al mundo del teatro, para después de su muerte dejar un gran legado a los practicantes del mencionado arte. De joven, practicando gimnasia, conoció a figuras del mundo teatral como Antonin Artaud y Jean-Louis Barrault, un sobresaliente discípulo de Marcel Marceau. De esta manera, Lecoq descubrió que no solamente en el deporte se realizan prácticas físicas con el cuerpo humano, que existen otras disciplinas como el teatro que también exigen un entrenamiento específico con dicho instrumento.

Interesado por el teatro, Lecoq decidiría dedicar su vida a este arte, en sus primeros años como estudiante y actor y en tiempos posteriores como director escénico y docente. Más adelante, Lecoq cumpliría su objetivo de fundar su propia Escuela de teatro, donde actualmente persiste en el número 57 de la calle Faubourg Saint-Denis.

Dos grandes vertientes de su pedagogía consisten en el lenguaje visual y el lenguaje oral. Es la primera en la que hiciera más énfasis dentro de su pedagogía y la que más pusiera en práctica, debido a que como actor, una de las ramas en las que más se desempeñó fue la pantomima.

Dentro del lenguaje visual, encontramos rubros como el silencio, los movimientos, los lenguajes del gesto, y una de las más grandes aportaciones del maestro Lecoq: la máscara neutra. Al lenguaje visual lo considero como el estado más puro de la actuación, pues es el que revela el interior del actor. Las palabras son sólo accesorios cuyo único objetivo debe ser apoyar al lenguaje visual. Para establecer dicho lenguaje, los actores debemos expresarnos correctamente con nuestra mirada y nuestro cuerpo, pues son los medios que, sin decir una sola palabra, transmitirán nuestras ideas, pensamientos, sentimientos, reacciones y estados de ánimo.

En el último año he incursionado en el medio de la televisión. Actualmente me desempeño como extra en diversas telenovelas y series. Los extras interpretan los personajes ambientales de las historias. Hay compañeros, como Sergio Corona, que nos denominan “actores sin parlamento”. Y efectivamente, sólo debemos reaccionar a las acciones de los personajes principales. Únicamente empleamos el lenguaje visual. Es aquí donde mayormente he aplicado el lenguaje facial y corporal que aprendiera en las clases con el maestro Juan Gabriel Moreno.

La otra gran vertiente de la pedagogía de Lecoq consiste en el lenguaje oral. Quien mejor explica este apartado es su alumno Juan Felipe Preciado, quien ante todo nos describe todos los órganos de nuestro cuerpo que se involucran en nuestro aparato fonador. Después nos explica los elementos del lenguaje oral.

Donde mejor he aplicado este rubro es como maestro de la academia de teatro musical donde imparto clases de actuación. La coordinadora de la academia me pidió que hiciera especial énfasis en la expresión verbal de los alumnos. Les inculco los ejercicios y técnicas para entrenar y mejorar la dicción, articulación y proyección que yo aprendiera de mis maestros. De igual manera apliqué estas técnicas cuando me desempeñé como director escénico de la comedia musical que dirigí, inculcándoles a los actores los mismos ejercicios, principalmente para que interpretaran las canciones adecuadamente.

De igual forma, Lecoq aplicó sus teorías a otros rubros que él llamó territorios dramáticos. Dichos territorios son géneros dramáticos, corrientes, tendencias o estilos para los que él también desarrolló un entrenamiento específico. Los territorios dramáticos en los que Lecoq se desempeñó principalmente son el melodrama, la tragedia, la *commedia dell'arte*, los bufones y los clowns.

A lo largo de mis años como actor he participado en varios montajes de diversos géneros. En el caso de la tragedia, he disfrutado mucho mi participación en adaptaciones de obras como *Macbeth*, *Hamlet* y *Enrique V*, que presenté en mis años de estudiante. Sin embargo, el ámbito en el que me he desempeñado más, debido a mi reciente trabajo en la televisión, es el melodrama. Estos géneros que manejan un carácter principalmente serio, son los que más disfruto interpretar y los que más se me facilitan. Se lo atribuyo principalmente a que desde mis primeros años como actor, me incliné al entrenamiento e interpretación de estos géneros.

Otra gran vertiente de la pedagogía de la Escuela la constituyen los clowns y la *commedia dell'arte*. Yo ofrezco mucho respeto a todos aquellos actores que se dedican al ámbito de la comedia, pues a lo largo de mis años de experiencia como actor, he tenido que tocar este campo y he podido constatar que no es fácil trabajarlo. Pero aún más admiración y respeto les dirijo a los clowns, pues es aún mayor el grado de complejidad que exige la práctica de este ámbito.

En mis primeros años como actor me sentía negado a interpretar personajes e historias cómicas o farsicas por no manejar la técnica correcta. Pero últimamente me he sentido familiarizado con estos géneros, debido a que en el último año participé en el montaje de un par de obras de Alejandro Licona y mis compañeros me ayudaban a encontrar la corporalidad

y tono adecuados de los personajes que desempeñaba. Con la práctica pude manejar mejor la técnica de actuación de la Comedia y yo les aportaba a mis personajes actitudes corporales, movimientos y algunos gags de las técnicas del clown y la commedia dell'arte que aprendí en las clases con el maestro Pimentel.

A lo largo del presente escrito doy cuenta de cómo yo mismo aplico las enseñanzas del maestro Lecoq en mi vida como actor. Principalmente las llevo a cabo sobre el escenario en las diversas puestas en escena en las que he participado y últimamente, ante las cámaras, en los papeles ambientales que actualmente desempeño en la televisión. Igualmente las he aplicado ya como director y como docente del arte teatral, tal como lo hicieran mis propios maestros.

Ante el presente trabajo de investigación podemos ser testigos de que Jacques Lecoq fue un maestro y teórico que deja un gran legado a los practicantes del arte teatral, no nada más para los actores, sino también para los directores y pedagogos de dicha disciplina. Clara muestra de ello, son los ejemplos que yo mismo cito de las clases de mis maestros, en las que ellos mismos aplican las técnicas de Lecoq, muchas veces sin saber que él las enunció.

La razón por la que muchos directores o maestros de actuación o cualquier otra rama del arte teatral, ignoran la autoría de Lecoq, de muchos principios que ellos citan, es, porque todos los practicantes del teatro queremos llegar a los mismos objetivos, aunque tomemos distintos caminos. Igualmente Lecoq enunció los principios que él mismo aprendiera de sus maestros como Antonin Artaud, Jean Louis Barrault y Etienne Decroux. En este caso, la aportación de Lecoq consiste en haber plasmado con tinta y en papel sus conocimientos.

Al no ser el teatro una ciencia exacta, siendo una disciplina en la que cada quien puede aportar su punto de vista, Lecoq también dejó nuevas aportaciones rechazando lo que no concordaba con sus maestros y declarando lo que consideraba correcto o simplemente ampliando las teorías que aprendiera o trabajando en las que no se habían explorado anteriormente. De esta manera, podemos afirmar que Jacques Lecoq deja un legado importante para el teatro, y he aquí una investigación que resume sus aportaciones que considero más efectivas y sobresalientes.

Bibliografía

Aubert, Charles, *El arte mímico*, traducción de Pilar Ortiz Lovillo, México, Escenología, 1997, 257 p.

Artaud, Antonin, *Cartas de Antonin Artaud a Jean-Louis Barrault*, prefacio de Paul Arnold, traducción de Martha I. Mohia, Buenos Aires, Siglo XX, 1997, 143 p.

Barrault, Jean-Louis, *Mi vida en el teatro*, traducción de Carlos Manzano, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975, 450 p.

Bentley, Eric. *La vida del drama*, México, Paidós, 1987, 326 p.

Decroux, Etienne, *Palabras sobre el mimo*, traducción de César Jaime Rodríguez, introducción de Corinne Soum, México, CONACULTA, 2000, 291 p.

Lawner, Lynne, *Harlequin on the moon: commedia dell'arte and the visual arts*, New York, H.N. Abrams, 1998, 208 p.

Lecoq, Jacques, *El cuerpo poético*, traducción y adaptación al español de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona, Alba Editorial, 2007, 3ª ed.

Nicoll, Allardyce, *El mundo del Arlequín: estudio crítico de la comedia del arte*, Barcelona, Barral, 1997, 231 p.

Pechman, Gunter Freiherr Von, *La comedia del arte en porcelana de bustelli*, traducción de Emilio Álvarez, Madrid, Alianza, 1981, 41 p.

Preciado, Juan Felipe, *El actor se prepara: introducción e iniciación*, México, Limusa, 1991, 2ª ed., 403 p.

Preciado, Juan Felipe, *La commedia dell'arte*, México, Limusa, 1990, 510 p.

Ruldin, John, *Commedia dell'arte: a handbook for troupes*, London, Routledge, 2001, 251 p.

Scherillo, Michele, *La commedia dell'arte in Italia: studi e profilli*, Torino, Ermanno Loescher, 1884, 162 p.

Shakespeare, William, *Enrique V*, traducción de R. Martínez Lafuente, introducción de Carlos Millar Soler, Barcelona, RBA, 2003, 207 p.

Shakespeare, William, *Hamlet*, traducción de Tomás Segovia, epílogo de Juan Villoro, México, UAM, 2009, 350 p.

Agradecimientos

A lo largo de este camino que implicó mi proceso de titulación, que desafortunadamente fue un poco prolijo por haberme encontrado con diversos contratiempos, tuve la fortuna de contar con personas que implicaron en su totalidad un fuerte apoyo para llegar a esta importante etapa de mi vida. Es por ello, que dedico este pequeño espacio para reconocer, el interés y la ayuda que me brindaron en sus respectivas medidas, todas estas personalidades que contribuyeron al resultado que se plasma en el presente escrito, pero sobretodo en el pergamino que finalmente me acredita con el título de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro.

Primeramente agradezco al Creador por permitirme llegar a este momento de mi vida, así como hacerme más fuerte al haberme hecho experimentar algunos sinsabores durante este proceso, mismos que contribuyeron a forjarme como un profesionalista más serio y experimentado.

Agradezco ampliamente a mis papás quienes fueron los que no me permitieron quitar el dedo de este renglón que significó no dejar inconcluso este periodo de mi vida tanto en su aspecto personal como profesional. Ellos, que desde el momento de mi natalicio, han fijado como prioridad mi formación tanto física como educativa, llegando esta última a su etapa final con la obtención de este resultado. Ellos, quienes a lo largo de los años que llevo vividos, han hecho diversos sacrificios para que yo obtenga lo mejor y sea la mejor persona posible.

Durante este camino, y no me refiero solamente a mi proceso de titulación, sino a mi formación profesional, me he encontrado con muchos compañeros y amigos que compartieron sus conocimientos conmigo, y que de forma recíproca, espero haberles transmitido algunas enseñanzas. Hago mención muy especial a Alejandro Barranco, a quien conocí durante mi último año de estudios en la Facultad de Filosofía y Letras y cuya amistad y cariño son incalculables. Mi agradecimiento hacia él lo enfoco a que me guio de manera muy útil en la elaboración del anteproyecto de la presente tesina. Aunque no cumplieron un papel fundamental en la elaboración de este trabajo escrito, agradezco a tres personas muy importantes para mí, ya que compartieron conmigo muchas experiencias a lo largo de los cuatro años de estudios en esta facultad y que figuraron como mis amistades más cercanas: Sharon Portilla, Scarlett Siliceo y Liliana Ríos.

Obviamente no podía dejar de lado a mis formadores. Agradezco profundamente a todas las personalidades que fungieron como mis profesores durante mi paso por esta facultad. Aunque no haga mención particular de cada uno de ellos para no hacer extenso este espacio, a todos agradezco haber contribuido a mi formación profesional. Especialmente a todos aquellos de los que hago mención en este escrito por haberme dejado alguna enseñanza de gran utilidad en mi vida profesional.

Particularmente, agradezco al Doctor Oscar Armando García, quien me ayudó cuando me encontré en el abandono y aceptó fungir como mi asesor de tesis. Igualmente agradezco a los integrantes de mi sínodo, la Maestra Aimée Wagner, Margarita González, Rosa Ma. Gómez y el Doctor Alejandro Bullé Goyri, quien también fungió como mi mentor del seminario de tesis. A todos ellos por haber aportado sus conocimientos y puntos de vista para ayudarme a que mi trabajo quedara en las mejores condiciones de forma y contenido. De igual manera, hago especial mención del Doctor Gustavo Lizárraga por haber aceptado mi propuesta de participar como sinodal en mi examen, pero por cuestiones personales tuvo que dejar de laborar como docente en la facultad y ya no pudo estar dentro de mi jurado.

Agradezco también a todas esas personas que me orientaron y ayudaron durante los trámites administrativos de mi titulación, especialmente a Silvia, la secretaria académica del Colegio de Teatro y a la Srita. Claudia del Departamento de Apoyo a Titulación.

Finalmente, agradezco a todos mis familiares y amigos que comparten conmigo la alegría de llegar a esta fecha tan especial en mi vida. A todos ellos que estuvieron presentes en esta fiesta que es mi examen profesional y me acompañaron porque soy una persona especial para todos ellos, y ellos lo son para mí.