



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES

SANFORD MEISNER Y JACQUES LECOQ
RELACIONES ENTRE LOS CONCEPTOS CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DE
PERSONAJES.

Alumno: Espinoza Molina, Alexis Andrés
Profesor guía: González Martínez, Marco

Seminario de Grado para optar al grado Licenciado en Artes
Santiago, 2023

Dedicatoria

A mi padre,
por su incansable y desinteresado apoyo para quien esto escribe.
Toda mi admiración para transformar al amor incondicional,
en una manera de educar.

A mi esposa,
por escuchar, compartir y dedicarle tiempo,
a las constantes elucubraciones y reflexiones.

Tabla de contenidos

Introducción	4
Capítulo I	7
Tradiciones aparentemente dicotómicas	7
1.1. Datos de contexto.....	7
1.2. Planteamiento del problema.....	8
1.2. Pregunta de investigación	18
1.3. Objetivo general de la investigación	18
1.3.1. Objetivos específicos	18
Capítulo II	19
Teoría al servicio del personaje, la interpretación y la creación	19
2.1. Personaje	19
2.2. Interpretación	22
2.3. Creación de personajes.....	23
Capítulo III	26
Técnica derivada del análisis del discurso.....	26
3.1. Enfoque de la investigación.....	26
3.2. Muestra de estudio	28
3.3. Técnica de investigación	28
Capítulo IV.....	31
Cuerpo y Emoción	31
4.1. Aportes de Sanford Meisner a la creación e interpretación de personajes.....	34
4.1.1. Repetición	34
4.1.2. Intuición.....	36
4.1.3. Actividad Independiente	37
4.1.4. Llamada a la puerta	37
4.1.5. Preparación emocional	38
4.2. Aportes de Jaques Lecoq a la creación e interpretación de personajes.....	40
4.2.1. Silencio	40

4.2.2. Máscara Neutra.....	42
4.2.3. Máscaras Expresivas	43
4.2.4. Personajes	45
4.3. Consideraciones para el análisis comparativo entre S. Meisner y J. Lecoq	47
4.3.1. Acción	49
4.3.2. Actuación	51
4.3.3. Cuerpo	53
4.3.4. Emoción	55
4.3.5. El mágico “como si”	57
4.3.6. Identificación	59
4.3.7. Imaginación.....	60
4.3.8. Improvisación.....	62
4.3.9. Impulso, Instinto.....	64
4.3.10. Juego	66
4.3.11. Neutro	68
4.3.12. Pedagogía.....	69
4.3.13. Personaje	73
4.3.14. Silencio	77
4.3.15. Transposición.....	78
4.4. Semejanzas y diferencias en las visiones teóricas de S. Meisner y J. Lecoq ..	80
4.5. Dinámicas entre los postulados de S. Meisner y J. Lecoq	82
Conclusiones	85
Bibliografía.....	88
Anexo índice de Tablas.....	90

Introducción

Entre las diferentes corrientes teatrales, hay dos vertientes que se destacan, Realismo Psicológico y Teatro Corporal, los autores expuestos aquí, Sanford Meisner y Jaques Lecoq, son insignes representantes no solo por su relevancia e importancia en la escena a nivel global, sino que también por ser continuadores de estas corrientes centrales en el teatro. En el caso de Meisner, seguidor de las enseñanzas de Stanislavski, y en el caso de Lecoq continuador del teatro corporal de Jacques Copeau. Dos visiones que transitan por caminos paralelos, pero que en esencia arriban a un mismo puerto, la creación e interpretación de personajes.

El propósito de esta investigación es realizar un análisis comparativo hermenéutico en el ámbito de lo teórico de las técnicas y teorías actorales de Meisner y Lecoq, analizar las relaciones entre los conceptos de creación e interpretación de personajes que desarrolla cada autor, para luego comparar sus definiciones en los que exista una similitud, tanto como las discrepancias y concluir si es posible una complementariedad de ambos enfoques para nutrir los procesos de aprendizaje de actrices, actores y alumnos de teatro en general.

El método de S. Meisner será analizado desde las clases recopiladas por Dennis Longwell durante trece meses de prácticas en el libro *Sobre la actuación* (2002), traducción al español de *On Acting* (1987). Por el lado de Lecoq se tomará la teoría desarrollada por este autor en su libro *El Cuerpo Poético, Una enseñanza sobre la creación teatral* (2001) traducción al español de *Le Corps Poétique, Un enseignement de la création théâtrale* (1997).

Es común utilizar a Meisner y Lecoq de forma independiente, creando una confrontación entre ambos modelos, ya que se consideran dos vertientes filosóficamente opuestas, a una como realismo psicológico y a la otra como teatro corporal o físico, cada uno de estos caminos representado por distintos exponentes además de los autores citados, como lo esquematiza Borja Ruiz (2008) en un eje temporal histórico que abarca las figuras principales e influyentes del teatro en el siglo XX. No obstante, el logro de posicionamiento de cada uno perdura en la actualidad con fuerza, lo demuestran las instituciones que mantienen abiertas sus puertas, como el *Neighborhood Playhouse*, en

Nueva York, Estados Unidos, cuna de Meisner y donde enseñó gran parte de su carrera, o en el caso de Lecoq, la *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, en París, Francia, escuela que fundó y que continúa impartiendo su pedagogía, así como también por ambos lados aparecerán más espacios que difunden sus enseñanzas en diferentes continentes.

La técnica de actuación de Meisner pone énfasis en la interpretación, como lo señala William Esper, discípulo directo de Meisner, donde menciona que: “muy pocos profesores de interpretación han logrado desarrollar un método detallado que forme actores verdaderamente creativos” (2018, p.16). Por su parte, Lecoq realza el físico y la creatividad, en sus palabras “El objetivo de la escuela es la realización de un teatro joven de creación, portador de lenguajes en el cual el juego físico del actor esté presente” (2001, p.30). Por otra parte, respecto a los fundamentos de su trabajo Lecoq dice “En mi pedagogía, siempre he privilegiado el mundo exterior con respecto al mundo interior. La búsqueda de sí mismo, del estado de humor de cada uno, tiene poco interés en nuestro trabajo. El “yo” está de más” (2001, p.31). En cambio, Meisner propone que “En su mayor parte el personaje es una cosa emocional. La parte interna del personaje se define por lo que uno siente sobre algo” (2002, p.87), y agrega, “Mi tarea más grande como profesor de actores es llevarles a ustedes mismos. Esa es la raíz de la actuación creativa” (2002, p.134). Tras la aparente diferencia de los fundamentos, de lo interior en el caso de Meisner, y lo exterior en el caso de Lecoq, observaremos que son los puntos de partida para abordar el personaje y el trabajo actoral donde radica la discrepancia, y que en cuanto a las semejanzas, se concatenan en gran medida con este y otros conceptos para provocar una intrincada trama entre las teorías de ambos autores.

Así, de esta manera hacen falta estudios que develen e integren las fortalezas de ambas visiones, dada la no existencia, al menos en habla hispana, de investigaciones que aborden el trabajo en conjunto de Meisner y Lecoq. Analizar sus semejanzas y diferencias conceptuales, como así mismo, complementar las posturas de estos autores que suelen verse como antagónicas, pero que sin embargo pueden generar un acople de sus conceptos y teorías acerca de la creación e interpretación de personajes, para que puedan ser un aporte enriquecedor al aprendizaje de actrices, actores y alumnos en general de teatro.

Este estudio comprenderá en su primer capítulo una visión general de ambas tradiciones, de inicios del novecientos hasta llegar a Meisner y Lecoq. Explicará la problemática de la aplicación y el uso de las dos vertientes teatrales, y expondrá la pregunta de investigación con sus objetivos.

En el capítulo dos, abordaremos el marco teórico con la visión de Patrice Pavis, Ángel Berenguer y Jorge Dubatti desde el mundo del teatro, así como también lo propuesto por Robert McKee en el ámbito del cine en relación con los conceptos antes mencionados.

En cuanto al capítulo cuatro, en el análisis se hará un breve recorrido por los aportes de cada autor en función a los conceptos creación e interpretación de personajes, revisando sus principales técnicas y teorías. Reflexionaremos acerca de los conceptos que emergen, nutren y conforman el cuerpo de los grandes conceptos, para obtener la comparación y en consecuencia las semejanzas y diferencias, además de develar las dinámicas que se producen entre los conceptos.

En conclusión, pondremos en perspectiva las posibles implicancias que puedan generar la complementariedad de ambos enfoques, que, de ser comprobadas en la teoría, sería necesario una puesta en práctica de lo analizado, para comprobar empíricamente el acople de las visiones de Meisner y Lecoq en relación con la creación e interpretación de personajes.

Capítulo I

Tradiciones aparentemente dicotómicas

1.1. Datos de contexto.

Esta es una investigación en artes situada en el ámbito teórico y teatral. En la actual situación que se encuentra la investigación en artes, y basándonos en el trabajo de Sánchez (2010) el cual es una defensa de la práctica artística, y de como esta se puede vincular con otras prácticas en el ámbito de todas las artes, propiciando relaciones con otras profesiones que puedan aportar a un dialogo y de esta manera nutrirse en las diferentes dimensiones que un espacio de conversación puede provocar para desenvolverse en la academia sin dejar de producir, entendiendo como producto la obra de arte. Se muestra también en el trabajo de Sánchez, un afán por ofrecer estas relaciones que faciliten a los diferentes estamentos como el científico y el artístico, la conexión necesaria para el desarrollo de procesos en artes y como estos van desenvolviéndose con la ayuda de todos los actores posibles, ya que las complejidades de los procesos artísticos, así como en otras áreas, van evolucionando constantemente, por lo menos esa es la intención, una propuesta que deja de mirar el producto como un fin, como por ejemplo la muestra de una obra de teatro, sino más bien, como un medio para continuar con la investigación, siendo la muestra de la obra de teatro parte del proceso investigativo.

Se trata de hacer coincidir la investigación académica con la práctica empírica en artes, un esfuerzo por ir encontrando nuevas maneras de hacer investigación que tengan validez tanto para los artistas como para las instituciones académicas. Todo por re-hacer aún, o mejor dicho, en el camino se está construyendo este hacer. El título del texto de Sánchez, In-definiciones. El Campo Abierto de la Investigación en Artes, indaga en la redefinición de conceptos como el conocimiento, sujeto, comunicación y contexto, del cual derivan otras categorías como corporalidad, situación, proceso y compromiso, para de esta manera generar nuevos aportes desde los procesos creativos que construyen conocimiento, tomando como sujeto diferentes tipos de experiencias en contextos diversos o similares, para lograr comunicar esos resultados vivos que siguen avanzando,

a veces de manera independiente y otras con la necesidad de soporte, pero que constantemente se abren paso. Así, parte de nuestro trabajo en la investigación en artes es abrir estos caminos, fomentando el encuentro y la readecuación de los tecnicismos y sutilezas etéreas que ofrece la investigación en artes.

1.2. Planteamiento del problema

¿Por qué escoger a S. Meisner y J. Lecoq?, ambos son representantes del Realismo Psicológico y Teatro Corporal respectivamente, así los sitúa Borja Ruiz (2008), como continuadores de un legado que iniciaron Constantin Stanislavski (1863-1938) y Jacques Copeau (1879-1949).

Constantin Stanislavski ejerció un enorme aporte al trabajo actoral, con una importancia y repercusión en las técnicas interpretativas contemporáneas que siguen ejerciendo una influencia preponderante, así lo señala María Pérez García (2009) logrando un nuevo estilo de interpretación y puesta en escena con la característica de la naturalidad. La obra teatral “La Gaviota” del dramaturgo Antón Chejov, estrenada el 17 de diciembre de 1898, y dirigida por Stanislavski marca un hito en el naturalismo, como lo cuenta M. Pérez García en ese momento “Se habían establecido las contundentes bases del Realismo Psicológico, cuya estela planea hoy en día sobre las puestas en escena contemporáneas y las escuelas de interpretación de todo el mundo” (2009, p.82). Grandes nombres siguieron el legado de Stanislavski, todos alumnos que se formaron con él, algunos de ellos son; Vsévolod Meyerhold, Evgueni Vajtangov y Michael Chejov, por nombrar a algunos pocos, realizando aportes significativos como es el caso de la Biomecánica de Meyerhold y el manual para actores de M. Chejov, Sobre la Técnica de Actuación y Lecciones para el Actor Profesional, publicada en 1953. Jerzy Grotowski también alumno de Stanislavski se refiere a él y su método de la siguiente manera, “considero que el método de Stanislavski ha sido uno de los más grandes estímulos para el teatro europeo, especialmente en la formación del actor” (2008, p.328).

En 1922 Stanislavski junto a su compañía “El Teatro de Arte de Moscú” (TAM) realizan una gira por Estados Unidos, que dejó una gran influencia en el teatro norteamericano. Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaia, integrantes del TAM, se

quedan y fundan *The American Laboratory Theatre*. Al poco tiempo, alrededor de siete años, Harold Clurman, Cheryl Crawford y Lee Strasberg crearon el *Group Theatre* (1931-1940), que continuó con el nuevo realismo norteamericano integrado por importantes nombres como Stella Adler y Sanford Meisner. Luego de discrepancias acerca de la metodología de trabajo, Lee Strasberg deja el grupo para continuar desarrollando el "Sistema", aprendido de la primera etapa de Stanislavski, que más tarde pasaría a llamarse el "Método". En la página web *The Lee Strasberg Theatre & film Institute* describen qué es el Método de actuación, en la sección *what is method acting?* afirmando que el trabajo de Lee con los actores comenzó a transformar el teatro y el cine estadounidenses, poblando ambos con un nivel distinto de interpretación auténtica. A medida que más y más actores comenzaron a profundizar en su enfoque sistemático para el entrenamiento de actores, su técnica recibió un nombre, El Método, y sus practicantes se etiquetaron como "Actores del Método". El Método fue popularizado mundialmente por actores del cine de Hollywood de los años cincuenta en adelante, quienes siguieron ocupando la técnica de la Memoria Afectiva, así lo cuentan en la misma página web, en el corazón del trabajo de Lee Strasberg y su formación de la compañía estaba el uso de la "memoria afectiva", que instó a los actores a recuperar y revivir un tipo de evento singular "único en la vida" de su pasado y a utilizar esos sentimientos veraces a la altura de un momento explosivo, a voluntad, en una escena. El ejercicio de memoria afectiva, junto con otros que desarrolló a lo largo de su vida, desafió a los actores a usar experiencias de su propia vida para motivar el comportamiento emocional o físico de un personaje. Para Strasberg, nunca fue suficiente recrear la emoción en el escenario, había que revivirla. (<https://strasberg.edu/about/what-is-method-acting/>).

En la introducción a la edición española del libro de Sanford Meisner, la traductora Catalina Buezo nos cuenta al respecto que:

En 1934 Harold Clurman y Stella Adler -en especial esta última- recibieron en París, de labios de un Stanislavski anciano y enfermo, una serie de indicaciones que provocaron una escisión dentro del *Group* y el abandono definitivo de Strasberg, que dirigió el *Group* hasta 1937 y pasaría a dirigir el *Actor's Studio* desde 1950 (sus ideas se mantienen hoy en el *Lee Strasberg Theater Institute*).

Meisner tomó partido por Stella Adler (...) y en su técnica la memoria afectiva o emocional no tiene ninguna relevancia a la hora de buscar la verdad en la expresión (2002, p.7-8)

The Lee Strasberg Theatre & film Institute es el legado de Strasberg, fomentando la actuación para el teatro, cine y televisión en Estados Unidos que mantiene abierta sus puertas en la actualidad.

Stella Adler y Sanford Meisner, por su lado, tomaron el trabajo final inconcluso que plasmó Stanislavski en el documento *El Inspector*, redactado entre 1936 y 1937. Este trabajo se centra en las Acciones Físicas. Stella Adler acompaña a Stanislavski en su última etapa donde el maestro ruso indaga sobre las Acciones Físicas, y en el cual se ve reflejado el cambio de énfasis para encontrar la emoción verdadera, esta se encontraba en la comprensión total de las “circunstancias dadas”. Trabajo determinante, ya que es el propio Stanislavski quien propone alejarse de la historia personal, de la psiquis íntima para el trabajo actoral y la búsqueda de emociones. Para obtener una definición de acciones físicas, Jorge Saura la reorganiza gracias a la amplia literatura producida por los discípulos de Stanislavski de esta manera:

una acción física es un comportamiento psicofísico del actor, perceptible por el espectador, que es consecuencia directa de las circunstancias dadas presentes en ese momento y que desencadena un impulso emocional capaz de transformar el estado anímico del intérprete sin que la voluntad de éste intervenga en ello. Dicho de otra forma: gracias a la acción física el actor no necesita ir en busca de la emoción adecuada, pues ésta viene por sí sola, siempre que se ejecute la acción física correcta (2015, p.73)

Stella Adler comparte este conocimiento con Meisner y ambos continúan sus caminos para elaborar sus propias técnicas, Adler como actriz y como una destacada profesora de interpretación en *Stella Adler Conservatory*. En el caso de Meisner como profesor en el *Neighborhood Playhouse* donde enseñó gran parte de su vida formando actrices y actores con su técnica interpretativa. La utilización de la Memoria Emotiva es

la principal diferencia entre Strasberg y Meisner, este último se aleja de las historias o experiencias personales, para utilizar el concepto de la imaginación como recurso principal para generar emociones, y de esta manera evolucionar en el concepto de memoria emotiva para dar paso a la Preparación Emocional. Juan Pastor Millet en el prólogo de Sobre la actuación, nos habla de la técnica de Meisner:

Meisner desarrolló su técnica durante más de cincuenta años de docencia partiendo de postulados de Stanislavski, pero a diferencia de alguno de sus colegas del llamado método americano que usaba la memoria emotiva, centró su entrenamiento en una utilización realista de la imaginación y la creatividad del intérprete (2002, p.11)

De esta manera Sanford Meisner aplica su técnica interpretativa como una evolución de las últimas teorías desarrolladas por Stanislavski creando una serie de ejercicios en un proceso de dos años de aprendizaje. En sus propias palabras “actuar es *vivir* bajo circunstancias imaginarias” (2002, p.147).

Por lo que se refiere a la otra vertiente, llamada Teatro Corporal o Físico, aparece un nombre que fue de una relevancia vital de un nuevo teatro en Europa, y un pilar fundamental que cimentó a lo largo del novecientos la escena en París, este fue Jacques Copeau. Para Borja Ruiz:

Francia acrisoló toda una forma de abordar el hecho teatral, endémica podríamos decir, que puede seguirse generación a generación. Uno de los elementos comunes a todas estas generaciones es un afán por llevar al cuerpo del actor al centro del acto dramático y renovar, desde esta nueva consideración expresiva, la concepción global de la escena. Sin duda el primero en poner los cimientos en la edificación fue Jacques Copeau (...) Copeau representa en Francia lo que Stanislavski en Rusia: una figura fundacional que, en total fractura con el teatro precedente, sentó las bases para el nuevo teatro del novecientos. (2014, p.40)

La fractura con el teatro precedente a la que se refiere Ruiz es que Copeau lo consideraba un teatro falso y mediocre, por lo que sus nuevos fundamentos se manifestaron en el renovado tipo de trabajo para el acondicionamiento de actores y de obras, “la preparación de los espectáculos se compaginaba (he aquí el aspecto más innovador) con un estricto programa de entrenamiento: practicaban natación, esgrima, lectura de textos en voz alta, ejercicios rítmicos e improvisación” (2008, p.215). Copeau también tuvo un paso de dos años por Nueva York, entre 1917-19, instado por la relación que Francia ejerció para involucrar a Estados Unidos en el conflicto de la primera guerra mundial. La compañía de Copeau, *Le Théâtre du Vieux-Colombier*, dejó influencias en compañías que surgirían poco después como *Theatre Guild* y *The American Laboratory Theatre*, este último lo mencionamos antes en relación con los integrantes del TAM que se quedaron en Nueva York impartiendo el sistema de Stanislavski. El tejido del arte teatral se encuentra sutilmente en este hecho y deja huellas, para luego avanzar en su entramando por caminos diferentes, en este contexto, por diferentes continentes, América y Europa.

Al volver a Francia, Copeau y su compañía realizan un espectáculo que marcaría un hito y que define de forma clara la visión teatral que estos desarrollaban, una muestra de evidente diferencia en contraste con el naturalismo y realismo psicológico que brotaba fértilmente de las semillas puestas por Stanislavski en Estados Unidos. Etienne Decroux famoso mimo francés que fue alumno de Copeau y parte de este espectáculo nos cuenta en el texto de Ruiz lo siguiente:

Era mima y sonidos. el todo sin una palabra, sin maquillaje, sin vestuario, sin iluminación, sin accesorios, sin muebles y sin escenografía. El desarrollo de la acción era tan sabio que teníamos muchas horas en tan sólo unos segundos y muchos lugares en uno solo. Teníamos simultáneamente entre los ojos el campo de batalla y la vida civil, el mar y la ciudad. Los personajes pasaban de uno a otro con toda verosimilitud. La actuación era emotiva, comprensiva, plástica y musical. Las obras que se realizan hoy en día asombran, pero no superaran lo que hicimos ese día y nunca se logrará (2008, p.218)

Jacques Copeau sin duda fue un precursor y se anticipó a maneras de hacer teatro en el siglo XX. Otros de sus conceptos que posteriormente J. Lecoq hiciera mayormente conocidos serían, el juego, como dispositivo para la educación del actor, y la máscara neutra, que inicialmente tuvo el nombre de máscara noble, la cual delega al cuerpo toda la expresión física emocional, y que más tarde Lecoq tomaría como parte fundamental de su pedagogía con el desarrollo de la máscara neutra en el proceso de aprendizaje del actor.

De esta raíz que fue Copeau, surgen varios nombres y discípulos como Jean Dasté, Étienne Decroux, y más tarde Jacques Lecoq, que desarrollaron su trabajo para dotar al cuerpo y al movimiento de una mayor relevancia, la gestualidad y la imagen como inicio para la creación del teatro. Armando Collazos (2016) enmarca a Lecoq dentro de los desarrolladores del teatro Físico refiriéndose a Copeau como un artífice de un nuevo teatro que estableció la expresión del cuerpo como dispositivo dramático fundamental, así como también Julián Herrero habla de un gran abanico de influyentes personalidades en el teatro físico, entre estos Lecoq con el Análisis de los Movimientos. Herrero los menciona cronológicamente como parte de las raíces del teatro físico de la siguiente manera:

la Rítmica de Dalcroze; la Pantomima de Deburau; la Super-Marioneta de Craig; el Sistema de Acciones Físicas de Stanislavski; la Biomecánica de Meyerhold; el Montaje de Atracciones de Eisenstein; el Gesto Psicológico de Chejov; la Ejercitación de Copeau; el Mimo Corporal de Decroux; el Teatro de la Crueldad de Artaud; el Análisis del Movimiento de Laban; la Danza Dramática de Wigman; la Commedia Dell'Arte restaurada por Streheler, Bosso, Fo y Fava; el Análisis de los Movimientos de Lecoq; el Teatro Pobre de Grotowski; la Danza-Teatro de Bausch; hasta las versiones sobre Antropología Teatral de Barba, Zarrilli y Schecher (2014, p. 25)

Podemos observar que Stanislavski está incluido en las raíces del teatro físico por el trabajo sobre las Acciones Físicas, que desarrolló en la última etapa de su carrera. Grotowski también aparece mencionado en este listado, sin embargo, es el mismo

Grotowski quien se desmarca de ambos bandos diciendo “No tengo ningún interés en el teatro de texto, porque está basado en una visión falsa de la existencia humana. Tampoco tengo ningún interés en el teatro físico.” (2008, p.335). Al referirse al teatro de texto, Grotowski hace mención al realismo psicológico, esta declaración la redacta en un texto llamado Respuesta a Stanislavski.

Jacques Lecoq inicia sus estudios relacionados con el deporte, siendo profesor de educación física, más adelante conoce a Jean Dasté, con quien trabaja por primera vez profesionalmente en teatro. Dasté fue alumno de Jacques Copeau, fundador del famoso *Théâtre du Vieux Colombier* en París 1913. En 1948 a pedido de Gianfranco De Bosio, Lecoq es invitado a dar clases en la universidad de Padova Italia, por tres meses, donde finalmente se queda por ocho años, fascinado con la comedia del arte y sus máscaras, aquí conoce a Amleto Sartori, escultor italiano que redescubre la manera de hacer máscaras de cuero de comedia del arte y que trabaja junto a Lecoq realizando la máscara Neutra que conocemos hoy. Donato Sartori continuaría el trabajo de su padre que falleció a temprana edad. También junto a Giorgio Strehler forman la escuela del Piccolo Teatro de Milán, aquí descubre la tragedia y el coro, y luego trabaja con Dario Fo, destacado actor y escritor italiano ganador del premio Nobel de Literatura en 1997.

Lecoq de vuelta en Francia, crea su escuela que fundó en 1956, en París, incorporando los saberes aprendidos y desarrollando una pedagogía que abarca diversos ámbitos del ejercicio teatral en un proceso pedagógico de dos años. La improvisación y el análisis de los movimientos son fundamentales en la primera parte del proceso de aprendizaje de la escuela, el primer año. Los alumnos adquieren una inteligencia del juego y desarrollan su imaginación. La Máscara Neutra es un pilar esencial en la pedagogía de Lecoq. A continuación, llega el conocimiento del movimiento de los elementos de la naturaleza, las materias, los colores, los animales, y posteriormente el juego con máscaras, pasando del silencio a la palabra hasta llegar a la creación de personajes. En el segundo año del proceso pedagógico de su escuela, llegan lo que él denomina los grandes Territorios Dramáticos, el Melodrama, la Tragedia, los Bufones, la Comedia del Arte, la Comedia Humana y los Clowns, que dejaremos a un lado en la presente investigación, ya que es en la primera parte del aprendizaje pedagógico

desarrollado por Lecoq, el primer año de escuela, donde se concentra en la creación e interpretación de personajes, materia que nos interesa revisar.

Cabe señalar que los autores a quienes nos referimos se enmarcan en el siglo XX, y tanto Meisner (1905-1997) como Lecoq (1921-1999) pertenecen al final de este siglo, siendo contemporáneos entre ellos. Aquí un aspecto de época que los vincula, la temporalidad de sus desarrollos. Sin bien hay una diferencia de diez años en los cuales aparecen publicados sus únicos textos originales donde exponen sus técnicas y teorías, 1987 y 1997 respectivamente, de igual manera los hace generacionalmente muy cercanos con respecto al resto de los llamados maestros del teatro, como podría ser el caso de Grotowski (1933-1999), quien también continuó el inconcluso trabajo de las Acciones Físicas de Stanislavski, pero que en cierta medida, sin desmerecer en ningún caso la importancia de este en el teatro, su búsqueda espiritual lo lleva a no realizar obras para un público al final de su carrera, y a solo concentrarse en procesos formativos. Así lo insinúa en su texto Respuesta a Stanislavski el propio Grotowski:

¿el teatro es tan esencial como para dedicarle toda una vida? Pienso que se debería tratar el teatro como una casa que ha sido abandonada, como algo innecesario, como algo que no es realmente indispensable (...) Lo que digo es que la función del teatro, que en el pasado era evidente, está desapareciendo. Lo que rige es más un automatismo cultural que una necesidad (2008, p.329)

El impacto que de alguna manera tuvieron Meisner y Lecoq es notable, se traduce en el logro de posicionamiento que tienen a nivel global. Ambos enseñan hasta sus últimos días, sus técnicas y pedagogías las podemos encontrar de manera viva en nuestro tiempo. Lo demuestran las instituciones que siguen funcionando en la actualidad, en las que crearon y desarrollaron sus técnicas y teorías como podemos observar en los siguientes recuadros, tabla 1 y 2:

Tabla 1

Instituciones que imparten en la actualidad las técnicas y teorías de S.Meisner

Sanford Meisner				
<i>Apertura</i>	<i>Institución</i>	<i>Ciudad</i>	<i>País</i>	<i>Sitio web</i>
1928	<i>Neighborhood Playhouse</i>	Nueva York	EE. UU.	https://neighborhoodplayhouse.org
1995	<i>Sanford Meisner Center for Arts</i>	Los Ángeles	EE. UU.	https://www.themeisnercenter.com
2005	<i>Meisner Technique Studio</i>	San Francisco	EE. UU.	https://themeisnertechnicstudio.com
2007	Meisner Formación del Actor	Barcelona	España	https://www.meisner.es
2016	<i>The London Meisner Company</i>	Londres	U.K.	https://www.thelondonmeisnercompany.com

Tabla 2

Instituciones que imparten en la actualidad las técnicas y teorías de J.Lecoq

Jacques Lecoq				
<i>Apertura</i>	<i>Institución</i>	<i>Ciudad</i>	<i>País</i>	<i>Sitio web</i>
1956	<i>École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq</i>	París	Francia	https://www.ecole-jacqueslecoq.com
1995	Escuela Internacional del Gesto y la Imagen La Mancha	Santiago	Chile	https://www.lamancha.cl
2000	Teatracció Escuela Internacional de Teatro	Barcelona	España	https://www.teatraccio.es
2013	Escuela Internacional del Gesto	Madrid	España	https://escuelainternacionaldelgesto.com

En Chile la escuela La Mancha que desde el 1995 abre sus puertas, enseña exclusivamente la pedagogía de Lecoq. Las generaciones egresadas de esta escuela han ido esparciendo las teorías del pedagogo francés en otras instituciones como Duoc-

UC, que incluye en su malla curricular técnicas como la máscara neutra y las máscaras expresivas. En otras universidades se enseña la técnica de Meisner, y variados cursos y talleres se imparten continuamente como es el caso de Stephen Bayly en la U. de Chile en abril de 2023.

Ahora bien, el aspecto estético de ambas miradas difiere, es decir que el hecho de escoger a uno u otro, lo puede determinar el propósito estético de la obra, o proyecto a ejecutar. Un ejemplo de aquello es que la técnica de Meisner se haya popularizado hacia la pantalla, sin embargo, su uso en el teatro es también aplicado. En el artículo de Jorge Saura (2015), indaga en la posibilidad de aplicar la técnica para la representación de obras no realistas y desmitificar que el uso de esta técnica sea solo para teatro de realismo psicológico, cine y televisión, como expone en su ponencia Jorge Dubatti (2020). Esta razón aparte de distanciar los enfoques que puedan tener cada uno por su lado, impele a la siguiente pregunta ¿se pueden unir o complementar estos enfoques?

Esta confrontación y encuentros dan como resultado que lo que es un aspecto fuerte en uno, en el otro es una carencia y viceversa. La escasa o nula información que aborda el trabajo de ambos autores en conjunto, más la no existencia de una comparación entre ellos, a excepción de El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias (2008) de Borja Ruiz, que solamente los sitúa en un eje de línea temporal histórica y en corrientes teatrales diferentes, no aparece ningún análisis comparativo entre Meisner y Lecoq.

1.2. Pregunta de investigación

¿De qué manera se relacionan los conceptos creación e interpretación de personajes en la teoría teatral de S. Meisner y J. Lecoq?

1.3. Objetivo general de la investigación

Analizar de qué manera los conceptos creación e interpretación de personajes de S. Meisner y J. Lecoq se relacionan.

1.3.1. Objetivos específicos

Analizar los conceptos de creación e interpretación de personajes de Sanford Meisner a través de sus técnicas y teorías.

Analizar los conceptos de creación e interpretación de personajes de Jacques Lecoq a través de sus técnicas y teorías.

Comparar los conceptos de creación e interpretación de personajes de ambos autores para identificar las semejanzas y diferencias.

Capítulo II

Teoría al servicio del personaje, la interpretación y la creación

Es necesario destacar que para llevar a cabo una correcta comparación de los conceptos entre los autores que son motivo de esta investigación, debemos unificar criterios y definiciones, a modo de tener una tercera visión para volver a ella y comprender de manera eficaz el análisis comparativo. Por este motivo usamos las definiciones de Patrice Pavis (1998), con respecto a los conceptos de Interpretación y personaje, además de añadir una definición desde el mundo del cine, en relación con la escritura de guión de Robert McKee (2011), quien también describe los conceptos de personaje e interpretación. En cuanto al tercer concepto; Creación, nos guiamos desde un punto de vista de la creación teatral expuesta por Ángel Berenguer (1998), así como también lo propuesto por Jorge Dubatti (2009).

2.1. Personaje

Por medio de la dimensión histórica a través del tiempo, desde el teatro griego con la Tragedia hasta nuestros días, observamos como el concepto de Personaje se ha ido modificando en su práctica, así como también de manera conceptual, complejizando el término junto a las múltiples posibilidades que nos ofrece la puesta en escena contemporánea. En palabras de Pavis, “A través del uso gramatical del término latino, la máscara griega adoptó lentamente el significado de ser animado y de *persona*, de tal modo que el personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana” (1998, p.325). Contemporáneamente el personaje está cada vez más identificado con el actor que lo representa, este acercamiento es tal, que deviene en un efecto de *identificación*, otro concepto derivado de *personaje* y que es analizado en su justa medida, así como también el concepto de *acción*, tan importantes para Meisner y Lecoq.

Pavis plantea que los personajes del siglo XIX, calcados de la realidad, evolucionan hacia el naturalismo, avanzan para disolverse en el drama simbolista y luego ser fragmentados en la dramaturgia épica de los expresionistas y de Brecht. Existe una

relación directa entre personaje y acción, esta relación nos lleva a una dialéctica entre ambos conceptos, como la tesis de Aristóteles mencionada por Pavis:

Los personajes no actúan o hablan para imitar su carácter, sino que reciben su carácter por añadidura, en relación de su acción, de tal modo que los actos y la fábula son el fin de la tragedia y este fin, por encima de todo, es lo principal (1998, p.326)

Más adelante continúa desarrollando el concepto de personaje como signo en un sistema más amplio, es así como:

El personaje (...) es concebido como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, conduce la materia narrativa alrededor de un esquema dinámico, concentra en sí mismo un haz de signos en oposición con los de los restantes personajes (Pavis, 1998, p.327)

La semántica del personaje y su aspecto semántico nombrado por Pavis, nos llevan al encuentro de los siguientes conceptos, de *realidad e identificación*, utilizados también por los autores comparados. Según Pavis (1998):

Bajo los rasgos del actor, el personaje es “colocado” directamente ante el espectador (*ostensión*). Inicialmente sólo se designa a sí mismo al dar una imagen (*ícono*) de su apariencia en la ficción y el producir un *efecto* de realidad y de *identificación* (p.328)

De tal manera, poco a poco nos acercamos al segundo concepto fuerte, el de *Interpretación*. Sin dejar de estar aún en el concepto de *personaje*, hay un dilema que concierne tanto al actor como al espectador, es el del personaje leído, el que está en el papel, y el personaje que es visto. El actor debe llegar a interpretar a su personaje, en la mayoría de los casos basándose en un texto escrito, aunque hay otras maneras de llegar a interpretar personajes, esta otra manera se traduce en, lo que dice y lo que hace nacen

de la improvisación, es decir de la creación propia del actor, pero en general sigue existiendo la manera clásica, la del texto. Por otra parte, el personaje visto, que el espectador presencia y del cual saca sus propias conclusiones sin conocer el texto. Pavis lo define de la siguiente manera:

El estatuto del personaje de teatro es ser encarnado por el actor, no conformarse con ser tan sólo ese ser de papel del cual conocemos el nombre, la longitud de sus parlamentos y algunas informaciones directas (a través de él mismo o de otras figuras) o indirectas (a través del autor)” (1998, p.329)

Además, añade que la fuerza de un personaje es que parece inventar sus discursos, pero que en realidad es lo contrario, son estos discursos trabajados tanto por el actor como por un director, los que inventan o crean al personaje. En palabras de Pavis “Comprender al personaje es ser capaz de establecer la conexión entre su texto y una situación de puesta en escena y, al mismo tiempo, entre una situación y la manera en que ésta ilumina el texto” (1998, p.338).

Para el mundo del cine, la relación con el texto viene determinada por el guión. El guionista crea al personaje en el papel, y luego el actor da vida a través de su interpretación al personaje escrito. McKee dice que el personaje se compone de dos aspectos principales, la caracterización y la verdadera personalidad, o el verdadero carácter. La caracterización serían todos aquellos rasgos y cualidades que pueden ser observables a simple vista, y el verdadero carácter aparece cuando el personaje está bajo presión, así lo define, “El verdadero carácter se desvela a través de las opciones que elige cada ser humano bajo presión: cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más adecuada resultará la elección que hagamos de la naturaleza del personaje” (2011, p.132). Por consiguiente, para McKee debe haber una diferencia entre la caracterización y la verdadera personalidad que se desvela por una presión, porque de lo contrario, al ser similares estos dos aspectos, se anulan, o derechamente hacen un personaje de una sola dimensión, por consiguiente, aburrido. Otra sentencia que hace McKee es que los personajes en el cine no son humanos, sino que son una metáfora de la naturaleza humana. La clave de los personajes y su verdadera personalidad son el

deseo y la motivación que se oculta detrás del deseo, además está la dimensión del personaje, a veces dicha como tridimensionalidad, que según McKee, dimensión no significa otra cosa que contradicción.

2.2. Interpretación

La relación que hace McKee entre el actor y el personaje, es decir la manera de enfrentar la interpretación del guión por parte del actor, debe procurar libertad, ya que muchas indicaciones convertirán al actor en una marioneta, y es necesario que el trabajo que realiza el actor complete lo que propone el guión, así lo ejemplifica:

El actor da vida al personaje a partir del subtexto: el deseo que se enfrenta a las fuerzas de su antagonista. Ante la cámara dirá y hará lo que la escena requiera, pero la caracterización debe cumplir su trabajo tanto o más que el nuestro.

Debemos recordar que, al contrario que en el teatro, donde esperamos que nuestra obra se interprete en cientos, sino miles de producciones, ahora y en el futuro, en la pantalla sólo hay una producción, sólo una interpretación de cada personaje, fijada al celuloide para siempre (2011, p.456)

Retornando al ámbito del teatro, la definición de interpretación del actor mencionada por Pavis, nos aclara y se torna indispensable para comprender una dualidad de dicho concepto, que pone el foco en dos maneras de enfrentar la interpretación:

El hecho de que el trabajo actoral -la actuación- sea, en castellano, sinónimo de interpretación es, sin duda, revelador. La interpretación del actor varía entre una actuación reglada por el autor y el director de escena a una transposición personal de la obra, una recreación total por parte del actor, a partir de los materiales puestos a su disposición. En el primer caso, el aspecto “interpretativo” de la actuación tiende a desaparecer para que sean visibles las intenciones de un autor o de un realizador; el actor no asume su papel de utilizador y de

transformador del mensaje a transmitir: no es más que una marioneta. Por el contrario, en el segundo caso, la interpretación se convierte en el lugar donde se fabrica enteramente la significación, donde los signos no son producidos como consecuencia de un sistema preexistente sino como estructuración y producción de este sistema. Desde el advenimiento de la puesta en escena que se niega a someterse a un texto todo poderoso y encarcelado en una única significación, la interpretación del actor deja de ser un lenguaje secundario para convertirse en la materia primera del espectáculo (1998, p. 246)

En los dos casos expuestos por Pavis en la cita anterior, podemos dilucidar que el primer caso donde la interpretación esta reglada por un director, se acerca con mayor claridad al trabajo elaborado por S. Meisner, no en su técnica primaria, sino en el fin de su proceso y con el propósito de interpretar textos, es decir, reglada por el autor o director de escena. Por lo que se refiera a J. Lecoq podemos decir, que está más a fin del segundo caso, donde la libertad creativa, incluso la del texto que finalmente interpretará el actor, aparece a raíz de su propio proceso interpretativo, sin la necesidad de un texto escrito en algunos casos.

2.3. Creación de personajes

En relación con el concepto de creación, diremos que está vinculado a la creación teatral y más específicamente a la creación de personajes. Para entender desde la matriz el concepto tomaremos la creación teatral como punto de partida. Ángel Berenguer define creación teatral desde su proceso, con una perspectiva genérica de la siguiente manera:

La consideración del hecho teatral como un proceso de comunicación destinado a un receptor obliga a tomar en consideración el concurso de éste en la configuración del sentido de la obra. (...) El receptor aparece así contemplado como un elemento activo del acto de comunicación teatral que, por lo mismo, deja sentir su influencia en el proceso de creación (1998, p.16)

Para Dubatti el concepto de creación, supone el acto de crear y el objeto creado al mismo tiempo, definiéndolo así “En el seno del convivio, a partir de la asignación anticipada de roles por división del trabajo, los artistas *hacen*, producen *acciones* que generan un segundo acontecimiento: el *poético*” (2009, p.89) más adelante describe la singularidad de la poíesis teatral: el cuerpo en acción como:

el *medio* (en términos aristotélicos) de constitución de *poíesis* que llamaremos específica de la teatralidad, son las acciones físicas y físico-verbales de al menos un cuerpo viviente en presencia convivial, de allí la radicalidad de la presencia física del actor en el teatro (2009, p.99)

En el entendimiento que uno o varios personajes se insertan en la creación teatral o en una puesta en escena, implica que en la creación estos sean incorporados al global de la obra teatral. De esta manera es necesario contemplar lo propuesto por Berenguer, la influencia que pueda ejercer el receptor en la creación de personajes como en la puesta en escena, en otras palabras, se desprende que la creación de personajes también aparece influida por el receptor, por el público. Para aclarar este punto Berenguer prosigue:

Por otra parte, este receptor/generador del sentido teatral posee un carácter colectivo que debe ser tenido en cuenta por el historiador del teatro. En efecto, es necesario ir más allá de las aproximaciones generalizadoras que, pese a todo, introducen elementos de indudable valor relativos al carácter, composición y respuesta del público teatral (1998, p.16)

No obstante, en la creación de un personaje, se desenvuelve un proceso diacrónico personal e íntimo, al mismo tiempo en que se crea la obra. Este proceso individual del intérprete está determinado por varios factores que lo afectan, además de procesos indistintos de acercamiento a esa creación, como son los enfoques de Meisner y Lecoq que veremos reflejados en el estudio comparativo.

Al referirse no sólo a la creación de personajes, pero que sin duda, esta creación de personajes es parte de la creación teatral en todos sus ámbitos, Berenguer describe que:

La obra constituye, pues, una configuración de carácter artístico que traduce, no sólo un punto de vista individual, sino también la mentalidad del sujeto transindividual que le sirve de marco. En el origen y gestación del acto creador hallamos, de este modo, una dimensión colectiva de la que debe dar cuenta adecuada cualquier intento sistemático de explicar la creación teatral (1998, p.17)

Por lo tanto, el concepto de creación atañe al personaje, que puede ser creado desde el dramaturgo, el guionista o el mismo actor. Así mismo la creación teatral no solo involucra al personaje, sino que también otros ámbitos de lo teatral, como pueden ser el movimiento, la composición, la dirección, la dramaturgia, la escenografía, etc. De esta manera, es necesario añadir al concepto de creación, lo teatral, y más específicamente, el personaje. Creación teatral, creación de personajes. Esta relación directa nos permite comprender de una manera más certera el concepto que se analiza en la presente investigación.

Capítulo III

Técnica derivada del análisis del discurso

3.1. Enfoque de la investigación

Con un enfoque cualitativo, este estudio realiza un análisis comparativo hermenéutico en el ámbito de lo teórico entre los textos de los autores S. Meisner y J. Lecoq. En tal sentido, entenderemos por investigación cualitativa, a “un medio para explicar y comprender el significado que los individuos o grupos atribuyen a un problema social o humano (...) el investigador hace interpretaciones del significado de los datos (...) el informe final escrito tiene una estructura flexible” (Creswell 2009, p.4).

La comprensión del significado de los conceptos en los textos de los dos autores, y su posterior interpretación para dar con el análisis y comparación, descubre las semejanzas y diferencias de los contenidos que hacen referencia a un mismo concepto, pero que sin embargo, es posible que estén refiriéndose o definiendo el mismo acto, la misma acción, o, todo lo contrario, que esa mismo concepto encierre diferencias profundas.

Por medio de la hermenéutica se busca el sentido y significado de los conceptos para ser comparados y así encontrar un lenguaje común para el entendimiento que cada uno de los autores otorga a cada concepto. Intentamos como lo dice el nombre de uno de los capítulos de Habermas (1988) la pretensión de universalidad de los conceptos donde dice, “La hermenéutica se refiere a una capacidad que adquirimos en la medida en que aprendemos a dominar un lenguaje natural: al arte de entender el sentido lingüísticamente comunicable y de tornarlo comprensible en caso de comunicaciones perturbadoras” (p.277). Para otro filósofo, Ricoeur, la hermenéutica es la interpretación de un texto en particular o selección de signos o símbolos susceptibles de ser considerados como texto.

No obstante, el análisis comparativo será la estructura para visualizar y comprobar tales semejanzas y diferencias, ya sea en definiciones de conceptos, o en tablas explicativas que expresen claramente el trabajo de comparación.

Las preguntas abiertas que permite el enfoque cualitativo permitirán responder ¿De qué manera se relacionan los conceptos creación e interpretación de personajes en la teoría teatral de S. Meisner y J. Lecoq? Así, verificar conceptualmente la posibilidad de complementariedad de las técnicas y teorías de creación e interpretación de personajes para nutrir el trabajo de actrices y actores, además de descubrir si es o no factible una conclusión que así lo permita. Sin embargo, existe la posibilidad de encontrar una respuesta contraria, que despejará la idea de complementariedad y que dejaría las técnicas y teorías de los dos autores por caminos separados.

El análisis comparativo en la presente investigación busca poner en contraste a estos dos autores, que en principio son de corrientes teatrales distintas, a una como la evolución del realismo norteamericano y a la otra como teatro corporal o físico europeo centrado en Francia.

A través de tablas comparativas de sus conceptos a partir de palabras ocupadas para definir distintos aspectos de sus técnicas y teorías, ayudarán a comprender mejor cuáles serían sus diferencias y cuáles sus semejanzas. César Colino, politólogo español considera que la comparación tiene dos acepciones:

una general, que se refiere a la actividad mental lógica, presente en multitud de situaciones de la vida humana, que consiste en observar semejanzas y diferencias en dos o más objetos; y una acepción más reducida, que considera a la comparación como un procedimiento sistemático y ordenado para examinar relaciones, semejanzas y diferencias entre dos o más objetos o fenómenos, con la intención de extraer determinadas conclusiones (2009, p.1)

Esta determinada conclusión, es la que pretende dilucidar la investigación en curso, de que, si es posible luego de analizar y comparar los conceptos de creación, interpretación y creación de personajes, una complementariedad de ambas técnicas y teorías que puedan nutrirse una de otra, en un orden progresivo de aprendizaje y desarrollo conceptual, aportando al trabajo actoral con una nueva ruta, un nuevo plan de vuelo para el mundo del teatro, para actrices, actores y alumnos en general, en la cual puedan encontrar una suma de aprendizajes en concordancia con un proceso creativo.

3.2. Muestra de estudio

Nos concentramos en dos textos como muestra de estudio, *Sobre la actuación* de Sanford Meisner y Dennis Longwell (2002) traducción al español de Catalina Buezo y Luis Guerra del original en inglés *On Acting* (Meisner, Longwell, 1987), y *El Cuerpo Poético, Una enseñanza sobre la creación teatral* de Jacques Lecoq (2001) en colaboración con Jean-Gabriel Carasso y Jean-Claude Lallias, traducción de Mirtha y Miguel Caputi, del original en francés *Le Corps Poétique, Un enseignement de la création théâtrale* (Jacques Lecoq 1997).

Sin embargo, para ser aún más precisos nos centramos en los primeros capítulos de ambas ediciones, abarcando gran parte de los libros, mas no, los textos en su totalidad, ya que, al indagar preliminarmente en los conceptos, definimos un poco más de un tercio de cada documento, así en el caso de Meisner, desde la pág. 25 hasta la pág. 156, y por el lado de Lecoq, desde la pág. 17 hasta la pág. 124.

3.3. Técnica de investigación

Tomaremos como herramienta y técnica de análisis, el Análisis del Discurso (AD) siguiendo lo propuesto por el Dr. Sebastián Sayago (2014), proveniente de las ciencias sociales, quien lo define de la siguiente manera, “el AD es, a la vez, un campo de estudio y una técnica de análisis” (p.3), más adelante prosigue “el AD es una técnica de análisis potente y precisa, que resalta por su ductilidad” (p.3).

Para realizar el estudio comparativo vamos a categorizar, subcategorizar, identificar unidades de análisis, etiquetar, desagregar y comparar. La primera categorización del análisis se basa en tres conceptos; Personaje, Interpretación y Creación. Luego vamos a definir como unidad de análisis (UA) los capítulos del libro en los cuales aparezcan los conceptos categorizados. Las unidades de análisis (UAs) son los siguientes capítulos expuestos en la Tabla 3:

Tabla 3*Recopilación de capítulos en unidades de análisis (UAs)*

<i>Unidades de Análisis (UAs)</i>	
Meisner	Lecoq
1. Puesta en escena: El sonrojo de Duse	1. Del deporte al teatro
2. Poner los cimientos: La Realidad de la actuación	2. Una página en blanco
3. El pellizco y el grito	3. Improvisación
4. La llamada a la puerta	4. La máscara neutra
5. Más allá de la repetición	5. El enfoque de las artes
6. La Preparación: “En el harén de mi cabeza”	6. Máscaras y contra máscaras
7. Improvisación	7. Los Personajes
8. Más sobre la preparación: “Rápido como la llama”	8. Técnica de los movimientos
9. El mágico como si: Particularización	9. El teatro de los alumnos
10. “Haciendo tuyo el papel”	10. Geodramática
11. Algunas reflexiones sobre los Actores y la actuación	11. Los lenguajes del gesto

Posteriormente el proceso de análisis continuará con el etiquetamiento y desagregación de pasajes, que en palabras de Sayago esto es:

Un proceso de codificación consistente en el etiquetamiento y la desagregación de pasajes textuales de acuerdo con la categoría buscada. El etiquetamiento o rotulación es la identificación de un pasaje como realización de una categoría determinada. La desagregación es la extracción de estos pasajes. (2014, p.5)

Dada la complejidad del análisis y de interpretación de los conceptos abordados por ambos autores seguiremos la advertencia hecha por Sayago en la que un mismo fragmento puede ser incluido en más de una categoría y que además la búsqueda puede ser tanto vertical como transversal, en sus palabras lo ejemplifica así “La búsqueda vertical trata de reconocer todas las categorías propuestas que están presentes en cada UA. La búsqueda transversal privilegia el reconocimiento de una misma categoría en las diferentes UAs” (2014, p.5). Cabe resaltar que emergen subcategorías de análisis con otros conceptos que se derivan de las tres principales categorías. Estos conceptos van construyendo el cuerpo de las categorías, como podemos observar en la Tabla 4:

Tabla 4.*Subcategorías de conceptos emergentes*

<i>Subcategorías</i>	
Meisner	Lecoq
Acción	Acción
Actuación	Actuación
-	Cuerpo
Emoción	Emoción
El mágico “como si”	-
Identificación	Identificación
Imaginación	Imaginación
Improvisación	Improvisación
Impulso	Impulso
Instinto	-
-	Juego
Neutro	Neutro
Pedagogía	Pedagogía
Personaje	Personaje
Silencio	Silencio
-	Transposición

Avanzando con el proceso de análisis procedemos a construir una tabla con la extracción de fragmentos (pasajes) de las UAs en donde aparezcan mencionados los conceptos categorizados y las subcategorías para posteriormente ponerlos en oposición, esto nos permitirá reconocer semejanzas y diferencias, y de esta manera elaborar una conclusión con los datos extraídos. Sayago nos cuenta que “Este proceso de etiquetamiento-desagregación es impulsado por una tarea de interpretación que debe ser altamente reflexiva, ya que es necesario evaluar de manera constante la validez de las semejanzas y diferencias reconocidas” (2014, p.6). Es esta reflexión constante la que permitirá establecer con mayor claridad a qué se refiere cada autor con respecto al concepto analizado y comprender así los postulados de cada uno para construir nuestro análisis comparativo.

Capítulo IV

Cuerpo y Emoción

Las relaciones conceptuales entre S. Meisner y J. Lecoq son dinámicas, vale decir, se encuentran, se distancian, se entrecruzan, se anteceden y se adelantan, provocando una compleja trama que más que confrontarlos los complementa.

En el título de esta monografía, aparecen las palabras *creación e interpretación de personajes*, conceptos sujetos a análisis, dado que, al indagar en los autores, se observa que Meisner dedica su único libro al desarrollo exclusivo de su técnica interpretativa. Lecoq por su parte, en *El Cuerpo Poético*, expone en un sólo capítulo de unas pocas páginas, su visión acerca de la creación e interpretación de *personajes*, que dan cuenta de una diferencia preliminar, y que al mismo tiempo, pone de manifiesto su amplio trabajo en otros aspectos, al proponer un teatro de creación, es decir, que abarca el teatro en otras dimensiones. Su pedagogía prepara a los estudiantes en diversas labores del oficio teatral, así lo declara Lecoq, “además, no se trata solamente de formar actores, sino de preparar a todos los artistas del teatro: autores, directores, escenógrafos y actores” (2001, p.30). En cambio, Meisner en su texto profundiza exclusivamente en la técnica de interpretación, desarrollando conceptos claves como son el uso de la *imaginación*, el *instinto* y la búsqueda de la *emoción* verdadera.

En el encuentro con algunas semejanzas, refiriéndose al concepto de Memoria Emotiva, Meisner dice:

Yo no la uso, y él tampoco después de treinta años de experimentación (aludiendo a Stanislavski) (...) En otras palabras, lo que digo es que lo que están buscando no está necesariamente confinado a la realidad de vuestra vida. Puede estar en vuestra imaginación (2002, p.75).

La semejanza a priori con Lecoq, radica al decir Meisner que ya no utiliza la memoria emotiva para dar lugar a la imaginación, y así continuar el desarrollo de su técnica interpretativa tomando el concepto fundante de las *acciones físicas* que propuso Stanislavski, que lo acerca al cuerpo, a la acción, a lo físico.

Hemos visto que el termino *memoria emotiva* se refiere a los recuerdos personales de cada interprete. Lecoq declara lo siguiente con referencia a este punto en el capítulo Personajes de su libro:

yo no busco en los recuerdos psicológicos profundos una fuente de creación en la cual “el grito de la vida se confundiría con el grito de la ilusión”. Prefiero esa distancia del juego entre el “yo” y el personaje, que permite representarlo mejor. (2001, p.31-32)

Ambos autores siguen la misma premisa, y abren el espacio para el desenvolvimiento de la *imaginación* como recurso y concepto fundamental para reemplazar el trabajo de la memoria emotiva, como es el caso de Meisner por venir directamente de esa tradición. No podemos decir lo mismo de Lecoq, ya que en su tradición el concepto de memoria emotiva no fue abordado por Copeau en sus inicios, ni a posterior, pero si, el implementar la imaginación como base de su trabajo.

Los puntos de partida pueden variar, pero existe un propósito único, la de crear e interpretar en sus variados contenidos y formas un personaje. Dado que podemos inferir que un punto de partida ofrecido por Meisner, es abordar al personaje desde su interior, desde su sentir para llegar al encuentro con la *emoción* verdadera, y de esta manera expresarlo hacia el exterior. Según Meisner “En su mayor parte el personaje es una cosa emocional. La parte *interna* del personaje se define por lo que uno siente sobre algo” (2002, p.87), a lo que agrega, “Mi tarea más grande como profesor de actores es llevarles a ustedes mismos. Esa es la raíz de la actuación creativa” (2002, p.134).

En cambio, el otro punto de partida, el de Lecoq, viene desde el exterior, reconociendo el mundo que nos rodea, el espacio y sus componentes para incorporarlos hacia el interior, Lecoq dice que “La búsqueda de sí mismo, el estado de humor de cada uno tiene poco interés en nuestro trabajo. El “yo” está de más”, y añade que “En mi pedagogía siempre he privilegiado el mundo exterior con respecto al mundo interior” (2001, p.31). Aquí se aprecia la diferencia de enfoque, el punto de partida que implica la creación de personajes según cada autor, *interior* y *exterior* respectivamente.

Estas dos posiciones avanzan y dan resultados que satisfacen los procesos de creación e interpretación de personajes, ya que independientemente desde donde partan, ambos abarcan lo interior y exterior en sus desarrollos. No obstante aspectos trabajados en ambos recorridos no se incorporan en el otro, dejando de lado procesos de conocimiento que aportan al propósito final que hemos mencionado. Algunos ejemplos de técnicas y conceptos de Meisner que no abarca el trabajo Lecoq son: los ejercicios de *repetición*, la *actividad independiente* y la *preparación emocional* entre otras. Por el lado de las técnicas y conceptos de Lecoq que no trabaja Meisner son: la *máscara neutra*, las *máscaras expresivas* y el *análisis de los movimientos* entre otros. Todas las técnicas, teorías y conceptos de ambos autores tienen relación en mayor o menor medida con la creación e interpretación de personajes.

De esta manera las relaciones dinámicas de ambas visiones se encuentran conceptualmente en la imaginación, se distancian en el análisis de los movimientos y el cuerpo, se entrecruzan en la pedagogía y los personajes, se anteceden con la máscara neutra y las máscaras expresivas, y se adelantan con los ejercicios de repetición y preparación emocional. Relaciones dinámicas que podemos cristalizar en una dualidad común: interior – exterior, sin perjuicio de que continúen constantemente relacionándose en un cuerpo en emoción, como lo indica la etimología de palabra *emoción*: en movimiento.

4.1. Aportes de Sanford Meisner a la creación e interpretación de personajes

Es necesario hacer un repaso acotado por los principales ejercicios de S.Meisner para comprender el trabajo que desarrolló con su técnica interpretativa. De esta manera visualizar los conceptos que emergen como subcategorías en el proceso de realización de los ejercicios progresivos en la aplicación de su técnica y teoría, así como las tres grandes categorías, creación e interpretación de personajes. Además de comprender la metodología de trabajo, los aspectos en los que profundiza y como expone su cosmovisión con respecto al oficio actoral.

4.1.1. Repetición

La búsqueda de la emoción verdadera fue una obsesión, para ello Meisner creo el ejercicio de la repetición como inicio del desarrollo de la técnica de interpretación. En esta indagación de la verdad y la realidad, aparece la conducta y el hacer, es decir la acción, es así como lo expresa en la siguiente frase, “La base de la actuación es la realidad de la conducta. La realidad de lo que se hace” (2002, p.33)

Para Meisner los ejercicios de Repetición son la base de lo que llegará a ser el diálogo emocional, ayudan a desarrollar la capacidad de escuchar. Esta capacidad de escuchar es la que nos lleva a estar presentes viviendo una realidad con emociones verdaderas bajo circunstancias imaginarias. Este ejercicio en general se realiza en parejas. Hay tres tipos de repetición:

- *Repetición mecánica*
- *Repetición con punto de vista*
- *Repetición con observación de un cambio físico, de actitud o de acción.*

La *repetición mecánica* es simplemente repetir exactamente lo que dice la pareja que está al frente, sentada o de pie. Suele ser monótono, de pocas palabras y comienza por la observación física de la otra persona, constatando algo que llame a la atención, como lo muestra el siguiente ejemplo:

A: -tienes un aro-

B: -tienes un aro-

A: -tienes un aro-

B: -tienes un aro-... etc.

El objetivo que se persigue es, *escuchar* al otro, es el inicio de poner la atención en la persona que está al frente y no en uno mismo. Para aclarar este punto Meisner dice “Es una conexión que surge cuando una persona escucha a otra, pero no tiene calidad humana” (2002, p.37). Al decir que no tienen calidad humana es porque suena robótica, de ahí su nombre, repetición mecánica, no hay matices, no aparece un subtexto ni nada que no sea exclusivamente repetir, de esta manera se focaliza solamente en escuchar lo que la pareja dice, y repetir.

La *repetición con punto de vista* incluye una afirmación o negación de quien está repitiendo, desde la propia persona, ya no es solo repetir exactamente palabra por palabra. Se utiliza la primera persona de parte de cada participante para realizar la repetición con punto de vista, aquí un ejemplo de este ejercicio:

A: -estas frunciendo el ceño-

B: -estoy frunciendo el ceño-

A: -sí, estas frunciendo el ceño-

B: -sí, lo hago-

A: -se nota que lo haces-... etc.

Es el inicio de un diálogo algo más natural, siempre resguardando que no haya interpretaciones más allá de repetir lo que se escucha desde un punto de vista personal. Al incorporar la primera persona al repetir lo que dice el compañero, lo acerca al diálogo, aunque sigue siendo una repetición y sucede que muchas veces se torna mecánica y valga la redundancia, repetitiva. Para avanzar y romper esta mecánica se trabaja el siguiente punto.

La *Repetición con observación de un cambio físico, de actitud o de acción*, es un paso más adelante constatando una nueva actitud o acción física realizada por la pareja

y dicha en el momento de ser observada, son cambios en la repetición que la acercaran aún más a un diálogo. No es un juego del “pillarse”, que en ocasiones se tiende a caer, sino de escuchar ahora las actitudes y acciones por medio de la observación, como podemos ver en el siguiente ejemplo:

A: -te estas riendo-

B: -sí, me estoy riendo-

A: -te acomodaste para un lado-

B: -sí, me acomodé-

A: -te acomodaste-... etc.

4.1.2. Intuición

En el desarrollo de las repeticiones y las observaciones de los cambios físicos, aparece la intuición como un concepto a comprender y desarrollar, que permite reaccionar a algo nuevo desde un actuar que hace que aparezca. Anteriormente vimos que, al observar un cambio era necesario constatarlo, vale decir, mencionarlo. El instinto es el inicio que nos lleva a reaccionar para constatar el cambio. Seguir al instinto no es tarea fácil, sucede que la conexión entre la activación del instinto y mencionar el cambio para que se dé la constatación, no siempre esta interrelacionado, por lo tanto, se necesita el ejercicio para su desarrollo. Mesiner en referencia al instinto dice “El instinto cambia el diálogo. Luego el diálogo sigue hasta que el instinto lo cambia de nuevo” (2002, p. 42). Para el desarrollo del instinto, Meisner se refiere a este para ejemplificarlo usando un término poco ortodoxo, “*fuck polite*” o, en otras palabras, “a la mierda la cortesía”, esto quiere decir que en nuestra vida personal o en sociedad pueden existir los buenos modales, la cortesía, pero no en la actuación, ¿por qué no?, porque reprime los instintos, son estos instintos los que nos llevan a reaccionar de manera auténtica a los acontecimientos o situaciones en una escena, y si la cortesía o los buenos modales nos llevan a tener conductas en las cuales hay circunstancias en que pensamos y sentimos pero que no decimos ni hacemos en la vida cotidiana, esto no deja al instinto salir libremente y expresarse de manera pura.

4.1.3. Actividad Independiente

Manteniendo el ejercicio de *repetición*, aparece la *actividad independiente*. Es una acción que debe llevar a cabo uno de los integrantes de la pareja. Según Meisner “Una actividad independiente debe tener dos cosas. Debe ser difícil y debe haber una razón por la que la hagas” (2002, p.59). Difícil porque concentra toda la atención de quien la realiza mientras la ejecuta, y una razón, dará inicio a un estado emocional. Un ejemplo de actividad independiente es; realizar un castillo de naipes de tres pisos, mientras se realiza el ejercicio de repetición.

4.1.4. Llamada a la puerta

La *llamada a la puerta* se añade a la *actividad independiente*. Hay tres momentos significativos en este ejercicio, tres golpes. El primer momento es la llamada propiamente tal, el golpe, aquí comienza el ejercicio. El segundo momento es la apertura de la puerta, y el tercer momento es, qué significado le da el participante que está realizando la actividad independiente a la apertura de la puerta, luego comienza la repetición. La persona que llama a la puerta debe tener una razón para llamar, una razón por la que entra y empieza a repetir con el que está realizando la actividad independiente. Así, se van incorporando conceptos para ambos participantes, aunque pueda ser confuso y la pareja quiera intentar comprender desde la lógica el ejercicio, alejarse de la lógica es vital para Meisner “¿Cómo piensa un actor? No piensa, actúa” (2002, p.61). También podemos añadir con respecto a salirse de la cabeza, ese pensamiento constante de auto análisis para observar cómo se está realizando el ejercicio de parte de cada integrante, auto juzgándose mientras se hace, o llamado también el propio director. Para salir de esa conducta Meisner propone como solución el ejercicio de repetición “porque la repetición lleva a la emoción real, y la lógica es mental” (2002, p.55). Para aclarar este punto se dará el siguiente ejemplo: un participante de la pareja realiza la actividad independiente en escena (el castillo de naipes), el otro participante está fuera de escena y debe llamar a la puerta, es decir golpear la puerta, obviamente si no hay puerta, que es lo más probable, golpear el piso o la pared como si fuera la puerta, suponiendo que se ejercita en una sala de clases o en un escenario.

4.1.5. Preparación emocional

Vivir verdaderamente bajo circunstancias imaginarias requiere de igual manera que las emociones vividas bajo esa nueva realidad sean también verdaderas, para esto el desarrollo de la preparación emocional marca una piedra angular en la técnica de Meisner, a la cual se refiere de la siguiente forma:

La preparación es el mecanismo que te permite comenzar la escena o el papel en una situación de alivio emocional. El propósito de la preparación es que no te quedes en un vacío emocional” (...) “En otras palabras lo que digo es que lo que están buscando no está necesariamente confinado a la realidad de sus vidas. Puede estar en su imaginación”. (2002, p.75)

Estimular la imaginación es fundamental para la preparación emocional, esta imaginación debe ser libre y estimulante como lo ejemplifica Meisner haciendo un paralelo con lo onírico:

Es un sueño diurno que origina una transformación en tu vida interior, de modo que ya no eres lo que eras de hecho hace cinco minutos, porque tu fantasía está trabajando” (...) “La fantasía del soñar despierto es el más personal y secreto de los valores de la actuación” (2002, p.79-80)

Entonces la preparación emocional es privada y personal, a veces no necesitamos preparación para obtener la emoción, pero lo cierto es que, si uno la tiene, se contagia al público. No se puede fingir la emoción, se descubre rápidamente cuando no se tiene.

Volvamos al ejercicio de repetición con actividad independiente y llamada a la puerta. Para estar en escena o llamar a la puerta es necesario una preparación emocional, una que sea estimulada por la imaginación, esto hará que se entre “lleno”. Que esta emoción cambie al poco andar no tiene relevancia ya que se continuará con la repetición. Desarrollado el instinto, llegarán acciones de acuerdo con lo que está aconteciendo. Hay veces que la preparación emocional no tiene ninguna relación con la

escena, porque sirve para abrir un espacio personal emotivo, entonces cada interprete busca a través de su imaginación la preparación que más lo estimule y le acomode para utilizar en escena. Para Meisner la búsqueda de emociones es lo más importante, “En su mayor parte el personaje es una cosa emocional. La parte interna del personaje se define por lo que uno siente sobre algo” (2002, p.87) En cuanto al encuentro con un texto que se deba interpretar dice:

“lo primero que tienes que hacer cuando lees un texto es encontrarte, encontrarte de verdad a ti mismo. Encuéntrate primero a ti mismo y luego encuentra la forma de hacer el papel de forma que te afecte como si fueras el personaje” (...) “Pero actuar es vivir bajo circunstancias imaginarias” (2002, p.147)

Al revisar la técnica de Meisner, podemos observar que se concentra en la interpretación y que los ejercicios expuestos dan cuenta de ello. Inicialmente aprender a *escuchar*, para lograr tomar conciencia del *instinto* junto con el estímulo de imaginación para el fin principal que es la búsqueda de emociones verdaderas.

4.2. Aportes de Jacques Lecoq a la creación e interpretación de personajes

Los conceptos descritos a continuación abordados por J.Lecoq, son una muestra del camino que recorre para llegar a la creación de personajes, sin estos desarrollos no es posible para él construir un personaje, y al mismo tiempo de aquí se desprenden las subcategorías que analizaremos más adelante. Es preciso comprender los pasos siguientes en la pedagogía de Lecoq para observar el punto de partida y como avanza desde lo exterior hacia lo interior.

4.2.1. Silencio

Para Lecoq es fundamental iniciar el trabajo actoral en su pedagogía desde cero, desde una página en blanco, despojando a las y los estudiantes de formas que no les pertenecen y de gestos parásitos, para así, dar inicio al viaje creativo de cada individuo. El silencio es el comienzo, antes de la palabra está el silencio, y es necesario volver a el, conocerlo a través de las experiencias por medio de improvisaciones silenciosas. Así lo detalla Lecoq, "Abordamos la improvisación a través de la repetición psicológica silenciosa. La *repetición* es la manera más simple de restituir los fenómenos de la vida. Sin ninguna transposición, sin exageración, con una mayor fidelidad a lo real" (2001, p.43). Aquí Lecoq se refiere a la repetición como una manera simple de volver a representar la vida, desde lo más cotidiano y conocido, para ir progresando en las complejidades que esta tiene. Es necesario destacar que el concepto *repetición* no tiene relación, en este caso con lo que expone Meisner en su técnica.

Otro concepto relevante para Lecoq tiene relación con el *juego*, se refiere a este concepto de manera recurrente, indistintamente del ejercicio, improvisación o técnica que este trabajando. La importancia del juego como factor vital para el desarrollo del teatro lo determinan otros conceptos como el *ritmo*, la *medida*, el *espacio* y el uso de la *transposición*, además de destacar la inocencia, la disponibilidad e incluso el goce y la alegría de estar en escena. Estos conceptos son transversales a los puntos que revisaremos más adelante y que Lecoq lo define así:

El juego interviene más tarde cuando, consciente de la dimensión teatral, el actor da un ritmo, una medida, un espacio, una forma a su improvisación, para un público. El *juego* puede ser muy próximo a la *repetición* o alejarse considerablemente en las trasposiciones teatrales más audaces; sin embargo, no debe jamás olvidar el punto de fijación en lo real” (2001, p.43)

El juego teatral se puede dar con un otro, y es la base de lo que en un desarrollo mayor se transforma en una situación teatral. Los conceptos de ritmo, medida, espacio y forma son una constante en el trabajo de Lecoq que se van ampliando también en complejidad conforme avanza el viaje pedagógico sumando nuevos conocimientos, como es el concepto de *acción*. Como una introducción al trabajo del silencio Lecoq dice “No se sale del silencio más que por dos vías: la palabra o la acción” (2001, p.43). Para Lecoq el silencio previo a la palabra es mucho más interesante, más dramático que el posterior a la palabra.

La *acción* es por antonomasia la clave del teatro, y su posterior *reacción*. Este último concepto, la *reacción*, se traduce en cómo comunicamos hacia el público lo que nos sucede, lo que sentimos. Es el vehículo para la transmisión de emociones, *acción-reacción*. En relación con la *reacción*, Lecoq menciona que “Reaccionar es poner en relieve la proposición del mundo exterior. El mundo interior se revela por reacción a las provocaciones del mundo exterior” (2001, p.44)

Hay variadas improvisaciones silenciosas que remiten a *la espera*, la espera en el metro, la espera en una consulta, una invitación a un evento, etc. Lo que se intenta desarrollar, es estar cómodos en el silencio y el juego de las miradas. Es en silencio donde las miradas toman mayor relevancia y poder dramático, entre dos o más participantes las improvisaciones se tornan interesantes al descubrir el ritmo de las miradas aplicando los términos antes mencionados, ritmo, medida, espacio y forma. Para Lecoq este tema tiene la definición siguiente, “La *espera* es el gran tema piloto de las primeras improvisaciones silenciosas. El principal motor del juego se encuentra en las miradas: *mirar y ser mirado*” (2001, p.45)

4.2.2. Máscara Neutra

Sin duda el trabajo con Máscara Neutra es uno de los pilares de la pedagogía de Jacques Lecoq, para él tiene una importancia decisiva, es aquí en sus palabras el punto central de su pedagogía y el comienzo del viaje. Jean Dasté utilizó la máscara Noble como concepto y en lo material muy similar a las máscaras del teatro Nō japonés, a lo que posteriormente los escultores Amleto y Donato Sartori junto a Lecoq, darían con el diseño y forma que conocemos hoy.

La búsqueda de Neutralidad o el *estado de calma*, es un estado de receptividad y disponibilidad absolutas, previas a la acción. La máscara Neutra, no tiene conflictos internos, no es un personaje, es un *ser genérico común*. Aquí radica una de las principales dificultades con las que se encuentran los alumnos, el hecho de no hacer un personaje, que al parecer resulta simple, pero es este mismo hecho que lo dificulta, lograr el estado de calma descrito por Lecoq “Cuando el alumno haya sentido este estado neutro inicial, su cuerpo estará disponible, como una página blanca sobre la cual podrá inscribirse la escritura del drama” (2001, p.51).

La *Presencia* como concepto puesto en práctica, aparece como eje en el trabajo con máscara Neutra. Presencia es estar en estado de equilibrio, de economía de movimientos, gestos y acciones. “La máscara Neutra desarrolla la presencia del actor con respecto al espacio que lo rodea” (Lecoq 2001, p.51), es decir, con el mundo que lo rodea. La *presencia* se logra reconocer en el ejercicio práctico de las siete tensiones corporales, cada una de ellas con los siguientes nombres, 1- mínima energía, 2- estado de embriaguez, 3- cotidiano, 4- presencia (máscara neutra), 5- urgencia, 6- miedo y 7- pánico.

En palabras de Lecoq portar la máscara neutra tiene una correspondencia con respecto al cuerpo, el rostro y los ojos, “Bajo la máscara Neutra, la cara del actor desaparece y se percibe el cuerpo mucho más considerablemente” (2001, p.52). Es así como el cuerpo toma mayor relevancia y el lenguaje corporal es el medio de comunicación. Al desaparecer la cara del actor con la máscara, el cuerpo completo toma su lugar, el cuerpo es ahora la cara, y la cabeza su mirada, sus ojos.

Los temas de improvisación con máscara Neutra buscan el fondo poético de los mismos, no la particularidad, respetando las diferencias entre las personas. *El Despertar*, primer tema de improvisación que se realiza con máscara neutra, será el despertar de los despertares, se vuelve genérico. Se traduce en descubrir por primera vez el *espacio*, el mundo que nos rodea. Otros temas como, *El Encuentro* jugado en parejas y *El Adiós* realizado individualmente, son abordados para observar esta relación con el espacio y como el cuerpo lo habita.

El *Viaje Elemental* es el gran tema de la máscara neutra, es un viaje que realiza el o los alumnos a través de la naturaleza en estado de calma y equilibrio. Al amanecer saliendo del mar, pasando por un bosque, para luego ir por el desierto, subir una montaña y descender al ocaso. Identificarse con la naturaleza, estar en ella y también ser ella es el objetivo. Este tema se trabaja también con la naturaleza en estado extremo, en tempestad.

En la *identificación* con la naturaleza se propone transformarse en los cuatro elementos; agua, aire, tierra y fuego, conociendo los diferentes matices de cada uno de ellos, como por ejemplo tipos de agua; un río, una laguna, un mar, una gota, y así las dinámicas en sus movimientos. La identificación después se apoya en las materias; papel, madera, líquidos, metales, pudiendo ser materias, elásticas, fundibles, efervescentes, con eco o sin eco, para luego seguir con los colores y sus movimientos, terminando este proceso de identificación con los animales, adoptando sus gestos y movimientos característicos.

Al finalizar este proceso de conocimiento de las identificaciones, Lecoq propone la transposición, es decir llevar a un nivel teatral el juego de identificarse, fuera del juego realista. Un ejemplo de aquello es hacer hablar a un árbol, o dejar salir la ira en la que podamos observar el fuego de forma gestual. Humanizar los elementos, las materias, los colores y los animales, es la base para el posterior juego dramático.

4.2.3. Máscaras Expresivas

En la pedagogía de Lecoq hay dos grandes tipos de máscaras, las Enteras y la Medias máscaras, todas son expresivas. Las Enteras cubren completamente el rostro y desarrollan la base de la expresión física de las emociones, así lo expone Lecoq "Actuar

bajo una máscara expresiva es alcanzar una dimensión esencial en el juego teatral, comprometer el cuerpo entero, sentir una intensidad de emoción y de expresión que servirá, ella también, de referencia al actor” (2001, p.69). Entre las más usadas en orden progresivo están; las máscaras Larvarias, las máscaras Primitivas, máscaras de Carácter y máscaras Utilitarias. Luego están las medias máscaras; máscara de Comedia del Arte, máscara de Comedia Humana y el Clown, esta última la más pequeña de las máscaras.

Este trabajo según Lecoq es beneficioso para el actor, dado que entrega herramientas primordiales para el desarrollo futuro de personajes. Aquí se descubre empíricamente una ley básica de comunicación, la *acción-reacción*, medio para comunicar lo que está sintiendo la máscara, lo que está pasando en la situación, el subtexto implícito. Recordemos que son máscaras enteras, por lo que es el cuerpo el que aprende a comunicar hacia un público los estado y emociones. En referencia a la creación de un personaje Lecoq dice “La máscara expresiva hace aparecer las grandes líneas de un personaje. Estructura y simplifica el juego, dado que delega al cuerpo actitudes esenciales. Depura el juego, filtra las complejidades de la mirada psicológica, impone *actitudes piloto* al conjunto del cuerpo” (2001, p.69-70). La mirada psicológica se queda interna, no involucra al cuerpo de una manera explícita para expresar emociones, es así que los ejercicios con este tipo de máscara trabajan, dicho en otras palabras, que esa mirada psicológica cargada de emociones se traslade al cuerpo entero.

Para dar vida a una máscara, Lecoq propone dos maneras concretas de hacerlo, de moverlas por medio de los animales y por medio de la forma. Los animales le entregarán una gama de movimientos con relación a la idea de personaje que se quiera interpretar y en concordancia con la máscara. A través de la forma, en su mayoría geométrica, se prueban y descubren movimientos congruentes con la geometría de la máscara. Por ejemplo, una máscara redonda o circular, tendrá movimientos acordes con esta figura geométrica, el cuerpo adoptará lo circular y lo redondo en sus gestos. El personaje con máscara se devela poniéndolo en situación, “Una máscara se empieza a conocer verdaderamente a partir del momento en que ella resiste a los empujones. Por supuesto, una misma máscara no responde a todas las provocaciones y solamente ciertas situaciones pueden revelarla” (Lecoq, 2001, p.71) Para Lecoq lo más importante es el cómo se juegan las situaciones, como los intérpretes construyen sus personajes y

hacen vivir las máscaras, más que la situación en sí misma, ya que esto será desarrollado más adelante, como lo cuenta en la siguiente frase “No es el tema lo que importa, sino la manera de jugar y nivel de transposición alcanzado” (2001, p.76)

La máscara es un objeto fijo, el cuerpo es el capaz de dar movimiento a la expresión fijada en la forma de la máscara, por ello no se busca que la máscara sea bonita, sino que tenga capacidad de pasar por varias emociones, mientras más emociones, mejor será la máscara, dado que podrá vivir en una mayor cantidad de situaciones. Una que no hace más que reír, solo podrá vivir esa particular situación, “Una buena máscara de teatro debe poder cambiar de expresión según los movimientos del cuerpo del actor” (Lecoq, 2001, p.70).

4.2.4. Personajes

En la creación de un personaje, Lecoq incorpora todas las herramientas antes trabajadas, los elementos de la naturaleza, las materias, colores, animales, máscaras, todo esto siempre analizado desde el punto de vista de los movimientos. Lecoq aclara que “Todo el trabajo cumplido en la primera etapa tiende hacia un objetivo mayor: el de alcanzar el juego del personaje” (2001, p.78). Enseguida propone realizar en primera instancia un personaje, luego dos, y hasta cuatro personajes rápidamente, con el propósito de desvincularse del personaje, de mantener una cierta distancia. Como punto de partida pide observar uno de la vida cotidiana e interpretarlo, con su vestuarios y accesorios. Este método del paso de uno a otro personaje, de una manera superficial, buscando bases claras y sólidas, sin complejidades aún, es parte del trabajo que se realiza en el primer encuentro con personajes, Lecoq lo explica así:

Tratamos en primer lugar de definir el *carácter* de ese personaje. El carácter no significa las pasiones del personaje, ni los estados de ánimo, ni tampoco las situaciones en las que se encuentra, sino las *líneas de fuerza* que lo definen. Estas líneas de fuerza deberían poder ser expresadas en tres palabras. Tal personaje será, por ejemplo: “orgulloso, generoso y colérico” (...) Una vez que los tres elementos han sido definidos, podemos entonces buscar todos los matices: “es orgulloso y arrogante”; “es colérico, pero amable”.

Progresivamente, los actores aportan sus propios matices, su propia complejidad, y entonces su personaje se construye sobre puntos de apoyo sólidos y una estructura clara (2001, p.79)

De esta manera el personaje escogido va avanzando, construyéndose bajo estas premisas, las mencionadas bases de movimiento, las líneas fuerza que lo definen y sus matices. Un segundo personaje vendrá idealmente a ser lo contrario al primero, de hecho, esto se da de manera natural. Los alumnos llegan a la escuela ya en personaje desde sus casas, transitan por la calle en personaje. En clases hay una señal para descansar cada cierto tiempo y poder salir del personaje, para luego volver a entrar en él, y jugar. Estos personajes deben necesariamente situarse en alguna circunstancia, es decir, en una situación dramática, Lecoq afirma que “Lógicamente, no puede haber personaje sin situación. Solamente la situación le permitirá revelarse. “¡Haznos vivir!” Es la súplica de los Seis personajes en busca de un autor de Pirandello. “¡Si yo soy avaro, pídemme dinero!” podría decir Harpagón!” (2001, p.80) Harpagón es el personaje principal de El Avaro de Moliere.

De aquí en adelante variados ejercicios son propuestas para poner a prueba los personajes, como por ejemplo individualmente siendo entrevistados, agrupados en familias, puestos en diversas situaciones de la vida, hasta jugar dos personajes al mismo tiempo. Cabe destacar que el nivel de juego propuesto por Lecoq es fundamental, y a juego se refiere tanto a la disposición a lo teatral como a la transposición de la vida, que antes mencionamos como alejarse de la realidad. Podemos observar que el concepto de juego está muy presente y atraviesa el proceso pedagógico de Lecoq, él mismo concluye lo siguiente diferenciándose de esta manera:

“Terminamos el trabajo sobre los personajes recordando que el teatro debe permanecer siendo un juego. Hay que divertirse y la escuela es una escuela feliz. Nosotros no tenemos que preguntarnos con angustia sobre la manera de entrar en escena. ¡Basta entrar con placer!” (2001, p.83).

4.3. Consideraciones para el análisis comparativo entre S. Meisner y J. Lecoq

Luego de un proceso de etiquetar y desagregar los pasajes en los textos de ambos autores, pudimos visualizar las categorías y subcategorías almacenadas en las UAs. A continuación, exponemos en las siguientes tablas 5 y 6, los conceptos encontrados pertenecientes a las subcategorías que analizaremos en detalle. La única salvedad en el caso de las UAs de Meisner, es que dejamos sin desagregación de pasajes la UA: 1. Puesta en escena: el sonrojo de Duse, por considerar que no contiene categorías o subcategorías sujetas a análisis.

Tabla 5

Categorías, subcategorías y unidades de análisis del libro de S. Meisner

S. Meisner		
<i>Categoría</i>	<i>Subcategoría</i>	<i>Unidad de Análisis</i>
-	-	1. Puesta en escena: el sonrojo de Duse
Personaje	Actuación, Pedagogía.	2. Poner los cimientos: la realidad de la actuación
Creación	Impulso, Instinto, Silencio, Pedagogía.	3. El pellizco y el grito
Interpretación	Acción, Actuación, Emoción Pedagogía, Silencio, Transposición.	4. La llamada a la puerta
Interpretación	Emoción, Imaginación Improvisación, Impulso, Instinto, Neutro.	5. Más allá de la repetición
Interpretación Personaje	Actuación, El “como si”, Emoción Imaginación.	6. La preparación: “en el harén de mi cabeza”
Personaje	Actuación, Emoción, Imaginación, Improvisación, Pedagogía.	7. Improvisación
Interpretación	Emoción	8. Más sobre la preparación: “rápido como la llama”
Interpretación Creación	Emoción, El “como si”, Instinto.	9. El Mágico “como si”: particularización
Interpretación	Actuación, Emoción, Pedagogía.	10. Haciendo tuyo el papel

Interpretación Personaje	Emoción	11. Algunas reflexiones sobre los actores y la actuación
-----------------------------	---------	--

Tabla 6

Categorías, subcategorías y unidades de análisis del libro de J. Lecoq

J. Lecoq		
<i>Categoría</i>	<i>Subcategoría</i>	<i>Unidad de Análisis</i>
Creación	Acción, Improvisación, Pedagogía.	1. Del deporte al teatro
Creación	Improvisación, Juego.	2. Una página en blanco
Creación	Acción, Improvisación, Juego, Silencio, Transposición.	3. Improvisación
Creación Interpretación Personaje	Identificación, Improvisación, Neutro, Pedagogía, Transposición.	4. La máscara neutra
Creación	Imaginación, Pedagogía.	5. El enfoque de las artes
Personaje	Actuación, Cuerpo, Emoción, Juego, Personaje.	6. Máscaras y contra máscaras
Personaje	Actuación, Improvisación, Juego	7. Los Personajes
Creación	Actuación, Cuerpo, Emoción, Improvisación, Juego Pedagogía.	8. Técnica de los movimientos
Creación	-	9. El teatro de los alumnos
Creación	Actuación, Imaginación.	10. Geodramática
Creación	Cuerpo.	11. Los lenguajes del gesto

Para iniciar la comparación y dar un orden progresivo, hemos decidido tomar como eje de análisis las subcategorías ordenadas por orden alfabético, expuestas en la Tabla 4. Todas las subcategorías conforman los procesos a través de los cuales se van incrementando y nutriendo las tres grandes categorías: creación, interpretación y personaje.

Expondremos en tablas los conceptos subcategorizados, para ir uno por uno construyendo el análisis comparativo, incluyendo en estas tablas si es una semejanza o diferencia, la subcategoría y la categoría a la que pertenece, más los pasajes extraídos

de las UAs. Debajo de cada tabla expondremos un análisis reflexivo de la materia contenida en la tabla para ir construyendo la comparación.

4.3.1. Acción

Tabla 7

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: acción.

Semejanza	Subcategoría	Acción	Categoría	Creación Interpretación
Meisner	“de algo que haga. ¿lo entiendes? Si no fuera así, actuar sería hablar, y lo que yo digo es que no hay que hacer nada a menos que ocurra algo que nos lleve a hacerlo. De otra manera crearías algo inauténtico” (p.50) “La base de la actuación es la realidad de la conducta. La realidad de lo que se hace” (p.33)			
Lecoq	“No se sale del silencio más que por dos vías: la palabra o la acción (...) “yo hago algo” Al principio, los alumnos quieren absolutamente hacer algo, provocar gratuitamente situaciones. Al hacer eso, ignoran completamente los otros alumnos y no juegan con ellos. Pero el juego no puede establecerse más que en reacción de uno a otro. Es necesario hacerles comprender este fenómeno esencial: reaccionar es poner en relieve la proposición del mundo exterior. El mundo interior se revela por reacción a las provocaciones del mundo exterior. Para jugar, no sirve de nada buscar en sí su propia sensibilidad, sus recuerdos, el mundo de su infancia” (p.44) “Cuanto más prolongado el tiempo entre acción y reacción, la intensidad dramática será más notoria, y más el juego teatral será grande, si el actor sostiene ese nivel. La fuerza dramática será proporcional al tiempo de reacción” (p.49) “las leyes del movimiento organizan todas las situaciones teatrales. Un texto es una estructura en movimiento. Los temas pueden cambiar, pertenecen a las ideas, pero las estructuras de la acción teatral quedan ligadas al movimiento y a sus leyes inmutables” (p.34)			

Una definición del concepto de *acción*, según Pavis (1998), lo dictan los acontecimientos escénicos en función del comportamiento, como procesos transformadores observables en el escenario siempre en relación con los personajes, y esto caracteriza sus modificaciones psicológicas y morales. La *acción* a la que ambos autores se refieren, concuerda en que es reconocible a través de una *reacción* a un

estímulo fuera de la propia persona o del personaje, es decir a un estímulo *exterior*. Meisner lo ejemplifica con el concepto de *hacer*, en *lo que hace* la otra persona para reaccionar. Esta ejemplificación está mostrada en el ejercicio de repetición. Además, Meisner explica que esta reacción ayuda a no crear acciones *inauténticas*, o como lo expone Lecoq, a no crear *situaciones gratuitas*. Los conceptos de inauténtico o situación gratuita tienen el mismo significado en la aplicación para dar a entender lo contrario a lo que sería una reacción acorde a una acción auténtica y válida.

Lecoq también lo define como una reacción con *el* o *los* otros, que participan del juego en escena. Lecoq incorpora en su postura frente a la acción, el movimiento y resalta que los tiempos de reacción, en función al uso de máscaras expresivas, determina las diferentes implicaciones dramáticas en las dinámicas acción-reacción.

Poner en relieve el interior gracias al estímulo exterior, es parte de lo propuesto por los dos autores, aunque estén aplicados en distintos tipos de ejercicios y técnicas, sin embargo, conceptualmente apuntan al mismo resultado.

Otro aspecto relevante con la acción es lo que dice Aristóteles en el texto de Pavis, “los personajes (...) reciben su carácter por añadidura, en relación de su acción” (1998, p.328), y por consiguiente expresada a través de su reacción, como hemos visto según Meisner y Lecoq, ya no es solo la acción que determina el carácter, sino que es la reacción que hace que ese carácter se revele. Sumado a esto, Dubatti también habla en términos aristotélicos, donde el medio “de constitución de constitución de *poíesis* específica de la teatralidad, son las acciones físicas y físico-verbales de al menos un cuerpo viviente en presencia convivial, de allí la radicalidad de la presencia física del actor en el teatro (2009, p.99), entendiendo por convivial todo lo que acontece en el acto de creación teatral.

La semejanza en relación con el concepto de acción es clara, y la manera en cómo lo aplican sintetiza su definición en: acción-reacción. Las acciones físicas y físico-verbales mencionadas por Dubatti, refuerzan la idea del lenguaje corporal, medio de comunicación ampliamente desarrollado por Lecoq, y por lo físico-verbal que se intercepta en el trabajo de Meisner, además de reafirmar que ambos proponen reaccionar al estímulo exterior para expresar lo interior.

4.3.2. Actuación

Tabla 8

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: actuación.

Diferencia	Subcategoría	Actuación	Categoría	Interpretación Creación Personaje
Meisner	“La base de la actuación es la realidad de la conducta. La realidad de lo que se hace” (p.33) “Actuar no es hablar, es vivir la vida de otro” (p.51) “lo que digo es que la verdad de nosotros mismos es la raíz de nuestra actuación” (p.53) “La fantasía de soñar despierto es el más personal y secreto de los valores de la actuación” (p.80) “La repetición estúpida del ejercicio básico tenía valor. Eliminaba la necesidad de pensar y de escribir el diálogo fuera de tu cabeza, para mantenerte hablando, como si actuar fuera hablar, lo que no es verdad. Y la naturaleza ilógica del diálogo te abría a cambios impulsivos en tu comportamiento instintivo, causados por lo que tu compañero te estaba haciendo, lo cual puede llevar a una emoción auténtica. Esto es lo básico para una buena actuación” (p.95) “Aprender a actuar lleva su tiempo. Se llena con el ser humano que hace el trabajo. Cada uno a su manera tiene determinados elementos humanos que están en la superficie y son fáciles de emplear. Otros elementos son más difíciles, pero cualquier cosa que logren de un ejercicio será una parte de su aprendizaje y perfeccionamiento” (p.143)			
Lecoq	“Actuar bajo una máscara expresiva es alcanzar una dimensión esencial en el juego teatral, comprometer el cuerpo entero, sentir una intensidad de emoción y de expresión que servirá, ella también, de referencia al actor” (p.69) “Cuando abordamos los personajes, mi gran temor es el del retorno hacia las personas, es decir que los alumnos hablen de ellos mismos, sin un verdadero juego teatral. Si el personaje y la persona no hacen más que uno, el juego se anula. Si esta ósmosis puede servir en ciertos planos del cine psicológico, el juego teatral debe transportar la imagen hasta el espectador. Hay una gran diferencia entre los actores que expresan su vida y los que actúan verdaderamente. La máscara habrá sido para ello de una gran importancia. Los alumnos habrán aprendido a jugar otra cosa que			

	ellos mismos, implicándose fuertemente. No se juegan ellos mismos, juegan con ellos mismos. Eso es todo lo ambiguo en el trabajo del actor" (p.78) "En el trabajo del actor, es importante comenzar por actuar en primer lugar muy grande, para sentir las líneas de fuerza, los grandes trazos simples del personaje. Será el momento, luego, de matizar en un juego más íntimo. El juego psicológico debe ser una resultante del juego agrandado en el espacio (...) Esta concepción es muy diferente del enfoque que se observa en ciertas escuelas de actores, en las que se comienza por pedirles de actuar "chico" y de agrandar luego progresivamente su juego. En vano. Los actores se hacen entonces exteriores y "fabrican" (p.95)
--	--

La realidad del hacer, concepto concatenado con la acción y que responde a que el teatro no es solo hablar, sino que se funda en la acción, según los dos autores. La verdad y la imaginación para Meisner son el gran secreto de la actuación, una emoción autentica es lo básico en la actuación. Vemos como Meisner refuerza sus ideas desde la verdad, lo autentico, la imaginación y la emoción como pilares fundamentales. Añade también que aprender a actuar se necesita tiempo y que lo complementa la persona en sí misma, además de que todo lo que se aprende y se práctica es parte de un perfeccionamiento.

Para Lecoq, hay que partir por las máscaras expresivas, incorpora el cuerpo de forma relevante en el trabajo de la actuación, dice que hay que actuar grande, con gran expresión y emoción. Aclara que las máscaras expresivas sirven de referencia para el actor y su trabajo posterior. Más adelante intenta no estar muy cercano a la persona, ya que esto lleva a alejarse del juego teatral, y que, muy por el contrario, estar muy cerca de la persona provoca una ósmosis, que si bien, sirve para el cine psicológico, que está en mayor sintonía con lo propuesto por Meisner, Lecoq vuelve a la máscara expresiva para decir que, haber pasado por ella será de gran ayuda al actor en este posterior trabajo psicológico. Los actores y actrices no se juegan ellas mismas, sino que juegan con ellas. Aquí hay una diferencia clara, ya que Meisner propone ir hacia la persona, a su interior, a su sentir sobre algo. En cambio, Lecoq refuerza la idea de actuar grande e ir achicando progresivamente la actuación hasta llegar al juego psicológico, más cercano a Meisner.

Podemos desprender que una de las opciones no descarta a la otra, sino que, un camino progresivo de aprendizaje sería ir de mayor a menor, es decir, la actuación para

Lecoq inicia grande y se va achicando, *matizando*, en sus palabras, y luego de ese trabajo continuar hacia el interior como lo propone Miesner. Del exterior al interior.

Observamos que lo propuesto por ambos autores son procesos de aprendizaje acerca de qué es, y cómo se actúa. La actuación comprende también otros procesos posteriores, como la interpretación, símil de actuación que tiene dos variantes según Pavis “una actuación reglada por el autor y el director de escena a una transposición personal de la obra”, dos variantes que en general podemos decir que la reglada por el autor y el director de escena se vincula con el trabajo de Meisner, y que la transposición personal de la obra germina con mayor facilidad desde el trabajo que realiza Lecoq, distanciando la visiones sobre todo desde el punto de vista del punto de partida. Meisner: interior-exterior. Lecoq: exterior-interior.

4.3.3. Cuerpo

Tabla 9

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: cuerpo.

Diferencia	Subcategoría	Cuerpo	Categoría	Creación Personaje
Meisner	-			
Lecoq	“La máscara expresiva hace aparecer las grandes líneas de un personaje. Estructura y simplifica el juego, dado que delega al cuerpo actitudes esenciales. Depura el juego, filtra las complejidades de la mirada psicológica, impone actitudes piloto al conjunto del cuerpo” (p.69-70) “Una buena máscara de teatro debe poder cambiar de expresión según los movimientos del cuerpo del actor” (p.70) “La máscara se transforma entonces en una especie de vehículo que transporta todo nuestro cuerpo en el espacio, en movimientos particulares que hacen aparecer el personaje” (p.72) “He constatado que cuando hago mover, por ejemplo, la cabeza en direcciones puramente geométricas, hacia el costado, hacia adelante, hacia atrás... “escucho, miro, tengo miedo” En el teatro, realizar un movimiento no es nunca un acto mecánico,			

	debe ser un gesto justificado. Puede serlo como una indicación, o justificado por una acción o aun por un acontecimiento interior” (p.84) “El análisis de los movimientos del cuerpo humano y de la naturaleza, de las acciones físicas en su economía, es la base del trabajo corporal de la Escuela” (p.90) “Antes de abordar la exploración de los territorios dramáticos, comenzamos el segundo año por un trabajo sobre los lenguajes del gesto, sobre la expresión del cuerpo en diferentes direcciones. Este enfoque es destinado a enriquecer todas las exploraciones que serán propuesta más tarde a los alumnos y a ofrecerles una base común de lenguajes” (p.121)
--	--

Observamos la importancia que Lecoq otorga al cuerpo en diferentes niveles de expresión, en un inicio con la depuración y limpieza con el trabajo de la máscara neutra sobre el cuerpo del actor, para luego avanzar con las máscaras expresivas. El uso del cuerpo con sus actitudes esenciales, actitudes piloto al conjunto del cuerpo, es decir despertar al cuerpo completo, comprometiendo la totalidad de el en la escena: el cuerpo se transforma en el medio que transporta el lenguaje que es codificado por el espectador. Este cuerpo se desenvuelve en el espacio, se expresa en el espacio y este desenvolvimiento es expresado por los movimientos y gestos del cuerpo que develan al personaje con sus grandes líneas gruesas, el movimiento puro, los gestos simples ejecutados sin carga emocional, conllevan un significado para Lecoq, que diferencia entre una indicación, de la justificación de una acción expresada por un gesto, e incluso habla de una justificación por un acontecimiento interior, una justificación emocional. Este último aspecto se acerca al trabajo de Meisner, lo interior expresado de manera justificada por algún gesto, una acción, solo que Meisner no se refiere al cuerpo propiamente tal como concepto y como elemento a trabajar. Lecoq indaga y profundiza en el análisis de los movimientos a través de toda su pedagogía, así como Meisner pone una lupa en la técnica de interpretación, Lecoq pone la lupa en el análisis de los movimientos del cuerpo humano, es más, nombra a las acciones físicas en su economía, como base del trabajo corporal de su escuela, aunque no podemos decir que se refiera a las acciones físicas de Stanislavski, porque no tenemos registro de aquello en todo su libro.

El lenguaje corporal de Lecoq toma su lugar preponderante desarrollado por los lenguajes del gesto en su pedagogía, como lo son; la pantomima, la pantomima blanca, la figuración mimada, la cinta mimada y los narradores-mimos.

Pavis (1998) al definir cuerpo, especifica en la jerarquización del cuerpo que este “no produce significados como si fuese un bloque; siempre está “cortado” y jerarquizado de una manera muy estricta, de modo que cada estructuración corresponde a un estilo interpretativo o a una estética” (p.107). Por ejemplo, para Decroux (1963) la tragedia borra los movimientos de los miembros y del tronco, mientras que el drama psicológico utiliza sobre todo la cara y las manos, aunque para Lecoq esto también aparece en el trabajo con las máscaras expresivas. Las formas populares valorizan la gestualidad del cuerpo en su conjunto. Aquí podemos encontrar la comedia del arte. El mimo, situándose en el polo opuesto al psicologismo, neutraliza la cara, y en menor medida las manos, para concentrarse en las actitudes y el tronco, así como también la máscara neutra se enfoca en la totalidad del cuerpo.

En esta diferencia de enfoque con respecto al cuerpo, observamos que Pavis al referirse al drama psicológico, que se relaciona con el trabajo de Meisner centrado en la cara y las manos, y aún más en los efectos internos emocionales, distan del trabajo de Lecoq, que se concentra en las formas populares y del mimo, la máscara neutra justamente neutraliza la cara, para dar énfasis a la expresión y al lenguaje total del cuerpo. Lecoq basa su pedagogía en la importancia del uso del cuerpo como medio de expresión vital, e incorpora en el, una serie de elementos y materias para su desarrollo.

4.3.4. Emoción

Tabla 10

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: emoción.

Semejanza	<i>Subcategoría</i>	Emoción	<i>Categoría</i>	Creación Interpretación Personaje
Meisner	“Quiero que todos elijan algo que hacer que por encima de todo sea difícil, o si no casi imposible. Es muy importante. Tienen que tener una razón por la que quieran hacerlo. Deben tener una razón por la que quieran hacerlo, porque ese es el origen de su concentración y, finalmente, de su emoción, que vendrá por sí misma” (p.49)			

	“La preparación es el mecanismo que te permite comenzar la escena o el papel en una situación de alivio emocional. El propósito de la preparación es que no te quedes en un vacío emocional” (p.75) “Alimenten su vida interior de lo que sugieren las circunstancias dadas. Esto tiene que ver con la autoestimulación de su emoción” (p.76) “Es la realidad de la emoción la que hace a la mentira convincente” (p.97) “El texto es como una canoa -dice Meisner- y el río en que ésta se asienta es la emoción. El texto flota en el río. Si el agua del río es turbulenta, las palabras saldrán como una canoa en un río quebrado. Todo depende del flujo del río que es su emoción. El texto toma la naturaleza de su emoción” (p.101) “Hay otra cosa que tienen que asimilar de la emoción. No pueden esconderla. Pueden enmascararla, pero no esconderla. Intento decirles que es muy fácil ponerse en un estado de buenas sensaciones. No es difícil, ya saben. Pero si sienten que tienen que tener diez mil kilos de buenas sensaciones, entonces tienen un problema” (p.104) “No puedes esconder la emoción, pero no necesitas tres toneladas para colorear adecuadamente tu comportamiento. Únicamente debes no estar vacío” (p.105)
Lecoq	“Actuar bajo una máscara expresiva es alcanzar una dimensión esencial en el juego teatral, comprometer el cuerpo entero, sentir una intensidad de emoción y de expresión que servirá, ella también de referencia al actor” (p.69) “Cualquiera sea el gesto que él realiza, el actor se inscribe en una relación con el espacio que lo rodea y hace nacer en él un estado emotivo particular. Una vez más, el espacio exterior refleja el espacio interior” (p.85)

Sanford Meisner fue un incansable buscador de la verdadera emoción, creó el ejercicio de repetición con ese fin, el uso de la imaginación, la preparación emocional y la particularización para sostener un texto, o como él lo indica, en que el texto flote sobre esa emoción. La interpretación está basada en la emoción, ahí radica gran parte del propósito de la técnica de Meisner. En palabras de Pavis “Comprender al personaje es ser capaz de establecer la conexión entre su texto y una situación de puesta en escena y, al mismo tiempo, entre una situación y la manera en que ésta ilumina el texto” (1998, p.338). En la visión de Meisner, dejar que el texto flote sobre la emoción, sería iluminar el texto.

En Lecoq observamos que esta búsqueda de emociones que tienen relación a la nombrada por Meisner, la trabaja en mayor medida, posterior al trabajo de personajes realizado en el primer año de escuela, y que desarrolla al explorar los territorios

dramáticos en segundo año pedagógico, más específicamente el estilo de Melodrama, estilo teatral que tiene concordancia con el trabajo de Meisner. Esto es una generalidad, porque si bien el trabajo sobre textos incluye la comedia como estilo, gran parte de los textos abordados en el libro de Meisner tienen un componente de drama humano, como él mismo lo indica. Lecoq insiste en el cuerpo y el espacio que rodea al actor para afectar internamente en la emoción que este pueda expresar, por el uso de máscaras expresivas que servirán de referencia, es decir, en el trabajo futuro de la actriz y actor, al crear o interpretar personajes, y por los movimientos y gestos que los lleven a un estado emotivo.

Por lo tanto, podemos decir que si hay semejanza en la visión del concepto por ambos autores. El espacio e importancia que tiene para Meisner la emoción, es mayor por ser un fin, una meta a lograr, el encuentro con la verdadera emoción.

4.3.5. El mágico “como si”

Tabla 11

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: ‘como si’

-	Subcategoría	‘como si’	Categoría	Interpretación Creación Personaje
Meisner	“¿te había hablado alguna vez del mágico “como si”? Esta escena es ‘como si’ acabaras de venir del funeral de tu hermano de tres años. En otras palabras, una tragedia. No importa que esta escena sea sobre la marina. Emocionalmente, se trata de una tragedia, ¿me sigues?” (p.85) “El término preciso que emplea Stanislavski para este ‘como si’ es el de ‘particularización’” (p.117) “Pero una particularización, un ‘como si’ (...) Es tu ejemplo personal. Extraído de tu experiencia o de tu imaginación, que clarifica emocionalmente el frío material del texto” (p.118) “La particularización (...) realmente es muy sencilla y ni con mucho tan complicada como la preparación, no tan sutil” (p.120) “¿Conocen la obra de Ibsen, Hedda Gabier? Ella quema el manuscrito al final de la obra. ¿Recuerdan eso? Una vez le hablé a Harold Clurman de esta escena, y Harold dijo que cuando Hedda quema el manuscrito, ¡le está quemando a él! No es sólo su			

	libro, ¡es su amor infiel! Ahora bien, la diferencia entre quemar un manuscrito y quemar un hombre es enorme. ¡Eso es la particularización! ¡Ese manuscrito es él! ¡No su libro, sino él! (p.121) “¿Qué nos queda claro de la particularización, del ‘como si’? Mírense a ustedes mismo en la vida real. Constantemente hablan ‘como si’. Cuando la secretaria dijo que el productor quería verme en su despacho, fue ‘como si’ mi corazón se parara. ¿Lo ven? ¡Fue como si sintiera un sudor frío! Lo usan a todas horas. Y esta es la particularización que hace que la actuación tenga un propósito” (p.122)
Lecoq	-

Una clave interpretativa descrita por Meisner es el mágico “como si”, que él denomina *particularización*, término que ocupaba Stanislavski para el “como si”. Esta clave sirve para instar a la imaginación realizar su trabajo para la búsqueda de emociones, hacer paralelos emotivos que ayuden a la escena, al trabajo interpretativo de textos. Si Lecoq tuviera que definirlo, diría que es un juego imaginativo, para activar una emoción que potencie la situación o escena. Este ‘como si’ complementa lo que el texto no nos entrega a nivel emocional. Solamente la actriz y el actor saben en su interior lo que imaginan para conducirse a una emoción determinada, es así que “bajo los rasgos del actor, el personaje es “colocado” directamente ante el espectador (ostensión). Inicialmente sólo se designa a sí mismo al dar una imagen (icono) de su apariencia en la ficción y el producir un efecto de realidad y de identificación (Pavis 1998, p.328), es este efecto de realidad e identificación que en la teoría de Meisner, se provoca entre otras cosas por el uso del mágico ‘como si’.

Lecoq paso por alto el término exacto ‘como si’, y no aparece una relación conceptual cercana. No obstante, el concepto de *identificación* podría en cierto sentido relacionarse con el “como si”, como veremos a continuación. Por este motivo el concepto ‘como si’ queda indefinido con relación a si es una semejanza o diferencia.

4.3.6. Identificación

Tabla 12

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: identificación.

-	Subcategoría	Identificación	Categoría	Creación Interpretación Personaje
Meisner	-			
Lecoq	“La tercera fase del trabajo con la máscara neutra está constituida por las identificaciones. Por supuesto, no se trata de identificarse completamente, lo cual sería grave, sino de jugar a identificarse. Bajo la máscara, yo propongo a los alumnos en primer término, transformarse en los elementos de la naturaleza: agua, fuego, aire y tierra” (p.57) “Después de haber experimentado en esas identificaciones el mayor número posible de dinámicas naturales o animales, el actor (o el autor) estará en condiciones de servirse de esas experiencias, a veces de manera inconsciente, para alimentar los personajes que debe representar (o escribir) y poner así en evidencia sus trazos profundos. Adquirirá una serie de referencias a la vez muy complejas y precisas, en las cuales se apoyará. “El principal resultado del trabajo de identificación son las huellas que se inscriben en el cuerpo de cada uno, los circuitos físicos depositados en el cuerpo, por los cuales circulan paralelamente emociones dramáticas que encuentran así un camino para expresarse. Estas experiencias, que van del silencio y la inmovilidad al movimiento máximo, pasando por innumerables dinámicas intermediarias, quedarán para siempre grabadas en el cuerpo del actor, Ellas se despertarán en él en el momento de la interpretación, Cuando, muchos años después, el actor tenga un texto para interpretar, ese texto hará resonar su cuerpo y encontrará en él una materia rica y disponible para la emisión expresiva. Porque en realidad, la naturaleza es nuestro primer lenguaje, Y el cuerpo lo recuerda” (p.60)			

Al contrario que el concepto anterior, observamos que Meisner no lo aborda de manera específica, pero si dijimos que podría tener una relación con el mágico “como si”. La identificación para Lecoq es un juego, como gran parte de su trabajo. Vemos que la identificación pasa en mayor medida por los componentes de la naturaleza, inicia por los

elementos, tierra, aire, fuego y agua, luego las materias, los animales y los colores, en general el espacio que nos rodea, donde el cuerpo con sus movimientos y gestos incorporan en la actriz y el actor un material contundente, que en palabras de Lecoq cuando le toque a esa actriz o actor interpretar un personaje, despertará todo ese conocimiento alojado en su cuerpo, son las huellas que se inscriben en el, los circuitos físicos por los cuales circulan emociones dramáticas. Estas experiencias quedarán para siempre grabadas y se despertarán en el momento de la interpretación. Lecoq también habla que años más tarde esto le servirá a la actriz y actor, es decir, que nuevamente observamos que la teoría de Lecoq, en este concepto, funciona en primera instancia con respecto a la teoría de Meisner, al incorporar estos conocimientos que serán aprovechados en el futuro para la interpretación de textos.

En palabras de Pavis (1998), contemporáneamente el personaje está cada vez más identificado con el actor que lo representa, este acercamiento es tal, que deviene en un efecto de *identificación*. Esta identificación nombrada por Pavis se relaciona entre el personaje y el actor, en el caso de Lecoq y en primera instancia donde más se desarrolla, es entre el actor y la naturaleza, el actor y las materias, el actor y los colores, en definitiva, con los componentes externos que aún no son el personaje que conocemos como una persona creada por el dramaturgo, o por la misma actriz o actor. No obstante, ese efecto de identificación es buscado intencionalmente por Lecoq en su trabajo.

De esta manera el concepto de identificación también queda indefinido con relación a si es una semejanza o diferencia, ya que el hecho de que Meisner no trabaje dicho concepto, tampoco lo hace una diferencia.

4.3.7. Imaginación

Tabla 13

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: imaginación.

Semejanza	<i>Subcategoría</i>	Imaginación	<i>Categoría</i>	Creación Interpretación Personaje
Meisner	“Estoy hablando de imaginación. El pensamiento de deseo se basa en la imaginación. La imaginación estimulante” (p.74)			

	“En otras palabras, lo que digo es que lo que están buscando no está necesariamente confinado a la realidad de su vida. Puede estar en su imaginación” (p.75) “La fantasía del soñar despierto es el más personal y secreto de los valores de la actuación. Lo que esto significa en lenguaje normal es que usamos nuestra imaginación para completar en nosotros aquello que más o menos hemos determinado que es nuestra condición emocional antes de comenzar la escena. He citado a Freud. He dicho que esa preparación es producto de la imaginación que tiene que ver con el sexo o con la ambición” (p.80)
Lecoq	“Al comienzo nuestro trabajo no se apoya en ningún texto ni en ningún teatro de referencia, ya sea oriental, de Balí u otro. No tenemos más que la vida como primera lectura. Nos hace falta entonces reconocer esta vida a través del cuerpo mimador, a través del re-juego, a partir del cual la imaginación propulsa al alumno hacia otras dimensiones y otras regiones. A partir del re-juego psicológico primario, efectuamos ascensos hacia diferentes niveles de juego, principalmente gracias a las máscaras” (p.60) “Mi proceso se dirige a favorecer la emergencia de un teatro en el cual el actor está en juego, un teatro del movimiento, pero sobre todo, un teatro de lo imaginario. En el curso del segundo año, ya no se trata solamente de ver y de (re)conocer la realidad, sino de imaginarla y de darle forma, Tratamos estos dominios como si hubiera que volver a inventar el teatro” (p.119)

La Imaginación es otro punto de total acuerdo y fundamento significativo para el desarrollo de ambas teorías, el entrecruzamiento radica en que si bien, ambos autores consideran esencial su uso y aplicación por las diferentes técnicas y ejercicios, es el destiempo nuevamente que observamos distancia el momento de desarrollo de la misma, Lecoq ya lo dice, “al comienzo nuestro trabajo no se apoya en ningún texto” (p.60), el re-juego, el volver al juego de la imaginación, propulsa a las alumnas a otras dimensiones nuevas y desconocidas, hasta proponer un teatro imaginario, “volver a inventar el teatro”, centrándose en el ámbito teatral, que es más amplio que la técnica de interpretación de Meisner, como hemos visto anteriormente. No obstante, el trabajo sobre la imaginación que realiza Meisner es un valor de la actuación para trabajar la emoción, sumado a fundamentos extraídos de S. Freud quien propone que el pensamiento de deseo viene del sexo o la ambición. En función al deseo Mckee (2011) dice que la clave de los personajes y su verdadera personalidad son el deseo y la motivación que se oculta detrás del deseo.

La imaginación y su aplicación en ambos autores, desde una perspectiva temporal y de contexto se explica además con lo que en parte nos cuenta Pavis (1998) que, desde el advenimiento de la puesta en escena, o en otras palabras podríamos hablar de lo post dramático, “que se niega a someterse a un texto todo poderoso y encarcelado en una única significación, la interpretación del actor deja de ser un lenguaje secundario para convertirse en la materia primera del espectáculo” (p.246)

Por esto, contextualmente, una explicación de la importancia de la imaginación como recurso para ambos autores viene determinada por este advenimiento de la puesta en escena, que se aproxima más al trabajo de Lecoq, como consecuencia de su pedagogía y de no ocupar textos de base en todo su primer año de trabajo, pero que al mismo tiempo no deja de lado lo realizado por Meisner, sino que como lo podemos observar, es una cuestión de aplicación en una línea de espacio temporal de trabajo.

4.3.8. Improvisación

Tabla 14

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: improvisación.

Semejanza	Subcategoría	Improvisación	Categoría	Creación Interpretación Personaje
Meisner	“E improvisadores. Nos lleva a la improvisación. Que es algo muy saludable, que nos despoja de nuestros hábitos” (p.70)			
Lecoq	“El acto de creación es provocado de manera permanente, principalmente a través de la improvisación, primera traza de toda escritura” (p.30) “Abordamos la improvisación a través de la repetición psicológica silenciosa (...) El juego interviene más tarde cuando, consciente de la dimensión teatral, el actor da un ritmo, una medida, un espacio, una forma a su improvisación, para un público” (p.43) “La espera es el gran tema piloto que domina las primeras improvisaciones silenciosas. El principal motor del juego se encuentra en las miradas: mirar y ser mirado” (p.45) “Estas improvisaciones extremas conducen a los alumnos a experimentar situaciones que no han vivido nunca, a hacer movimientos muy difíciles que ellos no han realizado			

	nunca en sus vidas, para que el cuerpo actúe al límite de sus posibilidades, en la urgencia y en lo imaginario” (p.56) “Recordemos que los alumnos improvisan sus propios textos y que no tienen la distancia que ofrece un texto escrito por un autor. Es por eso que yo insisto para que ellos presenten un verdadero personaje de teatro, es decir, un personaje basado en la vida. ¡Y no un personaje de la vida! La diferencia es delicada pero esencial” (p.79) “En improvisación, partimos generalmente de una situación simple, para agrandarla al máximo, aumentar los sentimientos hasta el extremo límite antes de reducirlo. Comenzamos por una sonrisa, tratamos de reír hasta morir de risa, antes de volver a una risa intermedia. El actor que ha practicado este ejercicio, que ha experimentado el límite superior de la risa, estará disponible para reaccionar muy sutilmente en cualquier drama psicológico, de manera viviente, La dimensión completa de la risa estará presente en su juego. En este enfoque, nosotros pasamos del expresionismo al impresionismo, del cuerpo en actuación al ojo en actuación: el cuerpo deposita en el ojo sus movimientos” (p.94)
--	--

Aunque Meisner no lo desarrolle en su temática, la improvisación para él es ‘saludable’ e importante al momento de dejar que los impulsos aparezcan por medio de la intuición, se expresen libremente provocando improvisaciones, es decir, reacciones espontáneas, comportamiento verdadero, emociones. Esto no contradice lo propuesto por Lecoq, la diferencia se encuentra en que este último toma la improvisación como eje en su pedagogía y por ende profundiza el término en una variedad de ejercicios y técnicas donde la improvisación es parte esencial del trabajo como punto de partida, como desarrollo y como fin en sí mismo.

Al indagar el concepto, Lecoq busca a través de la improvisación el propio acto de creación, es decir una importancia vital, de hecho, el juego interviene más tarde cargado de ciertas reglas como el ritmo, la medida, el espacio y la forma. Improvisar lleva a vivir situaciones nuevas, a un mundo imaginario, a que el cuerpo actúe en la práctica libremente, descubriendo nuevas posibilidades llevándolo al límite. Improvisar los textos, según Lecoq hace que no exista una distancia con ellos, como lo ofrecen los escritos por un autor, aquí aparece ese dilema mencionado por Pavis (1998), que concierne tanto al actor como al espectador, es el del personaje leído, el que está en el papel, y el personaje que es visto, dilema difícilmente descifrable por el espectador ya que siguiendo con la descripción que hace Pavis, “el estatuto del personaje de teatro es ser encarnado por el

actor, no conformase con ser tan sólo ese ser de papel de cual conocemos el nombre, la longitud de sus parlamentos y algunas informaciones directas (...) o indirectas” (1998, p.329). La improvisación puede existir en este espacio ambiguo entre personaje leído y personaje visto, entre el texto y las acciones físicas y físico verbales mencionadas por Dubatti (2009), como así mismo el acto de creación, definiéndolo así “En el seno del convivio, a partir de la asignación anticipada de roles por división del trabajo, los artistas *hacen*, producen *acciones* que generan un segundo acontecimiento: el *poético*” (2009, p.89) que para Lecoq, el acontecimiento poético nace a través de la improvisación de las y los actores, para que desde estas improvisaciones nazcan los textos que podrán ser trabajados con posterioridad o fijados por los propios intérpretes.

Así la semejanza que existe entre ambos autores con relación a este concepto varía por el grado de profundidad que cada uno le otorga. Claramente, sin contradecirse, Lecoq amplía su uso a lo largo de su pedagogía como otro pilar fundamental, aplicando constantemente la improvisación en una serie de ejercicios, que además abordan otros temas y conceptos.

4.3.9. Impulso, Instinto

Tabla 15

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: impulso, instinto.

Diferencia	Subcategoría	Impulso Instinto	Categoría	Creación Interpretación
Meisner	“Decidí que quería hacer un ejercicio con los actores donde no hubiera intelectualidad. Quería eliminar todo trabajo de ‘cabeza’, desterrar toda manipulación mental y llegar donde se originan los impulsos. Y comencé con la premisa de que, si repito lo que te oigo decir, mi cabeza no trabaja. Escucho, y entonces hay una eliminación absoluta del cerebro” (p.47) “es la repetición la que lleva al impulso. No es algo intelectual. Es algo emocional e impulsivo y, paulatinamente, cuando los actores que preparo improvisan, lo que dicen -como lo que escribe un compositor- no les sale de la cabeza, sino de impulsos auténticos” (p.48) “La actuación es una toma y entrega de impulsos que afectan a cada persona” (p.64)			

	"Hay un momento en que el contacto verbal entre ustedes cambia, y se basa en el instinto" (p.42) "El instinto cambia el diálogo. Luego, el diálogo sigue hasta que el instinto lo cambia de nuevo" (p.42) "Sólo te digo que si le das tiempo se producirá el cambio dentro de ti, un cambio que yo no llamaría 'automático' -no me gusta esa palabra- sino espontáneo. En eso debes trabajar ahora. Deja que tus instintos dicten los cambios, no sólo la repetición" (p.43) "Realidad. La verdad de tus instintos es la base de todo" (p.62)
Lecoq	-

Lecoq trata el concepto de impulso como un aspecto técnico en relación con el análisis de los movimientos, en general aparece al inicio de un movimiento con una acentuación clara que lo diferencia del resto del recorrido del movimiento en cuestión, y al concepto de instinto no lo menciona en su pedagogía. En cambio, Meisner se refiere al impulso como un término para llevar a la práctica, el no uso de la 'cabeza', no pensar mientras actúo. De aquí nace el ejercicio de repetición, y los impulsos vienen a ser esas reacciones espontáneas producidas a raíz de algo externo que los produce. Meisner explica que para llegar a dejar que los impulsos salgan libremente, es necesario dejar de ser cortés, que en la vida cotidiana eso puede servir, pero que para ser actriz o actor no sirve, lo ejemplifica de la siguiente manera: "*fuck polite*". No sirve ser un caballero y actor al mismo tiempo.

Con respecto al instinto, este concepto está concatenado con el impulso, el instinto debe ser espontáneo. No hay claridad de que, si ocurre primero el instinto y después el impulso, o viceversa. Meisner intenta que ambos conceptos fluyan sin represión, para que la emoción también fluya libremente y en consecuencia sea verdadera.

Hemos dejado en conjunto estos dos conceptos, Impulso e instinto por estar ligados fuertemente y solo nombrados por Meisner. De todas formas, la diferencia que se observa está relacionada con el concepto de impulso. En Lecoq acorde con el movimiento y en Meisner con un sentimiento.

4.3.10. Juego

Tabla 16

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: juego.

Diferencia	Subcategoría	Juego	Categoría	Creación Personaje
Meisner	-			
Lecoq	“Nosotros debemos despojar un poco a los alumnos de sus conocimientos, no para eliminar lo que ellos saben, sino para lograr crear una página en blanca, disponible a recibir los acontecimientos del exterior. Despertar en ellos la gran curiosidad, indispensable para la calidad del juego: tal es el objetivo del primer año. En el curso de este año de descubrimiento, de aprendizaje, plantamos las raíces del juego y de la creación, principalmente a partir de la improvisación y del análisis de los movimientos de la vida” (p.41) “Actuar bajo una máscara expresiva es alcanzar una dimensión esencial en el juego teatral, comprometer el cuerpo entero, sentir una intensidad de emoción y de expresión que servirá, ella también, de referencia al actor” (p.69) “Este tema podría evidentemente ser realizado sin máscaras. Pero ellas permiten agrandar el juego, ponerlo en relieve, eliminar los detalles en beneficio de los grandes circuitos de actitudes. No es el tema lo que importa, sino la manera de jugar y el nivel de transposición alcanzado. Bajo la máscara, los gestos son agrandados o disminuidos, la mirada, que tiene tanta trascendencia en el juego psicológico, es reemplazada por la cabeza y por las manos, que adquieren a partir de entonces, una enorme importancia” (p.76) “La técnica de los movimientos constituye el segundo eje de mi pedagogía. Yo la expondré aquí de manera autónoma, aunque en la práctica está siempre extremadamente ligada al juego. Ella acompaña la improvisación y la creación personal de los alumnos a todo lo largo de sus recorridos” (p.84)			

La diferencia radica en que Meisner no ocupa el concepto de juego en su técnica interpretativa, al menos no como lo utiliza Lecoq, que para él es un pilar esencial en su pedagogía. Este concepto desde la perspectiva de Lecoq se remonta a los inicios del teatro corporal francés en los albores del trabajo de Copeau y la creación de la escuela del *Théâtre du Vieux-Colombier*, en ella hubo una personalidad poco conocida,

Suzanne Bing, así nos cuenta en su artículo Ana Bustamante (2020) quien se hizo cargo de esta escuela y desarrolló sus inicios pedagógicos enseñando a niñas y niños de manera lúdica y musical basada en la gimnasia rítmica de Jacques Dalcroze además de incorporar teorías de las pedagogías libres como la de María Montessori. De esta manera el juego se instaura y pasa de una generación a otra hasta llegar a Lecoq, quién la hace parte primordial de su trabajo, casi todos los aspectos de su pedagogía se basan en el juego, como preparación para el juego teatral, como objetivo de todo el primer año de enseñanza a través de la improvisación y el análisis de los movimientos, por el juego con máscaras, esencial para él, y donde pone el foco en la manera y la forma del juego, más que el tema en sí mismo, explorando a través de este juego los niveles de transposición, todo como una preparación, incluso del juego psicológico cercano a Meisner.

De esta manera los tres principales ejes de la pedagogía de Lecoq, la improvisación, el análisis de los movimientos y la creación autónoma de los alumnos están ligados al juego. Observamos aquí también que el juego al ser parte del primer año de enseñanza para Lecoq, se convierte en una preparación para el trabajo posterior que realiza Meisner, por tanto, la diferencia no es un desacuerdo, o diferente visión acerca del concepto, se sitúa en diferente temporalidad del proceso de aprendizaje, asumiendo que el desarrollo del juego sea un aporte previo para la técnica de interpretación de Meisner.

Hemos mencionado anteriormente que Lecoq abarca otros ámbitos del oficio teatral, formando autores, interpretes, escenógrafos, actrices y actores, además de los territorios dramáticos son un ejemplo de amplitud en el segundo año de su pedagogía, Melodrama, Tragedia griega, Comedia del Arte, Bufones y Clown, a lo cual podemos decir que, dentro de esos cinco territorios, Meisner pone su lupa en un par de ellos; Melodrama y Tragedia, por la similitud de enfoque en cuanto a los dramas humanos, sobre todo lo que aparece en Lecoq, lo que para él es el melodrama. Así Meisner desarrolla este estilo en su enseñanza de la técnica de interpretación. No obstante, esto no quiere decir que las y los alumno no la ocupen en otros estilos, incluso Meisner habla de lo cómico, pero diferente al clown de Lecoq, derivado de una tradición circense y que evoluciona en clown de teatro.

4.3.11. Neutro

Tabla 17

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: neutro.

Semejanza	Subcategoría	Neutro	Categoría	Creación Interpretación Personaje
Meisner	“Neutro. ¿Qué significa? Abierto a cualquier influencia, ¿verdad? Si eres neutro consigues cierta flexibilidad emocional, ¿no?” (p.69) “Les hablo como a actores que trabajan constantemente con textos, con palabras, ‘aprendan las palabras de forma vacía, sin fijar, relajada, (...) Por eso les pido que aprendan estos papeles con la precisión de una máquina. Precisión mecánica” (p.69)			
Lecoq	“La máscara neutra es un objeto particular. Es una cara, llamada nuestra, en equilibrio, que propone la sensación física de la calma. Este objeto que se pone sobre la cara debe servir para sentir el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad de lo que nos rodea, sin conflicto interior” (p.50) “Cuando el alumno haya sentido este estado neutro inicial, su cuerpo estará disponible, como una página blanca sobre la cual podrá inscribirse la escritura del drama” (p.51) “Se entra en la máscara neutra como se entra en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje, sino un ser genérico neutro. Un personaje tiene conflictos, una historia, un pasado, un contexto, pasiones. Inversamente, la máscara neutra permanece en estado de equilibrio, de economía de movimientos. Se mueve justo, en la economía de sus gestos y de sus actitudes” (p.51)			

A pesar de que para Lecoq el concepto neutro está completamente ligado a la máscara neutra y, por lo tanto, a otro pilar en su teoría que desarrolla y profundiza en diferentes ejercicios e improvisaciones, para Meisner tiene el mismo significado en su contenido. Las palabras que ocupa son: estar ‘abiertos’, un símil de ‘receptividad’ para Lecoq, ‘a cualquier influencia’ para Meisner, que sería ‘a cualquier acontecimiento’ en lenguaje de máscara neutra. El entrecruce se produce cuando Meisner se refiere a la emoción y al trabajo de textos, al proponer en primer término una flexibilidad emocional, y en segundo término el aprendizaje de textos de manera mecánica. Estos últimos dos conceptos se alejan de la propuesta de Lecoq, lo neutro y la máscara neutra no indaga en las emociones, vemos que no es un personaje, es un ser genérico, que desarrolla la

activación del cuerpo, y que tampoco por su naturaleza trabaja textos. Lo complejo es que el concepto neutro tiene una esencia semejante, pero aplicada en distintos espacios. Para Meisner una función de la preparación para el aprendizaje de textos, y para Lecoq con relación al aprendizaje que podríamos determinar del uso y lenguaje del cuerpo.

4.3.12. Pedagogía

Tabla 18

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: pedagogía.

Semejanza / Diferencia	Subcategoría	Pedagogía	Categoría	Creación Interpretación Personaje
Meisner	“La actuación es un arte. Y enseñar también lo es, o puede serlo. Finalmente es una cuestión de talento -de los suyos mezclados con el mío” (p.39) “Decidí que quería hacer un ejercicio con los actores donde no hubiera intelectualidad. Quería eliminar todo trabajo de ‘cabeza’, desterrar toda manipulación mental y llegar donde se originan los impulsos. Y comencé con la premisa de que, si repito lo que te oigo decir, mi cabeza no trabaja. Escucho, y entonces hay una eliminación absoluta del cerebro” (p.47) “Soy un profesor de actuación muy poco intelectual, mi técnica se basa en retrotraer al actor a sus impulsos emocionales y a la actuación que está firmemente enraizada en el instinto. Se basa en el hecho de que toda buena actuación viene del corazón y de que no hay nada mental en ella” (48) “Este país está lleno de actores maravillosamente preparados por mí. ¡Pero trabajaron! Y les digo, ¡No actúen, no simulen, no finjan: trabajen! Eso entrenará su concentración, su fe de actores y, quizás, su emoción. Entonces podrán ir con la cabeza bien alta y decir que están aprendiendo a actuar, y yo también podré hacerlo y decir que les estoy enseñando” (p.60) “La actuación es un asunto escurridizo y paradójico. Una de sus paradojas centrales es que para tener éxito como actor tienes que perder la conciencia de ti mismo, para transformarte en el personaje de la obra. No es fácil, pero puede hacerse” (p.99-100) “Mi tarea más grande como profesor de actores es llevarles a ustedes mismos. Esa es la raíz de la actuación creativa” (p.134) “Es el teatro lo que me interesa, no la actuación. No me gustan mucho los actores, aunque enseñó cómo actuar. Es agradable -a veces-. Pero no me gusta lo que trae			

	a la superficie de mi personalidad: egocentrismo, vanidad pueril, infantilismo. Es lo que un actor tiene que tener” (p.144)
Lecoq	“¡Es enseñando que he descubierto que el cuerpo sabe cosas que la cabeza todavía no sabe! Esta búsqueda me apasiona y aún hoy, deseo compartirla con otros” (p.23) “La pedagogía de la escuela se desarrolla en dos años, en el curso de los cuales se sigue un doble camino. Por una parte: la pista del juego dramático de la improvisación y de sus reglas; por otra: la técnica de los movimientos y su análisis. Estas dos pistas son completadas por los auto-cursos en los que se elabora el teatro de los alumnos” (p.26) “El objetivo de la Escuela es la realización de un teatro joven de creación, portador de lenguajes en los cuales el juego físico del actor este presente (...) La Escuela aspira a un teatro de arte, pero la pedagogía del teatro es más vasta que el propio teatro. En verdad, yo siempre he concebido mi trabajo con un doble objetivo: una parte de mi interés va hacia el teatro, la otra hacia la vida. Siempre traté de formar gente que sea buena y que se sienta bien en ambos medios. Puede que esto sea una utopía, pero deseo que el alumno sea un viviente en la vida y un artista sobre la escena. Además, no se trata solamente de formar actores, sino de preparar a todos los artistas del teatro: autores, directores, escenógrafos y actores” (p.30) “En mi pedagogía, siempre he privilegiado el mundo exterior con respecto al mundo interior. La búsqueda de sí mismo, del estado de humor de cada uno, tiene poco interés en nuestro trabajo. El “yo” está de más. Hay que mirar cómo los seres y las cosa se mueven y cómo se reflejan en nosotros. Hay que privilegiar la horizontal, la vertical, todo lo que existe de manera intangible fuera de cada uno. La persona se revelará a sí misma por su relación con respecto a este apoyo sobre el mundo exterior” (p.31) “Cuando yo constato algo, los alumnos provocan en mí la resonancia de lo que voy a decir. A mí me corresponde formular la constatación, pero es importante que todos la compartan. Que un profesor tenga ganas de decir, después de una improvisación: ‘esto me gusto...’, ‘me pareció bien...’, es algo que presenta poco interés (...) La constatación es lo que se ve de la cosa viviente, tratando de ser lo más objetivo posible. La crítica que se emite sobre el trabajo no es una crítica de lo que está bien o de lo que está mal, sino de lo que es justo, o muy largo, o muy corto, de lo que es interesante o sin interés” (p.32) “El trabajo pedagógico consiste en poner en evidencia las derivaciones del movimiento, sin indicar nunca lo que hay que hacer. Debo dejar planear la duda: los alumnos deben descubrir lo que el profesor ya sabe. El pedagogo debe finalmente

	ponerse en duda sin cesar, volver a encontrar la frescura y la inocencia de la mirada, para evitar imponer el más mínimo clisé” (p.63)
--	--

Pedagogía, concepto complejo de abordar ya que trasciende a la técnica y teoría puesta en acción, más bien es la filosofía de cada autor, y como con ella enfrenta sus ejercicios y maneras de ver el oficio actoral. Aquí intentamos poner en contraste y al mismo tiempo en evidencia semejanzas y diferencias. En este concepto de pedagogía existe un entrecruce al encontrarse y alejarse en el mismo término como veremos a continuación.

La semejanza se ejemplifica al decir Meisner que es un profesor muy poco intelectual, a raíz de esto crea el ejercicio de repetición para llegar a los impulsos, con el propósito de alcanzar las emociones enraizadas en el instinto, lo explica con la metáfora de que toda buena actuación viene del ‘corazón’, es decir de la emoción. Ahora bien, el hecho de que no sea, en sus palabras, un profesor intelectual, y que intenta dejar de lado la ‘cabeza’ en el trabajo actoral, lo acerca a la emoción. Lecoq, también menciona que el cuerpo sabe cosas que la cabeza aún no, otorgándole al cuerpo la importancia que Meisner hace con la emoción, por lo tanto, aparecen tres puntos relevantes: la emoción, el cuerpo y la cabeza (el intelecto). Vemos que ambos se distancian del intelecto para ir cada uno hacia su lugar de trabajo, Meisner a la emoción, Lecoq al cuerpo.

Meisner establece que el único camino para llegar a ser un buen actor es trabajar, y que ese trabajo desarrolla la concentración para llegar a la emoción, además complementa que la dificultad se encuentra en perder la conciencia de sí mismo para transformarse en el personaje. El énfasis de Meisner se establece en la actuación, en la interpretación como ya hemos visto en el análisis de otros conceptos. Pavis nos cuenta que contemporáneamente el personaje está cada vez más identificado con el actor que lo representa, este acercamiento es tal, que deviene en un efecto de *identificación*. Pues este efecto de identificación es lo que podemos decir en palabras de Meisner, perder la conciencia de sí mismo. También declara que su interés está en el teatro, como lo expresa Lecoq, solo que una diferencia es, cuánto abarcan del teatro cada uno, Meisner en la interpretación y Lecoq en un abanico más amplio de aspectos teatrales, menciona: autores, directores, escenógrafos y actores.

Otra diferencia pedagógica aparece en la opinión versus la constatación, observamos en el texto de Meisner en variadas ocasiones decir, 'esto me gusta' o 'me ha gustado lo que has hecho', que se inscriben en el concepto de opinión. En cambio, Lecoq justamente dice que esto no tiene relevancia en el trabajo del profesor, sosteniendo que la constatación es objetiva y centrada en la observación de si algo es justo, muy largo o muy corto. Lecoq aspira a una relación doble en su educación, utópica para él, la formar buenas personas en la vida cotidiana y en el arte, el escenario. Esto contrasta en cierto sentido con lo que propone Meisner con respecto a que no sirve la cortesía para la actuación, nos referimos al término '*fuck polite*'. Término que menciona para dejar salir libremente los impulsos. Si bien puede ser un aspecto bastante discutible, el entrenamiento o la práctica del *fuck polite*, afecta de alguna manera la vida cotidiana, la separación de la aplicación en el proceso de aprendizaje y en los ejercicios actorales para ser llevados a la escena, se contraponen a lo propuesto por Lecoq que aspira a una doble función, formar gente buena en los dos ámbitos, vida y escena.

De esta manera el concepto de pedagogía se inserta tanto en una semejanza como en una diferencia, que lo convierte en un concepto abierto a la discusión por la dinámica que implica, además el contexto en que se desarrolla por cada autor lo hace susceptible de variadas interpretaciones, aquí intentamos observar como en los demás conceptos, lo plasmado en sus textos.

Hay que recalcar que en estas visiones se reflejan los puntos que podríamos denominar '*de partida*' para abordar un personaje, que observamos se va repitiendo en el transcurso del análisis comparativo, Meisner: interior-exterior, y Lecoq: exterior-interior. En otras palabras, ambos abordan la dualidad interior-exterior. Meisner comienza por lo interior, por querer ir hacia la emoción interna, a lo que se siente sobre algo. Lecoq comienza por lo exterior para incorporarlo al interior y luego expresarlo. Este concepto matriz que aparece en esta dualidad interior-exterior, genera el espacio temporal de la aplicación, en este caso de la teoría de base en correlación a la pedagogía.

4.3.13. Personaje

Tabla 19

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: personaje.

Semejanza / Diferencia	Subcategoría	Personaje	Categoría	Creación Interpretación Personaje
Meisner	“Así que no tienes que representar al personaje, está allí en lo que haces” (p.39) “así que la preparación es una especie de soñar despierto. Es soñar despierto. Es un sueño que origina una transformación en tu vida interior, de modo que ya no eres lo que eras de hecho hace cinco minutos, porque tu fantasía está trabajando. Pero el personaje de nuestro sueño diurno lo tomamos de la obra” (79) “Vincent acaba de hacerme una pregunta extraña: ¿Cuándo comenzaremos a trabajar con un personaje? Bueno, en un sentido nunca comenzarán a hacer un personaje. En otro sentido ya han comenzado a construir un personaje, porque el personaje viene de lo que sienten sobre algo. Así que cada vez que hacen un ejercicio están representando un personaje, aunque esta palabra no se haya mencionado antes. En su mayor parte el personaje es una cosa emocional. La parte interna del personaje se define por lo que uno siente sobre algo (...) Tomemos un personaje difícil de Strinberg, como la señora Julia. Su deseo de destruir a los hombres debido a su odio hacia ellos también la hace querer estar hermosa para poder seducirlos y destruir sus egos. Hay aquí dos componentes del personaje: el componente interior, que determina el tipo de persona que es, una destructora de hombres, que está dictado por Strindberg, y que la actriz extrae intuitivamente del texto escrito; y un componente exterior, el retrato externo que representa su deseo de estar hermosa” (p.87) “Lo primero que tienes que hacer cuando lees un texto es encontrarte -encontrarte de verdad a ti mismo. Encuéntrate primero a ti mismo y luego encuentra la forma de hacer el papel de forma que te afecte como si fueras el personaje. Entonces, basándote en esa realidad, tendrás el núcleo del papel” (p.147)			
Lecoq	“La máscara expresiva hace aparecer las grandes líneas de un personaje. Estructura y simplifica el juego, dado que delega al cuerpo actitudes esenciales” (p.70) “La máscara se transforma entonces en una especie de vehículo que transporta todo nuestro cuerpo en el espacio, en movimientos particulares que hacen aparecer el personaje (...) El personaje nace entonces de la forma” (p.72) “Todo el trabajo cumplido en primer año tiende hacia un objetivo mayor: el de alcanzar el juego del personaje (...) Cuando abordamos los personajes, mi gran temor es el			

	del retorno hacia las personas, es decir que los alumnos hablen de ellos mismos, sin un verdadero juego teatral. Si el personaje y la persona no hacen más que uno, el juego se anula. Si esta ósmosis puede servir en ciertos planos del cine psicológico, el juego teatral debe transportar la imagen hasta el espectador. Hay una gran diferencia entre los actores que expresan su vida y los que actúan verdaderamente. La máscara habrá sido para ello de una gran importancia. Los alumnos habrán aprendido a jugar otra cosa que ellos mismos, implicándose fuertemente. No se juegan ellos mismo, juegan con ellos mismos. Eso es todo lo ambiguo en el trabajo del actor (...) Cada personaje puede ser asimilado a uno o a varios animales. Si un personaje está basado en la pretensión de un pavo, hay que asegurarse que el pavo esté presente en el juego del actor. No hay un enfrentamiento entre el actor y el personaje, sino una relación siempre triangular. ¡El pavo, el actor y el personaje! (p.78) “Tratamos en primer lugar de definir el carácter de ese personaje. El carácter no significa las pasiones en las que se encuentra, sino las líneas de fuerza que lo definen. Estas líneas de fuerza deberían poder ser expresadas en tres palabras. Tal personaje será, por ejemplo: ‘orgullosa, generosa y colérica’ (...) Una vez que los tres elementos han sido definidos, podemos entonces buscar todos los matices: ‘es orgullosa y arrogante’; ‘es colérica, pero amable’. Progresivamente, los actores aportan sus propios matices, su propia complejidad, y entonces su personaje se construye sobre puntos de apoyo sólidos y una estructura clara (...) recordemos que los alumnos improvisan sus propios textos y que no tiene la distancia que ofrece un texto escrito por un autor. Es por esto que yo insisto para que ellos presenten un verdadero personaje de teatro, es decir un personaje basado en la vida. ¡Y no un personaje de la vida! La diferencia es delicada pero esencial” (p.79) “Lógicamente, no hay personaje sin situación. Solamente la situación le permitirá revelarse” (p.80) “La idea pedagógica es siempre, en este ejercicio como en los precedentes, obligar a los alumnos a representar, uno o varios personajes, alejados de él tanto como sea posible” (p.82-83) “Pero, sobre todo, terminamos el trabajo sobre los personajes recordando que el teatro debe siempre permanecer siendo un juego. Hay que divertirse y la Escuela es una escuela feliz. Nosotros no tenemos que preguntarnos con angustia sobre la manera de entrar en escena ¡Basta entrar con placer! (p.83)
--	--

La sentencia de Meisner, ‘El personaje está ahí en lo que haces’, se relaciona directamente con lo dice Aristóteles descrito por Pavis ‘los personajes no actúan o hablan

para imitar su carácter, sino que reciben su carácter por añadidura, con relación a su acción'. Al desentrañar que es el carácter, descrito por McKee, vemos que lo divide en dos partes, la caracterización y la verdadera personalidad o el verdadero carácter. La caracterización serían todos aquellos rasgos y cualidades que pueden ser observables a simple vista, y el verdadero carácter aparece cuando el personaje está bajo presión. El uso de máscaras expresivas determina una especie de proto personaje, que evidentemente destaca por su caracterización, lo que vemos a simple vista, o como lo dice Lecoq, 'las grandes líneas de un personaje'. Otro aspecto es la contra-máscara, dicho de otra manera, la contradicción, o tridimensionalidad. Meisner lo ejemplifica con el personaje de la señora Julia de Strindberg, y lo ilustra en una dualidad, con un componente interior y otro exterior. El interior: destructora de hombres, que para McKee es la verdadera personalidad, y para Lecoq el carácter. Componente exterior: deseo de estar hermosa, para McKee caracterización, para Lecoq el personaje nace de la forma.

La presión a la que se refiere McKee, y que hace develar la verdadera personalidad, se vincula con el desarrollo de un personaje en el cine, aunque la búsqueda de esa presión en el teatro, Lecoq la menciona al decir que 'lógicamente no hay personaje sin situación, solamente la situación le permitirá revelarse'. Para Lecoq el carácter o verdadera personalidad se debe definir en tres palabras, para luego encontrar matices, similar a la búsqueda de tridimensionalidad, que para McKee, deriva de la palabra dimensión, que para él significa contradicción.

Si seguimos el postulado de Lecoq que propone actuar grande, para luego achicarlo y lograr un punto medio, al momento de llegar a los personajes menciona que para ciertos planos del cine psicológico la ósmosis que se produce entre el actor y el personaje, o el efecto de identificación descrita por Pavis, puede funcionar para lograr una buena actuación, y agrega que 'la máscara habrá sido para ello de una gran importancia', es decir, que el uso del juego con máscaras es un apoyo anterior al trabajo de personajes, y que Meisner profundiza con su técnica de interpretación, como lo expresa al decir que 'En su mayor parte el personaje es una cosa emocional. La parte interna del personaje se define por lo que uno siente sobre algo'. Esa parte interna, la emoción, clave para Meisner, hace que los dos postulados se complementen, un desarrollo primero y luego el otro: Lecoq – Meisner, en orden progresivo.

Lo sutil que aparece según la respuesta de Meisner, a la pregunta de cuándo comenzará el trabajo con personajes, pone en evidencia que desde el momento de sentir algo, en cualquier ejercicio, ya se está trabajando con personajes. Por el contrario, esta declaración queda puesta en contradicción por Lecoq, al transmitir el ‘temor del retorno a la persona’ y al de no alejarse con el juego de un personaje de teatro basado en la vida y no de la vida. Aquí se produce una diferencia, ya que justamente una gran parte del trabajo de Meisner es llevar a los alumnos a ellos mismos, hacia el interior, incluso cuando habla del trabajo con un texto dice, ‘Lo primero que tienes que hacer cuando lees un texto es encontrarte, encontrarte de verdad a ti mismo. Encuéntrate primero a ti mismo y luego encuentra la forma de hacer el papel de forma que te afecte como si fueras el personaje’.

Es radical la diferencia de enfoque en este punto, como hemos observado el personaje para Lecoq aparece ya en el uso de máscaras expresivas en silencio, es decir, sin palabras. Luego viene el trabajo de personajes sin máscara, principalmente improvisados y sin uso de textos escritos por un autor, a lo cual deberíamos entender que lo que propone Meisner es un trabajo posterior, como lo haría Lecoq en su segundo año pedagógico, trabajando por ejemplo el estilo de Tragedia Griega, en donde aparecen textos escritos, provocando una distancia entre el actor y el personaje.

Así pues, el concepto de personaje tiene semejanzas y diferencias, pero por sobre todo es el destiempo, nuevamente, en que se desarrolla el concepto que produce esta dinámica. La imaginación por ejemplo dictada por Meisner, como soñar despierto, es para ser utilizada en la interpretación del personaje y nutrir su interior, para dejar fluir la emoción, asimismo Lecoq emplea la imaginación en la creación de personajes con máscaras expresivas, delegando al cuerpo la expresión, además de constantemente provocar el alejamiento con la persona trabajando varios personajes que estén distantes entre sí y con el actor. Dos enfoques que se encuentran y se alejan, pero que sin embargo se complementan, o mejor dicho se podrían complementar si se aplicará en la práctica el paso por las técnicas y teorías en primer término de Lecoq, para continuar con las técnicas y teorías de Meisner.

4.3.14. Silencio

Tabla 20

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: silencio.

Semejanza	Subcategoría	Silencio	Categoría	Creación Interpretación
Meisner	“El silencio tiene miles de significados. En el teatro el silencio es ausencia de palabras, pero nunca ausencia de significado” (p.43)			
Lecoq	“Abordamos la improvisación a través de la repetición psicológica silenciosa (...) El juego interviene más tarde cuando, consciente de la dimensión teatral, el actor da un ritmo, una medida, un espacio, una forma a su improvisación, para un público” (p.43) “Comenzamos por el silencio porque la palabra olvida frecuentemente las raíces de las cuales nació, y es conveniente que los alumnos se vuelvan a poner, desde el principio, en situación de ingenuidad primaria, de inocencia y de curiosidad (...) El trabajo sobre la naturaleza humana, en esas situaciones silenciosas, permite volver a encontrar los momentos en los cuales la palabra no existe todavía” (p.43) “No se sale del silencio más que por dos vías: la palabra o la acción. En cierto momento, cuando el silencio es demasiado cargado, el tema se libera y la palabra toma relevo. Se puede entonces hablar, pero solamente si es necesario” (p.44) “Las consignas de juego silencioso conducen a los alumnos a descubrir esta ley fundamental del teatro: del silencio nace el verbo. Descubrirán, paralelamente, que por su parte, el movimiento no puede nacer más que de la inmovilidad. El resto no es más que comentarios o gesticulaciones. ¡Cállate, actúa, y el teatro llegará! (p.50)			

Aunque Meisner mencione el concepto de silencio enfocándose en la actuación y la interpretación de textos para imprimir sobre el término la importancia de los múltiples significados que pueda contener, no se diferencia de lo que propone Lecoq, a pesar de que este último profundiza el concepto ocupado en diferentes ejercicios de improvisación como punto de partida de su pedagogía, para hacer notar que no se sale del silencio más que por dos vías, la acción o el verbo. Además, Lecoq en estos primeros ejercicios no usa textos escritos por algún autor, son improvisaciones simples que regulan el hecho de que es necesario comprender que el texto nace de la acción, o como dice Lecoq, ‘del silencio nace el verbo’. Observamos nuevamente que el uso de este concepto es semejante y complementario, debido a que los primeros ejercicios de improvisación de

Lecoq con este tema, son una preparación para lo que vendrá después en su propio recorrido, y como hemos visto, en un posterior desarrollo con la técnica de interpretación de Meisner.

4.3.15. Transposición

Tabla 21

Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: transposición.

Semejanza	<i>Subcategoría</i>	Acción	<i>Categoría</i>	Creación Interpretación Personaje
Meisner	“Todo en la actuación es una especie de realidad acentuada e intensificada, pero se basa en una realidad justificada” (p.53)			
Lecoq	“Siempre tratamos de llevar las situaciones más allá de lo real, de inventar un juego que no sea identificable en la vida, para constatar todos juntos que el teatro va más lejos. Prolonga la vida al trasponerla. ¡Descubrimiento esencial” (p.48) “El objetivo es alcanzar un nivel de transposición teatral, fuera del juego realista” (p.59) “Representar un árbol, al punto de hacerlo hablar y actuar como un personaje humano, es comprometerse en una transposición poética del personaje. En ese caso, es interesante constatar que el texto pronunciado no puede ser realista; será obligatoriamente transpuesto. Se impone una escritura del árbol que utilizaría por ejemplo, palabras similares a las del teatro del absurdo. Este tipo de transferencia permite descubrir que en el teatro, la palabra misma, al igual que los movimientos del cuerpo, debe alcanzar un cierto nivel de transposición” (p.59)			

Similar al tratamiento del concepto anterior, en este no se contradicen, sino que se asemejan. La diferencia es que Lecoq vuelve a profundizar en el concepto de transposición desde una óptica más amplia en su trabajo. Meisner habla de una realidad acentuada e intensificada, que concierne a la actuación, la interpretación de un personaje. Esta acentuación o intensificación se observa en Lecoq, pero llevada aún más lejos, en sus palabras, de llevar el juego más allá de lo real, a uno que no sea identificable en la vida, que el teatro, su teatro, va más lejos en este sentido. Vemos que se distancia

de la realidad justificada propuesta por Meisner, pero es necesario entenderlo como niveles de transposición. En una actuación realista se transpone, pero no al extremo de desvirtuar la interpretación y de alejarse de la realidad, sino más bien de basarse en esa realidad. En consecuencia, Lecoq lleva el concepto intencionalmente fuera de lo real, agranda el juego y llega a nuevos territorios dramáticos, como el teatro del absurdo.

4.4. Semejanzas y diferencias en las visiones teóricas de S. Meisner y J. Lecoq

Las semejanzas y diferencias que aparecen luego de aplicar la técnica de análisis AD, seleccionar pasajes de los libros de ambos autores identificados como UAs, categorizar los conceptos matrices: creación, interpretación y personajes. Subcategorizar en quince conceptos que nutren y conforman el cuerpo de las categorías, y analizar cada uno de estos conceptos utilizando la hermenéutica para obtener el análisis comparativo. Observamos en la tabla 22, la división de conceptos en: semejanzas y diferencias, además de añadir conceptos que se insertan en ambos términos al mismo tiempo, semejanza/diferencia, y dejar un par de conceptos analizados que no caben en ninguna de las casillas anteriores. La tabla queda establecida de la siguiente manera:

Tabla 22

Cuadro de conceptos divididos en semejanzas, diferencias, ambas o indefinido

Semejanza	Diferencia	Semejanza/Diferencia	-
Acción	Actuación	Pedagogía	'como si'
Emoción	Cuerpo	Personaje	Identificación
Imaginación	Impulso, Instinto		
Improvisación	Juego		
Neutro			
Silencio			
Transposición			

Si bien hemos podido establecer cierto ordenamiento de los conceptos en semejanzas y diferencias, esto en sus derivadas no es fijo, es decir que existen matices y niveles que aportan complejidad al mero hecho de su encasillamiento. Un ejemplo de esto son los conceptos que se insertan en ambos términos como *pedagogía* y *personaje*.

Las semejanzas corresponden a todos los conceptos que ambos autores expresan, que consideramos contienen el mismo significado o se refieren a ellos desde una misma perspectiva, y apuntan a lograr los mismos usos, independiente de la relevancia que le den a cada concepto. Así la *acción* aparece equiparada en su tratamiento, la *emoción* dotada de mayor profundidad por Meisner, la *imaginación* aparece en gran parte de la teoría de Lecoq, junto a la *improvisación* y lo *neutro* (*máscara*

nutra), así como también el *silencio* y la *transposición* son abordados en mayor medida por Lecoq en su desarrollo. Pese a esto, ambos hablan y se dirigen a estos conceptos de manera similar, por lo tanto, los hace convertirse en conceptos tratados de manera semejante.

Las diferencias implican visiones opuestas o muy divergentes de cómo trabajan el concepto en cuestión. La *actuación* para Meisner tiene otros componentes a los de Lecoq, así como el *cuerpo* es una herramienta fundamental que atraviesa todo el proceso de aprendizaje de Lecoq junto a la premisa del *juego* que sustenta su pedagogía. En cambio, para Meisner los sustentos diferentes se cimentan en el *instinto* e *impulso* con relación a su técnica interpretativa en la incesante búsqueda de la *emoción* verdadera.

Los conceptos de *pedagogía* y *personaje* aparecen con semejanzas y diferencias en su tratamiento, vale decir, que están de acuerdo en ciertos puntos y en otros no, además de delegar en ellos gran cantidad de información que producen estas discrepancias, sobre todo por venir de diferentes corrientes y porque cada uno escudriña en su ámbito particular, pero con una visión del teatro que aplica como semejanza en cuanto a los conceptos discutidos.

Los conceptos que consideramos indefinidos en este estudio, como *identificación* y el *‘como si’*, los hemos catalogados de esta manera, porque observamos que no existen semejanzas ni diferencias, por lo tanto, están tratados de forma independiente, quedando separados de las casillas antes mencionadas.

Por todo esto, hemos logrado identificar y clasificar cada concepto de las subcategorías en semejanzas, diferencias o ambas dos en el proceso de análisis comparativo expuesto aquí, ya que hemos mencionado que estas nutren y constituyen el cuerpo de las grandes categorías: creación, interpretación y personaje.

4.5. Dinámicas entre los postulados de S. Meisner y J. Lecoq

Definimos como dinámicas las interacciones de los conceptos, por su grado de movilidad en los diferentes niveles en los que se sitúan según el trabajo de cada autor, por esto visualizamos estas dinámicas en la siguiente tabla 23, que expone encuentros, distancias, entrecruces, conceptos anteriores y posteriores en los desarrollos de ambos autores, vistos como una sola entidad para comprender como se producen estas dinámicas.

Tabla 23

Cuadro de conceptos divididos en encuentro, distancia, entrecruce, anterior y posterior

Encuentro	Distancia	Entrecruce	Anterior	Posterior
Acción	Actuación	Pedagogía	Cuerpo	Actuación
Emoción	Cuerpo	Personaje	Identificación	Emoción
Imaginación	Impulso,		Neutro	'Como si'
Improvisación	Instinto		Personaje	Impulso,
Neutro	Juego		Silencio	Instinto
Silencio			Transposición	Personaje
Transposición				

Es así como los conceptos que se encuentran tienen una relación similar de tratamiento desde los puntos de vista ambos autores, y podemos determinar que los acuerdos en aquellos conceptos permiten elaborar esa conclusión. En cuanto a la distancia provocada en otros conceptos, aparecen discrepancias, conceptos no abordados por uno u otro autor, y que al mismo tiempo, algunos de esos conceptos están ampliamente desarrollados indistintamente a que el otro no lo mencione en su teoría. En el entrecruce están dos conceptos complejos que dan cuenta de una posibilidad de discusión mayor respecto a ellos. Lo que consideramos como conceptos anteriores y posteriores, se sustentan bajo la hipótesis observable, derivada de la propia exposición de los autores con relación a esos conceptos, de que algunos están por su condición antes en los procesos de aprendizajes, y de que hay otros que estarían después en estos procesos, lo que implicaría vislumbrar que se suceden complementándose.

A todo esto, agregar que hay conceptos que por su naturaleza emergen tanto en una u otra casilla, y que dan cuenta de este nuevo ordenamiento dinámico, como por ejemplo el concepto de *emoción* que además de ser un encuentro, coexiste en lo posterior, como un desarrollo conceptual. Así como también el concepto *neutro* es un encuentro y al mismo tiempo aparece en lo anterior como desarrollo conceptual. Estas dinámicas se dan en otros conceptos pasando de la distancia a lo anterior, del encuentro a lo anterior, provocando una trama compleja de relaciones entre los conceptos que fueron subcategorizados.

Los conceptos de creación, interpretación y personaje que son las grandes categorías, quedan expuestos en la tabla 24 de forma de observar, como estas son alimentadas por los conceptos de las subcategorías que hemos visto con anterioridad. Aquí podemos visualizar que en su mayoría los conceptos subcategorizados atañen a las tres categorías, cuatro conceptos a dos categorías, y menor medida un par de ellos a otras dos categorías.

Tabla 24

Cuadro de relación entre los conceptos subcategorías que nutren a las categorías

<i>Categorías</i>	Creación	Creación	Creación
	Interpretación	Interpretación	Personaje
<i>Subcategorías</i>	Actuación	Acción	Cuerpo
	Emoción	Impulso	Juego
	‘Como si’	Instinto	
	Identificación	Silencio	
	Imaginación		
	Improvisación		
	Neutro		
	Pedagogía		
	Personaje		
	Transposición		

En el transcurso del análisis observamos que existe una leve tendencia diferenciadora en relación con los conceptos creación, interpretación y personajes, posicionando a Meisner un tanto inclinado hacia la interpretación y a Lecoq en la creación, como podemos observar en la tabla anterior con respecto a la escasa cantidad de conceptos subcategorizados que son puramente creación y personaje, como *cuerpo* y *juego*, y de igual manera los conceptos de *acción*, *impulso*, *instinto* y *silencio*, inclinados hacia la interpretación de Meisner. No obstante, esta diferencia es leve, lo que indica que los conceptos analizados están abordados en su amplia mayoría por ambos autores.

Las relaciones observables se despliegan gracias a las subcategorías que emergieron y nos permiten profundizar en la comparación, y que al mismo tiempo van complejizando la labor interpretativa dada las características dinámicas que se producen en esas relaciones.

Conclusiones

Las relaciones entre los conceptos creación e interpretación de personajes son dinámicas. Esta dinámica aparece reflejada por los quince conceptos que emergieron a raíz de la reflexión analítica de los pasajes catalogados como unidades de análisis, dado que estos nuevos conceptos nutren y conforman el cuerpo de los primeros. No solo pudimos observar que hay más semejanzas que diferencias, sino que, además entre los conceptos que emergieron hay encuentros, distancias, entrecruces, anterioridad y posterioridad en sus teorías teatrales, al poner en comparación los conceptos de creación e interpretación de personajes.

Observamos también una leve inclinación de los autores hacia dos conceptos. Meisner lo hace hacia la interpretación y Lecoq hacia la creación, dejando como pivote al término personaje, abordado ampliamente por ambos, pero con distintos niveles de semejanzas y diferencias. Lo que comprueba que, a pesar de existir discrepancias, el acople intuitivo en el inicio de esta investigación es una idea teórica posible, que sería necesaria poner en una práctica empírica, determinada por dos nuevos conceptos matrices que constituyen una dualidad complementaria, *interior* y *exterior*. Lo interior relacionado con Meisner y lo exterior con Lecoq.

De esta manera una posible complementariedad de ambas técnicas y teorías para la creación e interpretación de personajes, se vislumbra bajo la hipótesis de que un recorrido consecuente, o más bien un proceso de aprendizaje óptimo, sería en primera instancia adoptar la pedagogía de Lecoq y luego continuar con la técnica de Meisner, ya que el primero tiene una serie de desarrollos conceptuales que preparan a la actriz y al actor físicamente para llegar a enfrentar un personaje, y que el segundo pone una especie de lupa en la actuación con su técnica interpretativa, profundizando en ella en búsqueda de la emoción verdadera.

Hemos visto en este análisis que dos aspectos pueden definir la adopción de una teoría primero que la otra, y no ambas mezcladas, ya que según lo observado hay propuestas claras que pueden determinar el punto de partida, como son los conceptos de *interior* y *exterior*, abordado por ambos autores, pero como también lo hemos destacado, aplicado en diferente espacio temporal. Por ejemplo, para Lecoq el concepto

de identificación, trabajo que realiza en su primera etapa, tiene la finalidad de dejar huellas en el cuerpo de la actriz y el actor, que los denomina circuitos físicos, que se alojarán en el cuerpo, quedarán grabados y se despertarán en el momento de la interpretación, aportando una materia rica para la emisión expresiva. Al decir que esas huellas se despertarán, en tiempo futuro al momento de la interpretación, pone en evidencia la aplicación en el espacio temporal previo. Esta situación pone de manifiesto que la teoría de Lecoq, es conveniente sea utilizada al inicio del proceso de aprendizaje, es más, cuando se refiere al uso de máscaras expresivas, que viene después del trabajo de identificación, Lecoq sigue demostrando por qué es necesario su uso, y lo justifica como una práctica indirecta que favorece el posterior abordaje de personajes y la actuación. La relación que vemos en gran parte de lo expuesto por Lecoq, en vinculación con la propuesta de Meisner, es en la preparación para lo que el mismo Lecoq dice al final de su primer año de aprendizaje, que habrá preparado la tierra y sembrado un terreno fértil para el posterior trabajo de personajes e interpretación, aplicando los mismos principios de Meisner de acción-reacción. Es aquí donde aparece el nexo entre Lecoq y Meisner, en lo que podemos ver como una complementariedad estructural, que no por ello deja de ser simple, pero posible.

Si nos situamos en una hipotética práctica, luego de haber recorrido los conocimientos de Lecoq, de haber reconocido el mundo exterior y el espacio que nos rodea con todas sus dimensiones para hacer surgir lo interno, al momento de adoptar, en este caso, la propuesta de Meisner, seguir viajando hacia adentro, al interior en la búsqueda de la emoción, profundizando en la técnica de interpretación para volver a salir a lo exterior, entendiéndose esta salida como un proceso de expresión de la emoción verdadera. Estos procesos internos de Meisner siguen una ruta psicológica, de ahí su catalogación en teatro psicológico, es el propio Meisner que basa parte de sus postulados en propuestas de Sigmund Freud. El complemento de la psicología al servicio de la interpretación para Meisner es un sustento que, en la contraparte, Lecoq sopesa en la indagación de las amplias posibilidades expresivas del cuerpo. Entonces, si buscamos un cierto equilibrio entre cuerpo e intelecto, entre psicología y físico, los autores se complementan. De esta misma manera, si entendemos intelecto, cuerpo y emoción como una sola entidad, la emoción, que sería el tercer concepto complementario, aparecería

en profundidad en la propuesta de Meisner, por lo tanto, lo que ya hemos dicho del trabajo de preparación de Lecoq, es un aporte que sería necesario comprobar empíricamente en la puesta en práctica de esta hipótesis que es, la complementariedad de ambas visiones, en un recorrido lógico, una secuencia de Lecoq a Meisner, del exterior al interior, para volver al exterior en una proyección expresiva contundente.

El beneficio es mutuo, incluso si pensamos en una estética teatral que se aleje, después de recorrer el proceso de aprendizaje de Meisner, cualquiera sea esa estética, el incorporar los conocimientos de ambos autores, enriquecen los procesos de aprendizaje de una manera coherente, sin contradicciones y siempre con el propósito de la creación e interpretación de personajes, beneficiando no solo a aprendices, sino que también, instar la complementación a experimentados.

La futura investigación con todas sus letras *en artes*, debería centrarse en la práctica, en la puesta en escena de lo abarcado teóricamente, sumar antecedentes y conceptos, perfeccionar la reflexión analítica, abarcar de forma amplia las miradas, quizás incluso, incorporar conceptos de otros autores en pro de los mismos indagados en esta investigación, y así beneficiar la práctica teatral en su conjunto.

Bibliografía

- Berenguer, A. (1998). "El teatro y su historia: Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo xx", *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 13-14*, pp. 9-28.
- Bustamante, A. (2020). "Suzanne Bing, el legado de una maestra olvidada", *Acotaciones*, 45 julio-diciembre 2020, Págs. 37-64. Universidad Complutense de Madrid
- Colino, C. (2009). Método Comparativo. En Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Tomo 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México 2009
- https://www.theoria.eu/dictionary/M/metodocomparativo_a.htm
- Collazos, A. (2016). Lo Físico del teatro y el teatro físico. *Escénicas*, (8), 144-159. Universidad del Valle. Colombia
- Creswell, (2009). *Diseño de Investigación; Métodos Cualitativo, Cuantitativo y Mixto*. Los Ángeles, London, Nueva Deli. Impreso en los Estados Unidos de América.
- Dubatti, J. (2020). *Sanfor Meisner y algunos de sus intermediarios hispánicos*. [Ponencia] XXVI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones del teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Ediciones Colihue.
- Esper, W. y DiMarco, D. (2018). *Arte y oficio del actor. La técnica Meisner en el aula*. Alba Editorial, s.l.u.
- Grotowski, J. (2008). Respuesta a Stanislavski. «TDR: The Drama Review», Vol. 52, núm.2 (T 198), verano 2008, pp. 31-39.
- Habermas, J. (1998). *La Lógica de las Ciencias Sociales*. Editorial Tecnos S.A. Madrid.
- Herrero, J. (2014). *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX*. Diego Marin Librero Editor.
- Lecoq, J. (2001). *El cuerpo poético*. Editorial Cuarto Propio.
- Mckee, R. (2011). *El Guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial, s.l.u.

- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Pérez, M. (2009). La figura de Constantin Stanislavsky y su importancia y repercusión en las técnicas interpretativas contemporáneas. *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, (5), 81-87.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Editorial Cuarto Propio.
- Salvatierra, C. (2006). *La Escuela Jaques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. [Tesis Doctoral Universidad de Barcelona].
- Sánchez, José (año) *In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes*.
- Sanford, M y Longwell, D. (2002). *Sobre la actuación*. Editorial La Avispa.
- Saura, J. (Julio-diciembre 2015) Los Herederos de Stanislavski. *Acotaciones*, 35. *Real Escuela Superior de Arte Dramático*.
- Sayago, S. (2014). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta moebio* 49: 1-10
www.moebio.uchile.cl/49/sayago.html
- The Lee Strasberg Theatre & Film Institute (2023, 06 de mayo). what is method acting.
<https://strasberg.edu/about/what-is-method-acting>

Anexo

Índice de Tablas

Tabla 1. Instituciones que imparten en la actualidad las técnicas y teorías de S.Meisner	16
Tabla 2. Instituciones que imparten en la actualidad las técnicas y teorías de J.Lecoq	16
Tabla 3. Recopilación de capítulos en unidades de análisis (UAs)	29
Tabla 4. Subcategorías de conceptos emergentes	30
Tabla 5. Categorías, subcategorías y unidades de análisis del libro de S. Meisner	47
Tabla 6. Categorías, subcategorías y unidades de análisis del libro de J. Lecoq	48
Tabla 7. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: acción.	49
Tabla 8. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: actuación.	51
Tabla 9. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: cuerpo.	53
Tabla 10. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: emoción.	55
Tabla 11. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: 'como si'	57
Tabla 12. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: identificación.	59
Tabla 13. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: imaginación.....	60
Tabla 14. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: improvisación.	62
Tabla 15. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: impulso, instinto.	64
Tabla 16. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: juego.	66
Tabla 17. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: neutro.....	68
Tabla 18. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: pedagogía.	69
Tabla 19. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: personaje.	73
Tabla 20. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: silencio.	77
Tabla 21. Distribución de UAs, categorías, y subcategoría: transposición.....	78
Tabla 22. Cuadro de conceptos divididos en semejanzas, diferencias, ambas o indefinido.....	80
Tabla 23. Cuadro de conceptos divididos en encuentro, distancia, entrecruce, anterior y posterior	82
Tabla 24. Cuadro de relación entre los conceptos subcategorías que nutren a las categorías	83