

La màscara en la pedagogia actoral: tipus de màscara i transversalitat pedagògica

Pau Cirer Ferrà

Volem contribuir a «Re-Caminant l'escena» mitjançant la recerca de nous coneixements en la formació de l'actor. La nostra exposició es deriva de l'extrapolació de certs elements de la pràctica teatral. Metodològicament, hem procedit a la lectura dels textos bàsics i l'hem compaginada amb un treball de camp adreçat als professionals de l'àmbit nacional i internacional. Un total de vint-i-tres entrevistes, com a punt de partida, per extreure conclusions pel que fa a la complexitat i la varietat d'elements que intervenen en l'educació de l'actor. Aquest treball de recerca es divideix en tres categories de màscara —la neutra, la larvària i la de caràcter—, amb una procedència i una lògica de treball diferenciades. Començarem per la màscara neutra: el 1913, Jacques Copeau va introduir aquest tipus de màscara a la seva escola de Vieux Colombier (França), per influència del teatre nō. Més endavant, Jean Dasté i Marilén Copeau —a la seva escola de Greno-

ble— evolucionaren el concepte de màscara noble. Posteriorment, Jacques Lecoq —antic alumne de l'escola—, va viatjar a Itàlia, on va conèixer l'escultor Amleto Sartori, i junts projectaren l'anomenada màscara neutra. Les màscares larvàries les va descobrir Jacques Lecoq durant la dècada de 1960 al carnaval de Basilea, a Suïssa, i les va adaptar a la seva pedagogia. I, finalment, les màscares de caràcter són aquelles que ens han acompanyat des de l'inici de la humanitat, que han anat variant segons l'època i que defineixen un caràcter (o personatge). A tall de conclusió, amb la nostra investigació volem posar de manifest les peculiaritats de cadascuna de les màscares i la seva lògica de treball. El nostre objectiu és trobar, a manera d'hipòtesi, el caràcter transversal dels seus principis pedagògics.

Paraules clau: Art dramàtic, Jacques Lecoq, Pau Cirer, màscares, pedagogia.

En aquest article ens centrarem en el valor i la funció pedagògica de les diferents categories de màscara per tal d'arribar a conclusions pel que fa a la seva lògica de treball i d'esbrinar-ne els elements educatius transversals. Diferenciem dos apartats bàsics: les màscares neutres i les expressives (larvàries, de caràcter completes i de mitja màscara).

La màscara neutra

L'introduïdor de la màscara neutra com a eina pedagògica fou Jacques Copeau (1879-1949). Les seves teories estaven molt influenciades pel teatre nō japonès i la *Commedia dell'arte*. Copeau fou la matriu de bona part del teatre francès del segle xx i va servir d'inspiració a molts dels seus coetanis, com, per exemple, Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), amb les seves formulacions sobre la improvisació, la música i el moviment; Edward Gordon Craig (1872-

1966), amb la seva nova concepció de la supermarioneta, o Adolphe Appia (1862-1928), amb les seves posades en escena simbolistes i plenes de llum i de color. D'altra banda, podríem considerar hereus de Jacques Copeau personalitats com Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault o Jacques Lecoq.

En primer lloc, observem que la màscara neutra «no té passat, viu en el present i crea l'espai del futur. És bàsicament una eina molt útil per analitzar l'acció», afirma Norman Taylor (Cirer, 2011c: 1). «Una de les potencialitats de la màscara neutra és la d'invertir la lògica de treball tradicional. Hem de desaprendre tot allò que hem après fins al moment», remarca Andrzej Leparski (Cirer, 2011d: 1). I Jacques Lecoq assenyala que «és un rostre anomenat neutre, en equilibri, que suggereix la sensació física de la calma». «Aquest objecte, que es col·loca sobre la cara, ha de servir per sentir l'estat de neutralitat previ a l'acció, un estat de receptivitat» (Lecoq, 2010:61).

Mario González entén la receptivitat que cita Jaques Lecoq com a «escolta», a punt per reaccionar a qualsevol estímul (Cirer, 2014: 2). D'altra banda, Leparski tradueix el mateix terme com a sensorialitat: «Cal treballar el que passa a l'actor abans de dir el text, fer un gest o un pas, no únicament el moment de prendre la decisió, sinó l'instant anterior» (Cirer, 2011d: 6). Per acabar, Norman Taylor ho planteja en termes d'acceptació:

Per entendre el concepte de neutralitat necessitem molt de sentit de l'humor. És l'intent d'indagar sobre quelcom impossible de trobar; i no hi ha res més còmic que buscar el que no existeix. Ara bé, no busquem l'humor, sinó el sentit de l'humor, el qual possibilita que l'intèrpret adquireixi l'actitud d'acceptar i fer. (Cirer, 2011c: 6)

D'altra banda, observem que la majoria dels grans mestres busquen objectivar la neutralitat mitjançant l'absència del conflicte a partir de pautes pedagògiques concretes: «Pensar, analitzar i avançar», indica Leparski (Cirer, 2011d: 1), «respirar i esperar», apunta González (Cirer, 2014: 7), «acceptar i fer», recorda Taylor (Cirer, 2011c: 6), o «evitar el conflicte interior» (Lecoq, 2010: 61).

Un altre procediment pedagògic, assenyala Taylor, és el d'equiparar tothom en una sola referència per tal d'integrar la neutralitat en el fet que:

Amb la màscara neutra cal indagar on tots som el mateix, encara que no iguals. Per exemple, en la moda actual, els joves desitgen buscar la seva personalitat, allò que els distingeix dels altres, però tots ells, en essència, són el mateix, almenys en el fet de voler ser diferents (Cirer, 2011c: 2).

«Les regles que es proposen són idèntiques per a tots, no varien: reflexionar, escoltar, reaccionar, respirar, observar, etc., únicament cal prendre's el temps per anar-les incorporant», afirma González (Cirer, 2014: 7). «La màscara neutra ens parla dels diferents gèneres humans amb l'article indeterminat, no parla de l'anècdota, fa referència a tot allò que és essencial, universal i humà», segons Picó (Cirer, 2011a: 3). «La majoria d'escoles de teatre tendeixen a incitar l'actor que busqui allò que és, allò que ha de dir... Doncs no, en aquest cas hem d'esbrinar què tenim en comú i, a partir d'aquí, es rebel·la la personalitat de l'alumne» (Lecoq citat a Cirer, 2011a: 3). Així, doncs, constatem que la majoria dels pedagogs utilitzen diferents pretextos —de manera indirecta— per tal de plasmar el concepte de neutralitat en els seus alumnes a partir de didàctiques concretes: «marc d'acció», diu González (Cirer, 2014: 3), «transicions», per Leparski (Cirer, 2011d: 16), «denominador comú» (Lecoq, 2010: 61) o «temes», segons Taylor (Cirer, 2011c: 3).

Per acabar aquest primer apartat, podem afirmar que la màscara neutra és una eina pedagògica òptima per adquirir un primer grau de presència. Actua com una mena d'esglau inicial per transmetre a l'alumne l'esforç que comporta construir la seva presència escènica, en lloc de dirigir-lo d'entrada cap a l'expressió personal.

Les màscares expressives

Les màscares expressives engloben altres categories, com, per exemple, les larvàries. Van ser descobertes pel pedagog francès Jacques Lecoq durant la dècada de 1960 al carnaval de Basilea, a Suïssa, i les va adaptar a la seva pedagogia. Com bé indica el mot del qual deriva el nom d'aquestes màscares, la *larva* és un ésser en transformació o metamorfosi que no està acabat, i, estèticament, un animal fantàstic que prové d'un altre món. És una lògica de treball molt fronterera, on neixen els diferents territoris dramàtics i, en definitiva, la interacció amb un cos inacabat com a mitjà per desenvolupar i activar l'imaginari de l'actor.

En la seva aplicació pedagògica, de seguida s'observa que no responen a un *tempo* quotidià: generalment, la seva dinàmica és més pausada que l'habitual. Si es tenen en compte l'humor i la poètica que transmeten aquestes màscares, poden semblar infantils, però no ho són: ens parlen de la soledat, de l'amistat, de la depressió, de les alegries, de les manies del veí, etc.

D'altra banda, la màscara larvària es defineix per la seva ingenuïtat, la seva matuseria i la descoberta tant del món com del seu propi cos. Per això, moltes de les seves didàctiques per formar actors es plantegen a partir de la curiositat i de la relació amb l'altre.

Aquestes màscares solen ser molt senzilles i, en general, tenen un comportament molt substancial, en concordança amb la seva forma i *dinàmica estructu-*

rals. Cal esbrinar què ens proposa la màscara, quin tarannà té, com és la seva manera de ser, de caminar, etc. La tasca amb les màscares larvàries significa entrar dins els volums i les línies. És un treball en què l'alumne ha de distingir les possibilitats i les potencialitats que li proporciona la seva estructura.

Com a norma general, aquest tipus de màscares redueixen el camp de visió dels alumnes, precisament per desenvolupar el treball pedagògic. Aquest procediment obliga a aguditzar l'escolta amb el company, amb el nostre espai, amb tot. Advertim, doncs, que la màscara larvària és molt pedagògica, sobretot per promoure la percepció extrasensorial de l'alumne a partir de didàctiques fonamentades des del silenci i l'obscuritat. Els alumnes han d'aprendre a guiar-se no tan sols per allò que veuen o allò que escolten, sinó que, a més, han d'adquirir un sisè sentit. Han d'incorporar la competència de percebre amb detall la calor, el fred, la llum, l'ombra, la presència de l'altre, el temps, l'espai, etc.

Altrament, són éssers que no tenen una personalitat definida, la qual cosa obre el camp de l'alumne. Norman Taylor afirmava:

El treball amb la màscara larvària sol ser gran i senzill: busquem diferents formes que poden evocar la vida humana, sense acabar de concretar una opinió. La gestualitat no es pot concretar, podem proposar gestos magnífics, però la màscara no els assumirà. Aleshores, si la forma no està definida, el gest tampoc. (Cirer, 2011c: 4)

Andrzej Leparski aprofundeix en la qüestió:

Amb les màscares larvàries, no hi ha gest, parlem de comportaments. La gestualitat és una codificació del llenguatge. No obstant això, la tensió muscular sí que ens interessa. Parlem de gest quan hi ha un moviment o una acció que substitueix la paraula, que respon a un significat literal. Ara bé, l'expressió emotiva no és un gest; per això, en el meu cas, empro la paraula «gest personal». «Aquells moviments, desconeguts, inventats o accions inèdites d'un personatge concret». (Cirer, 2011d: 7)

Finalment, veiem que aquest seguit de constriccions són fonamentals, perquè obliguen l'actor a filtrar el seu comportament a partir de l'estructura de la màscara, o el que és el mateix, a tenir la capacitat d'incorporar la constricció i, per tant, a entendre-la corporalment, ja que captar intel·lectualment les coses no garanteix saber-les executar.

En tercer lloc, trobem les màscares de caràcter, que poden ser completes o de mitja màscara. Ambdues ens han acompanyat des de l'inici de la humanitat i han anat variant segons l'època.

Quines actituds es manifesten amb una màscara de caràcter completa? Segons Jacques Lecoq:

Entrem en una dimensió essencial del joc teatral: comprometre el cos sencer, sentir una intensitat d'emoció i d'expressió que servirà, un cop més, de referència per a l'actor [...]. La màscara expressiva fa aparèixer les línies mestres del personatge. Estructura i simplifica l'actuació, ja que transmet al cos les actituds essencials. Depura l'actuació, filtra les complexitats de la mirada psicològica i imposa actituds guia al conjunt del cos. (Lecoq, 2010: 84)

Així, doncs, discernim que aquesta tècnica de treball requereix un grau de precisió elevat pel que fa a les actituds: «La gestualitat que utilitzem amb les màscares expressives té significat, voluntat i desig, no és simplement moviment», segons Leparski (Cirer, 2011d: 16). «Cal incidir en l'articulació: podem modular les idees, les emocions, etc.; és quelcom normal en l'home. L'articulació ens ajuda a ser més clars en les nostres actituds i a donar-nos consciència del que fem i de com ho fem», a parer de Taylor (Cirer, 2011c: 7).

Aleshores, quina funció pedagògica té? Observem que s'inverteix la lògica de treball: no partim d'un contingut, d'una emoció, d'un personatge, d'una situació, etc. Quan es treballa la màscara de caràcter completa, l'expressió està imposada des de fora. I com canviem l'expressió d'aquesta màscara? Doncs, aplicant diferents nivells d'organització (accions, emoció, etc.). Podem observar que una gran part de les seves didàctiques estan molt vinculades a la partitura corporal.

Altrament, advertim que, dins el gran grup de les expressives, la màscara de caràcter es defineix perquè incrementa considerablement el grau de la constricció. No obstant això, no busquem l'expressivitat que pugui obtenir l'alumne amb una màscara concreta; l'essencial és que l'alumne aprengui a estructurar i a elaborar aquests procediments de treball.

Tindríem, també, les màscares de caràcter de mitja màscara: «En aquest territori hi intervenen els grans tripijocs de la naturalesa humana: fer creure, enganyar, aprofitar-se de tot; els desitjos són urgents, els personatges estan en estat de supervivència» (Lecoq, 2010: 165). Ens referim a una categoria de màscara que eleva de manera considerable el nivell d'actuació: «En el treball amb la màscara de comèdia necessitem actors amb noció del *tempo*, intel·ligència escènica, rapidesa, agilitat tant mental com física i efectivitat a l'hora de transitar pels diferents estats», assenyalava Tovías (Cirer, 2011b: 5).

Sobretot, les mitges màscares de caràcter es caracteritzen per l'aparició de les accions vocals:

Una de les dificultats que sorgeixen amb la mitja màscara té a veure amb la veu. Durant el primer curs, els alumnes ens han parlat molt poc i ara, de sobte, es troben amb una gran llibertat de paraula. Tendeixen llavors a utilitzar la seva pròpia veu, la qual cosa és incompatible amb la màscara. El treball consisteix, per tant, a trobar la veu del personatge, una veu escènica en el nivell del joc teatral. De la mateixa manera que amb una màscara és impossible moure's igual que en la vida, sota la mitja màscara tampoc no es pot dir un text sense que estigui essencialitzat. (Lecoq, 2010: 167)

I fins aquí el recorregut a través de les diferents categories de màscares amb els principals valors que les distingeixen.

En darrer terme, convindríem que hi ha un nombre elevat d'elements transversals entre les categories de màscares; tot i així, entenem que els elements pedagògics més destacables són el *personatge*, l'*economia* i el *principi de constricció*. En primer lloc, perquè totes les categories de màscara van cap al *personatge* i obliguen l'actor a posar en joc tots els seus recursos a fi d'adquirir organicitat. En segon lloc, el treball amb la màscara exigeix *economia* en el sentit més ampli del terme: economia d'acció, de veu, de text, de dramaturgia... I per acabar, la màscara per definició ja és una *constricció*, i just aquí resideix la seva força pedagògica. En el moment que l'actor és capaç de filtrar el coneixement a través de la constricció que imposa la màscara, s'inverteix el valor, i es converteix en un trampolí per a l'expressió de l'actor.

A tall de conclusió, es pot afirmar que, proveïts de màscares, podem incorporar un saber de manera directa en l'intèrpret. Aleshores, estem en disposició d'afirmar que els tres elements pedagògics destriats com a transversals, tots i cadascun, són molt útils per edificar nous coneixements i didàctiques en el camp de la pedagogia actoral.

Bibliografia citada

- CIRER, P., (2011a) Entrevista a Jorge Picó, Barcelona, 14 de febrer de 2011. Inèdita.
 — (2011b) Entrevista a Berty Tovías, Barcelona, 23 de febrer de 2011. Inèdita.
 — (2011c) Entrevista a Norman Taylor, Palma de Mallorca, 22 d'abril de 2011. Inèdita.
 — (2011d) Entrevista a Andrzej Leparski, Barcelona, 7 de maig de 2011. Inèdita.
 — (2014) Entrevista a Mario González, Barcelona, 7 d'agost de 2011. Inèdita.
 LECOQ, J., (2010) *El cuerpo poético*. Barcelona, Alba Editorial.

