



PEDAGOGÍA DE LA MÁSCARA NEUTRA. CONVERSACIONES CON GISÈLE BARRET

PEDAGOGY OF THE NEUTRAL MASK. CONVERSATIONS WITH GISÈLE BARRET

María Paz Brozas Polo

Universidad de León

(mpbrop@unileon.es)

<https://orcid.org/000-0003-0117-3117>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.03

ISSN 2444-3948

Resumen: En este artículo se indaga en los fundamentos que sostienen las experiencias colectivas con la máscara neutra en contextos formativos. Para ello se realizan diez entrevistas a lo largo de 2020 —entre París y León— a Gisèle Barret (Orán, 1933), pionera de la «expresión dramática» en los 70 —en Canadá y Francia—, que en los 90 expandió su práctica con máscara neutra en países hispanohablantes. Esta serie de conversaciones nos permite, además del reconocimiento de un enorme legado pedagógico, la exploración sistemática de los recursos didácticos —en particular de los objetos y de la música—, así como la inmersión en los conceptos de presencia corporal y de transversalidad. El objeto máscara, se nos revela, con esta metodología, como tesoro depositario de una visión trascendental del teatro y de las artes del cuerpo, sobre el que pesan, además, todas las dudas, paradojas y sospechas sobre nuestros modos de transmisión o facilitación.

Palabras Clave: máscara, educación, cuerpo, presencia, teatro.

Abstract: This article explores the foundations that sustain collective experiences with the neutral mask in educational contexts. Ten interviews are conducted throughout 2020 —between Paris and Leon—to Gisèle Barret (Oran, 1933), pioneer of "dramatic expression" in the 70's —in Canada and France—, which in the 90's expanded its practice with the neutral mask in Spanish-speaking countries. This series of conversations allows us, in addition to the recognition of an enormous pedagogical legacy, the systematic exploration of didactic resources —in particular objects and music—, as well as immersion in the concepts of body presence and transdisciplinarity. The mask, with this methodology, is revealed to us as a treasure depository of a transcendental conception of the theatre and the arts of the body, on which weigh, in addition, all the doubts, paradoxes and suspicions about our modes of transmission or facilitation.

Key Words: mask, education, body, presence, theater.

Sumario: 1. Introducción: genealogía y metodología. 2. La máscara: objeto entre objetos de expresión dramática. 3. La imagen y su reflejo: pedagogía de la mirada 4. Percepción, emoción y (no) movimiento 5. Espacio para el silencio: música y escritura. 6. A modo de conclusión: Diálogos a través de la máscara. 7. Obras Citadas. 8. Notas

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MARÍA PAZ BROZAS POLO. Profesora Titular en el Departamento de Educación Física de la Universidad de León donde enseña Expresión Corporal y Danza y Cuerpo, Cultura y Artes Escénicas, entre otras materias. En 2005 cofundó Armadanzas, grupo de teatro corporal y desde 2010 coordina el Aula de Artes del Cuerpo, un espacio del Área de Actividades Culturales de la ULE. Autora y/o editora de libros como *Actividades acrobáticas grupales y creatividad* (Gymnos, 1999), *El cuerpo en la teoría teatral del siglo XX* (Ñaque, 2003); *Cuerpo, imagen y expresión. Entre la creación artística y la intervención educativa* (ULE, 2006), *Memoria(s) de Expresión Dramática. Gisèle Barret* (Recherche en Expression, 2010). Ha publicado, asimismo, diversos artículos en revistas como *Arte, Individuo y Sociedad*, *Studies in Latin American Culture*, *Co-herencia*, *Movimento*, *Transformação*, *Disparidades*, *revista de antropología*, *Cuerpo, Cultura y Deporte*, *Ñaque*, etc. Directora en proyectos creativos como *Cartas* (2013), *Estudio(s) sobre la luna* (2016), *Color Violeta* (2017/2018), *Triádico —entre líneas—* (2021), *Círculo C* (2021).

INTRODUCCIÓN: GENEALOGÍA Y METODOLOGÍA

Todo cuanto hacemos o decimos, todo cuando pensamos o sentimos, porta la misma máscara y el mismo dominó. Por más que nos despojemos de nuestros vestidos, no llegaremos nunca a la desnudez, pues la desnudez es un fenómeno del alma y no el hecho de arrancarse un traje. Así, vestidos de cuerpo y alma con nuestros múltiples trajes tan pegados a nosotros como las plumas de las aves, vivimos felices o infelices, o incluso sin saber lo que somos, el breve espacio que los dioses nos conceden para divertirnos, como niños que juegan a juegos serios. (Pessoa, 1996, pág.126).

La máscara neutra aparece como recurso didáctico en *Le Vieux Colombier*, escuela de formación teatral dirigida por Jacques Copeau en París entre 1921 y 1924 (Copeau, 1974). Esta escuela se debe situar en el marco de un proyecto pedagógico ideado y desarrollado en gran medida por Suzanne Bing (Bustamente, 2020); allí se concibe una nueva materia de técnica corporal, que incluye el mimo y la máscara, y que será determinante, o al menos emblemática, en el desarrollo del mimo moderno, en la expresión corporal como disciplina formativa, y en diversas perspectivas de atención al cuerpo escénico (Brozas, 2003). La neutralidad, una acepción que se asocia a la práctica de la máscara neutra, sigue siendo actualmente una parte importante de la formación del actor (Rivera, 2017).

El proyecto comenzado en *Le Vieux Colombier* se mantuvo en el laboratorio rural denominado *Les Copiaus* (Decroux, 1964) y más tarde, se expandió a través de varias compañías como *La Compagnie des Quinze* (1940), entre quienes se encontraban Suzanne Bing, Marie Hélène Dasté y Jean Dasté; estos dos últimos formaron, a su vez, *La Compagnie des Comédiens de Grenoble* (1945) donde se formó Jacques Lecoq, uno de los pedagogos más reconocidos en el uso de las máscaras. En esta época ya utilizaban el velo sobre el rostro, expandido por Decroux —metodista del mimo moderno (Dobbels, 2006; Brozas, 2003)— y «la máscara noble», término acuñado por Dasté y *Les Copiaus* y principal referencia de la máscara neutra adoptada por Lecoq (1987, pág. 108). En *El cuerpo poético* Lecoq (1997) dedica un capítulo a sus propósitos, sus efectos y señala el lugar básico que la máscara neutra ocupa en su método como punto de partida para el aprendizaje con las *máscaras expresivas*

—máscaras de la Comedia del Arte, antifaces, máscara clown, máscaras abstractas, etc—. En su propuesta están también algunos de los principios que Gisèle Barret ha tratado en profundidad: el juego silencioso, la neutralidad como receptividad, el vaciado o disponibilidad y la idea de una percepción amplificadora del cuerpo y de la mirada como consecuencia de la desaparición del rostro.

Gisèle Barret, que participó de las enseñanzas de Lecoq, se distancia al desmontar la jerarquía o progresión entre las máscaras y apostar por la máscara neutra como objeto esencial en sí mismo; por otra parte, sin ceñirse al contexto de la formación del actor se orienta hacia otros espacios educativos y sociales¹. El planteamiento de Gisèle Barret, se diferencia de la práctica teatral de otros pedagogos más próximos a Lecoq como Isaac Álvarez, Ariane Mnouchkine, Georges Bonnaud o Mario González; uno de sus distintivos estéticos es la apuesta por el blanco: frente a las máscaras marrones de cuero de origen italiano elaboradas por Sartori usadas por Lecoq o las máscaras negras de Mario González, Gisèle Barret propone máscaras neutras de color blanco apoyándose en sus experiencias artísticas y vitales con este color, que aunque puede tener connotaciones tétricas en el objeto inerte, en su uso corporal se revela como el más abierto, el más indicado, según ella, para esa búsqueda neutralidad².

En la primera de las entrevistas que realizamos para este artículo, Gisèle Barret nos advirtió que su iniciación en máscara fue mínima si se compara con su temprana formación en otras artes como la danza o la música (G. Barret, comunicación personal, 17 de junio de 2020). Este bagaje tan interdisciplinar se manifiesta, además de en su trayectoria profesional, en su didáctica transversal, que es especialmente evidente en su aproximación a la máscara neutra. Además de su amplia dedicación y preparación en artes escénicas³, es relevante su relación vital —entre 1950 y 2017— con el pintor Pierre Barret. Tras tres años (1964-1967) de pedagogía teatral en el instituto piloto de Montgeron (París) Gisèle Barret se trasladó a Montreal como profesora universitaria de Pedagogía del Audiovisual, allí se hará cargo también del Taller de arte dramático, antes de crear la disciplina de expresión dramática (G. Barret, comunicación personal, 17 de junio 2021). Unos años después se incorporó simultáneamente al equipo docente del Instituto de Teatro de París 3 (Sorbonne Nouvelle) en París, lo que le permitió, en treinta años de idas y venidas, difundir sus planteamientos en dos continentes.



Figura 1. Giséle Barret delante del Instituto del Teatro en París III
(Cortesía de G.B. 2020)

Por otra parte, una perspectiva que impregna su visión pedagógica es la humanística, esta se comprende a partir de su encuentro, en el Congreso de Psicología Humanística (Princeton, 1976), con Carl Rogers; un año después pudo sumergirse en el mundo interdisciplinar —entre el arte y la terapia— de las prácticas corporales expresivas en Esalen (California) y La Joya (San Diego)⁴, allí pudo investigar sobre la directividad de los líderes en las técnicas «no directivas»⁵. En la pedagogía de la máscara neutra de Giséle Barret permanecen dos preocupaciones latentes en dicho contexto: una es el equilibrio entre la libertad del grupo, de

cada persona que participa, y la propuesta o dirección de quien anima el taller, la segunda —en el contexto educativo— la constituyen los riesgos de inclinarse demasiado hacia el arte o hacia la terapia; dos perspectivas que paradójicamente están siempre presentes en sus proyectos como indica el título provisional de su libro en construcción: «Por y para la máscara neutra: objeto metáfora para el arte, la educación y la terapia» (Barret, 2010, pág.315).

Con Gisèle Barret hice un primer taller sobre máscara neutra -junto a otro sobre objetos- en Barcelona en julio 1993⁶, cuando comenzaba mi docencia universitaria⁷; una década más tarde, en marzo del 2004 le propuse impartir un taller sobre máscara neutra en la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte (Universidad de León). En esta década consolidó Gisèle Barret su enseñanza de la máscara no solo en la formación de formadores sino en colectivos teatrales, culturales y terapéuticos: los primeros cursos a finales de los ochenta fueron en la Universidad de Montreal y en el CRAM (*Centre de Relation d'Aide* de Montreal) y desde 1989 hasta 2006 en la Escuela de Expresión y Psicomotricidad de Carmen Aymerich de Barcelona en cuyos programas se puede observar esta trayectoria. Hubo otras muchas entidades organizadoras como teatros municipales (San Quirze del Valle y Tordera), la asociación Proexdra (Granada) y compañías teatrales como La Tramoya (Elche), Miloxta Teatre (Valencia) o la Quinta Pared (Portugal), también la Nave Ivanov en Barcelona, el Centro de Profesorado de Sevilla, el Centro de Profesores de Mérida en colaboración con el Centro Dramático y de la Música de Extremadura, la Escuela Española de Terapia Reichiana (Valencia y San Sebastián), etc.; asimismo, el Centro Cultural de la Universidad de Zulia (Venezuela) y la Universidad Nacional Autónoma de México, la Escuela Nacional de danza y la Escuela de Psicodrama en México D.F., así como, en la ciudad mexicana de León, el Centro de Creatividad y, en Coyoacán, el Instituto Humanista de Psicoterapia Gestalt (G. Barret, comunicación personal, 19 de diciembre 2021).



Figura 2. Foto de Barret en 1988 en el ritual de colocación de la media (Cortesía de João Gomes y Gisèle Barret)

En una estancia en París⁸, en enero de 2020, comenzó la primera de una serie de entrevistas a Gisèle Barret sobre la máscara neutra y su pedagogía. Cada una de las conversaciones, de una hora aproximadamente, trata de abordar una temática específica mediante la formulación de varias preguntas como punto de partida para recordar sus planteamientos y experiencias docentes o exponer sus pensamientos actuales. En casi todas las entrevistas se reformulan aspectos didácticos; en ocasiones se generaba un pequeño debate entre nosotras en el que se manifiestan distintas perspectivas que se fueron superponiendo y completando a lo largo del ciclo, tal como se puede observar en la Tabla 1. En las primeras sesiones se indaga sobre los antecedentes y el lugar de la máscara neutra en relación con otros contenidos o herramientas de la expresión dramática: me interesaba en particular la formación de Gisèle Barret, sus motivaciones y primeras inquietudes, el contexto donde germina su interés didáctico. Intenté orientar las entrevistas según mis propias preocupaciones —la transversalidad, el no género, la no escritura, etc.— pero fue necesario abrir las expectativas y atender a las propuestas que

ella misma iba reformulando, más enfocadas a la inducción didáctica. Un segundo grupo de entrevistas, realizadas en octubre, se centró en la cuestión de la percepción y los sentidos y el último grupo, en noviembre, se dedicó a los recursos didácticos que rodean la máscara neutra, con atención especial a la música y su relación con las emociones, lo que nos situó de nuevo en el tema inicial de la transversalidad; una forma de cerrar o abrir infinitamente el círculo de las conversaciones. Todas las entrevistas fueron grabadas y transcritas, y algunos hilos pendientes se retomaron por correo electrónico ya en 2021. En la transcripción aparecen las iniciales de la entrevistada (Gisèle Barret GB) y de la entrevistadora (Paz Brozas PB).

Tabla 1. Entrevistas y comunicaciones con Gisèle Barret (2020-2021)

ENTREVISTAS	EN TORNO A LA MÁSCARA NEUTRA Y SU PEDAGOGÍA
9 enero (presencial en París)	Formación y aproximación general
17 junio (telefónica)	El primer taller: transdisciplinariedad
30 junio (telefónica)	¿Expresión dramática o pedagogía de la situación?
10 octubre (vídeo Meet)	La mirada privilegiada de la educadora
20 octubre (vídeo Meet)	La conciencia y los sentidos
27 octubre (vídeo Meet)	Los otros objetos
3 noviembre (vídeo Meet)	Diversidad y neutralidad
10 noviembre (vídeo Meet)	Apuntes sobre la música
17 noviembre (vídeo Meet)	Música / Emoción

ENTREVISTAS	EN TORNO A LA MÁSCARA NEUTRA Y SU PEDAGOGÍA
24 noviembre (video Meet)	¿Qué emociones / qué músicas?
20 noviembre texto por mail	Soportes sonoros y más
28 febrero 2021 audio por mail	Más-cara Menos-cara
16 junio 2021 texto por mail	Un taller de máscara neutra (dossier)
19 diciembre 2021 mail y teléfono	Los diversos contextos de los talleres de máscara neutra

A partir de las entrevistas, teniendo en cuenta, además, el conjunto de las publicaciones de Gisèle Barret, en este artículo se definen los conceptos y elementos que consideramos esenciales en la transmisión de la máscara neutra como un recurso no solo escénico⁹ sino interdisciplinar en diversos ámbitos artísticos, educativos y otros. La máscara viaja desde el espacio de la formación actoral hacia múltiples contextos donde destacan la formación de formadores en expresión dramática, los grupos artísticos y terapéuticos de mujeres, hasta el contexto de la formación en expresión corporal en educación física, donde se sitúa mi propia experiencia que se orienta, además, hacia la danza improvisación. En este sentido, se pretende reflejar también el proceso dialéctico de asimilación y apropiación del legado didáctico de Gisèle Barret.

2. LA MÁSCARA: OBJETO ENTRE OBJETOS DE EXPRESIÓN DRAMÁTICA

El teatro me interesa en cualquier parte donde justamente, haya cuerpo y conciencia, donde quiera que haya mirada, intensidad, presencia: allí donde dónde haya juego, es decir, espacio para moverse y hacer que se muevan las cosas, reencontrar la disponibilidad para poner en cuestión la seguridad, para privilegiar lo imprevisto y lo inesperado, espacio donde pueda pasar algo, precisamente porque hay alguien. (Barret, 2003, pág. 15-16).

La *expresión dramática* fue concebida por Gisèle Barret como disciplina educativa expresiva en los años setenta en el marco curricular canadiense - desde la enseñanza artística universitaria se implantó en la formación profesional y en la educación general (Barret, 1991)-, pero se extendió dentro y fuera de la escuela, en países europeos como Francia, España y Portugal. Se trata de una concepción que se distancia del teatro pero que nace íntimamente unida a él. A partir de la expresión dramática se desarrolla el marco conceptual denominado *Pedagogía de la situación*, una teoría que sustenta y excede la práctica de la que surge (Barret, 1995).

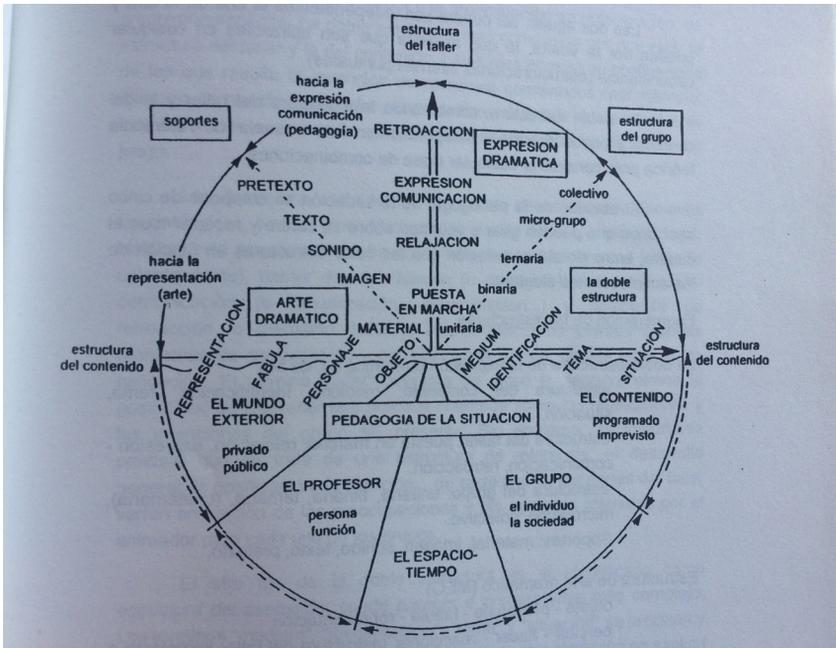


Figura 3. *El reloj didáctico* de Gisèle Barret (1995)

La expresión dramática constituye una práctica para cuestionar, en primer lugar, la mirada en el proceso educativo; un proceso donde la acción y el actor protagonista se sitúan en el presente y donde la reflexión se construye en el enigma de la vivencia de la inmersión en un colectivo. La expresión dramática es, a su vez, un juego donde se puede

perder el tiempo, que privilegia la escucha, da urgencia a la pausa y alienta la decisión en el instante. Se conciben en este contexto tanto la educación como la creación artística como procesos de intercambio, de diálogo, de encuentro con las acciones de los otros, así como con las propias acciones en una experiencia de amplificación perceptiva. Una de las principales aportaciones didácticas de Gisèle Barret es la atención a los recursos originarios del arte dramático: la experiencia educativa se convierte en experiencia artística gracias al uso sabio y cuidadoso de la música, del espacio, de los textos, de las imágenes o de los objetos. Los objetos representan al mismo tiempo a la vida cotidiana y al teatro, un ámbito en el que la máscara, y en particular la máscara neutra, es el gran objeto simbólico, objeto madre, objeto de metamorfosis y de presencia (Brozas, 2010).

Entre los objetos de la expresión dramática, donde se aprecia sobre todo la polivalencia, la máscara se define como objeto transdisciplinar y se utiliza como un objeto muy particular, que Gisèle Barret no considera solo un objeto teatral.

PB.: Veo tu aproximación desde la expresión dramática y la pedagogía de la situación, claramente me parece que tu referencia es la teatral y quizás la máscara también un objeto teatral.

GB.: Tomemos el objeto mismo de la máscara por ejemplo cuando escribí el primer texto, «El deseo bajo la máscara», que fue bastante divulgado, por primera vez lo hice en Valencia en una conferencia sobre el tema del feminismo, del género. «El deseo bajo la máscara» trataba sobre el tema del investigador, el joven investigador que habla del tema de su investigación en vez de hablar primero sobre el deseo que estaba en el origen de la investigación. El objeto era metafórico, polivalente y realmente transdisciplinar; en aquel momento no lo pensaba como un objeto teatral, aunque lo había trabajado a los quince años en Orán con un instructor de teatro y después con Lecoq (G. Barret, comunicación personal, 30 de junio de 2020)

Según Gisèle Barret, la estructura de la sesión en el taller de máscara coincide con la estructura de las sesiones de expresión dramática (Véase Fig.2), hay aspectos comunes como la entrada paulatina, las fases de relajación, de expresión-comunicación y la reflexión o retroacción sobre

la vivencia. Sin embargo, hay un tiempo dedicado a la preparación en máscara neutra que es muy específico y mucho más amplio que en cualquier otro tema.

Esta fase de preparación se construye de forma ritual en cuanto al tipo de objetos que se utilizan, al uso preciso y definido del espacio (línea, círculo, grupos frente a frente) y en cuanto a los protocolos del pelo o de la ropa.

GB.: Habría que situar el taller de máscara dentro de lo que hago, siendo a la vez la excepción y una parte en relación con la pedagogía de la expresión dramática y pedagogía de la situación. (...) Quiero acentuar que algo que no existe en general en la expresión dramática ni en la pedagogía de la situación es la importancia de la preparación, cómo ésta es más importante que la realización y actuación con la máscara; lo más importante es todo ese camino largo.

PB.: Pero es bastante coherente con la pedagogía de la situación y con la pedagogía de la expresión dramática en relación a la importancia otorgada al proceso...

GB.: Es un taller del no hacer, un taller de la nada, de la máscara o de la presencia sola; es una abstracción. (G. Barret, comunicación personal, 30 de junio de 2020)

La intervención docente tiene una orientación propia en la práctica de la máscara: es preciso reducir las consignas y permitir un largo tiempo de desarrollo de las tareas con amplios espacios de libertad para quienes participan, pero dentro de un marco muy estricto, en el que puede ser necesaria la intervención externa, por ejemplo, en el uso ocasional de la música. Personalmente, cuando animo una sesión, suelo participar con el grupo durante las tareas preparatorias, pero no en las tareas con máscara, entre otras razones por que la máscara no solo oculta el rostro, sino que impide la palabra. La participación dentro del grupo es, por tanto, más compleja y requiere, sobre todo, una observación constante para ir reformulando consignas o dando apoyos.

La transdisciplinariedad es otra peculiaridad que se revela en los perfiles de los participantes: según Gisèle Barret, mientras en otros talleres de expresión dramática suelen tener relación con las artes escénicas y la

pedagogía, en los talleres de máscara neutra se diversifica el abanico de profesiones y formaciones incluyendo otros dominios, más allá del teatro y la educación:

PB.: ¿Qué señalarías en relación a la enseñanza y las intervenciones con la máscara? (...) A mí me parece una práctica estricta, exigente, con parámetros muy precisos...

GB.: Efectivamente. Por eso la pedagogía de la máscara neutra es algo aparte, es como un ámbito marginal, que se ha desarrollado así y ha funcionado, que ha interesado a mucha gente, precisamente por la transdisciplinariedad, la versatilidad y la posibilidad de explotarlo en todas las direcciones. Todo lo que he podido hacer en la expresión dramática y en la pedagogía de la situación es mucho más visible en la pedagogía de la máscara neutra. En el último taller hubo artistas, gente de teatro, terapeutas, filósofos, animadores socioculturales, había de todo, absolutamente de todo... Es en definitiva el enfoque que se utilizó con más versatilidad y transversalidad, más que los otros que deberían haber sido también así, pero que no se sintieron así porque las personas que acudieron eran casi todas pedagogas. (G. Barret, comunicación personal, 17 de junio de 2020)

La paradoja didáctica de la máscara estriba en la estricta dirección o puesta en situación que se precisa a partir de la cual es posible la escucha. La máscara neutra le permitió a Gisèle Barret desarrollar aspectos que no habían sido abordados inicialmente en sus prácticas de expresión dramática - el tiempo suspendido, el no hacer, el espacio abierto y la interioridad, el silencio, etc.-, aspectos que parecían en cierta medida incompatibles con algunos de los principios lúdicos planteados en la pedagogía de la situación (G. Barret, comunicación personal, 17 junio de 2020). Otra característica es la predictibilidad de los talleres de la máscara, dada por la repetición de una serie de pasos y de gestos:

GB.: Entre mis talleres de expresión dramática no hay dos iguales (...) El taller de máscara neutra se puede repetir, aunque siempre hay variaciones, tema y variaciones (G. Barret, comunicación personal, 30 de junio de 2020)

Hay, además, una serie de objetos determinados que siempre se encuentran en el taller de máscara neutra y que constituyen una apropiación exclusiva de su didáctica.

Mes objets supports (Mis objetos inductores)

(...) Los encuentro a menudo a mano o entre las cosas de los participantes; es lo propio de la pedagogía de la situación, la disponibilidad en cualquier momento y lugar, para utilizar

...un paquete de pañuelos de papel, unos folios A4, un paquete de bolsas de papel marrón claro (20/40/13), una colección de espejitos, una serie de abanicos blancos o negros (a veces rojos, pero siempre unicolor, es decir, «neutros» sin decoración que encuentro en España), algunas piezas de «algodón de queso» de gasa muy fina de varios metros de longitud característicos de las cocinas de Quebec, una inmensa sábana vieja blanca (herencia de mi abuela), otra negra (antiguo material de teatro), bolsas de plástico transparente blancas o de color, a menudo azules (del mercado parisino). (G. Barret, comunicación personal, 20 noviembre 2020)

Dentro de la preparación a la máscara neutra, en la fase previa a la utilización específica de la misma, los objetos adquieren distintas funciones de preparación a la máscara, de adaptación a su lentitud, su (in)visibilidad, su frontalidad y a las condiciones de neutralidad.

Tabla 2. Objetos para la máscara.
Propuestas de Gisèle Barret y variaciones de Paz Brozas.

Funciones de otros objetos	Objetos soporte Gisèle Barret	Objetos pre-máscara. Paz Brozas.	Etapas de acercamiento a la máscara
	No máscara de escayola	Máscaras de escayola (solo en grupos pequeños)	Hacia la quietud, el silencio, la conciencia táctil del rostro

Escritura primera. La primera huella	Hojas de papel	Máscaras en el espacio. Al fondo una hilera visible	Solo imagen
Cualidades del movimiento: lentitud, levedad, continuidad...	El rollo de papel higiénico, los pañuelos de papel, el hilo, los globos	Los globos (no siempre)	La delicadeza
Conciencia espacial, corporal, de la mirada	Espejos de mano Objeto doble	Espejos de mano de Gisèle	Nueva percepción, nueva mirada
Ocultación de cabeza y rostro	<i>Bolsas beige</i> de papel	Gasas blancas tipo bebé	(In) visibilidad, metamorfosis, frontalidad
Conciencia de grupo, objetos espacio	Sábana blanca (casera) Telón negro (del teatro) Metros de gasa colectiva La silla (vacía)	El gran espejo La pared Telas intercambiables	Frontalidad Imagen colectiva
Juegos de precisión, pequeños gestos	El palo El abanico (palo + tela) –El contra objeto– Botella de agua Bolsas transparentes	Bolsas azules de Gisèle Telas de colores	Minimizar la acción con la atención en la mirada

Neutralización —un marco— Ritual previo a la colocación Vaciado previo	La media negra en la cabeza	Media negra con espejo	Rituales de colocación
	Ropa blanca o negra, sin estampados o decoración Sin joyas, relojes, ni otros objetos adicionales		Experiencia
Limpieza y recogida	Toallitas para cada máscara		Reflexión
Retroacción	Hojas de arce entre otros	Mural de papel blanco	Escritura común

3. LA IMAGEN Y SU REFLEJO: PEDAGOGÍA DE LA MIRADA

En la pared hay un agujero blanco, el espejo. Es una trampa. Sé que voy a dejarme atrapar. Ya está. La cosa gris acaba de aparecer en el espejo. Me acerco y la miro; ya no puedo irme. Es el reflejo de mi rostro. A menudo estos días perdidos, me quedo contemplándolo. No comprendo nada en este rostro. Los de los demás tienen un sentido. (Sartre, 1998, pág.27)

Entre los objetos que apoyan la didáctica de la máscara neutra hay uno particular, el espejo, que es objeto-espacio y objeto-imagen, un objeto para la mirada. No es simplemente un objeto que ocupa, genera o contiene espacio y no es simplemente un objeto que se presenta a la vista, sino que tiene la propiedad de producir y reflejar imágenes que a su vez incorporan espacios: en la imagen del espejo, en su espacio, caben otras imágenes: las imágenes del lugar, las imágenes de otros cuerpos y la imagen del propio cuerpo. El espejo —casi como la cámara— nos permite alterar las formas y las orientaciones al posibilitarnos fragmentar, superponer, invertir... y nos permite acceder a otros lugares, a rincones a los que el ojo directamente no alcanza, como pueden ser el techo o la propia espalda: «El espejo es un aparato para robar» (G. Barret, comunicación personal, 27 de octubre de 2020).

El primer juego con el espejo consiste en mirar todo menos el propio rostro... mirar hacia fuera a través del espejo, mirar fragmentariamente distintas partes del cuerpo propio o el ajeno, en vez de mirarse una misma a la cara como correspondería al uso cotidiano del espejo. Con los pequeños espejos de mano se puede plantear una exploración individual y también una práctica colaborativa, un juego de múltiples pequeños espejos. El espejo de pared, es otro recurso que permite la práctica de la frontalidad, tanto la práctica individual como la colectiva. En mi práctica didáctica es quizás el objeto, antes que la máscara, que permite la comunicación y el encuentro del grupo a través de su mirada reflejada.

Tabla 3. Progresión de los espejos como recursos en máscara neutra.

¿Qué espejos?	Paso 1	Paso 2
Espejitos de mano (uno o dos)	Observación del espacio, de otros y del propio cuerpo –no cara–	Observación de la media enmarcando el rostro
Espejo de pared	Evolución dentro del grupo Mirada constante Variación: mirada en pared	La máscara frente al espejo –doble espejo–
Máscara como espejo	Disposición circular o dos grupos frente a frente	El espectador actor o la mirada acción

En su uso habitual el espejo es un artefacto que refuerza la frontalidad de nuestras convenciones sociales y teatrales, combinado con la máscara, nos sumerge asimismo en su dimensión frontal: por un lado, la reafirma, pero por otro, consigue atravesarla y subvertirla.



Figura 4. Espejos en la Especialidad de Expresión Corporal en 2006 (FCAFD, León)¹⁰

En general, en el uso del espacio durante la clase o el taller se manifiestan el ritual —en la circularidad— y la teatralidad —en la frontalidad público/actores—. Con la máscara se actualiza la reivindicación de una expresión dramática que no quiere división de roles pero que se constituye paradójicamente a través de una frontalidad a la que ha estado sometido tradicionalmente el teatro¹¹.

GB.: A estar enfrente, pero no a ponerle como espectador sino como testimonio, un regalo de compartir desde otro lugar, pero algo sin la palabra o sin el concepto de público o de aprovechar un espectáculo, no quiero saber nada de eso (...) Con otras palabras, es importante no caer siempre en la oposición de la escena y el público.

PB.: Yo lo que he hecho ha sido utilizar algunos instrumentos musicales, el grupo que no está con la máscara, está dentro, apoyando de alguna manera.

GB.: Sí. Lo que yo he hecho también ha sido darle otra función, mirar o hacer lo que quiera, moverse, girar y un grupo escribir, otro dibujar...eso sí lo he hecho, pero para no caer en la misma oposición escena-público que me parece poco importante para el trabajo de la identidad, para el desarrollo de la persona; me parece que restringe las posibilidades, por eso trato de usar otros conceptos, palabras, otras maneras de presentar esta doble dirección. (G. Barret, comunicación personal, 9 de febrero de 2020)

Bajo el ojo de la máscara cualquier acción es perceptible, la mirada a través de la máscara es acción en sí misma. Aunque al llevar la máscara la visibilidad se reduce, sobre todo lateralmente, la visión sigue ocupando un lugar central y el impacto de la imagen de los otros cuerpos enmascarados, la metamorfosis que se produce en el conjunto formado por cada individualidad acentuada, es impresionante. Cualquier participante se ve afectado por esta experiencia sensorial y visual¹², pero quien anima el taller, incluso tratándose de una experiencia conocida, tiene, además, la posibilidad, de ver el conjunto desde una cierta distancia y de disfrutar casi en exclusividad de esta visión. En este sentido, la mirada externa de la animadora se puede considerar, según Gisèle Barret, una mirada privilegiada:

GB.: Me recuerdo a mí misma como animadora del taller de la máscara, de la vivencia personal que fue imposible de compartir con nadie. Una especie de vivencia única, un placer increíble de ver la maravilla del efecto de la máscara neutra: ¡cómo sin hacer nada surge una especie de efecto o estético o bueno, visual! (...) No es un espectáculo, pero es una visión, una visión que te da y que es única, maravillosa y esta visión alimenta la animación, es decir, que a partir de lo que tú ves, a la vez, tú tienes este placer increíble, enorme que no puedes compartir, pero, además, tienes la posibilidad que te da la gente de alimentar al grupo con ideas, estructuras o cualquier otra cosa que surge de la propia situación que acabas de disfrutar. (...) Mira qué cosa, es una especie de narcisismo, de egoísmo; no sé cómo se puede nombrar esta situación tan especial del animador. (G. Barret, comunicación personal, 10 de octubre de 2020)

El estado receptivo del educador es definido por Gisèle Barret con su máxima *prendre sans comprendre*. Es así, al tomar (o prender) sin comprender, como las respuestas, a menudo discordes o ininteligibles, han de ser acogidas por quien anima la práctica.

Así pues, nos encontramos con cada una de las miradas del ojo-máscara incluida la mirada interna o externa del animador/a con su dilema de la no división en roles teatrales... un dilema que la máscara, bajo mi punto de vista, puede llegar a resolver; cuando estás dentro de una estructura de grupos frente a frente, una vez que tienes puesta la máscara, estás ya mirando hacia el otro grupo y ellos te están viendo a ti. Aunque tú permanezcas en la máxima inacción, incluso aunque estés intencionalmente solo en la mirada o en la observación eres punto de visión o de percepción de quienes tienes enfrente, para ellos eres acción visible, eres espectador-actor. ¿Cómo se define la presencia de quien lleva la máscara o de quien está mirando con ella?

4. PERCEPCIÓN, EMOCIÓN Y (NO) MOVIMIENTO

Contemplo a esa mujer que avanza y que me causa el sentimiento de lo inmóvil. (Valéry, 2016, pág. 50)

El juego de la máscara le exige al docente no solo una mirada atenta, sino un estado de atención que es el que se pretende conseguir en todo el grupo a través de la máscara. Además de la mirada, además de la activación del sentido de la vista, otros sentidos se implican en esta práctica de la presencia¹⁵. ¿Cuáles son los cambios de conciencia, qué elementos de la atención se activan en relación al espacio, a los otros o al propio cuerpo? Algo ocurre en la propiocepción ¿Cómo se amplía la conciencia de la postura y del movimiento? ¿Cómo se intensifica dicha presencia?

Se podría decir que el movimiento preciso, lento y continuo del cuerpo que lleva la máscara neutra es un movimiento de reacomodación al entorno que está siendo percibido, es el mínimo movimiento necesario para detectar el espacio, el propio y el de los otros cuerpos, puro movimiento senso-perceptivo: algo similar al movimiento de los cilios oculares, necesario para generar la visión como lo describiría Gibson (2015).

PB.: (...) Hay una cuestión que me interesa respecto a la mirada con la máscara y es cómo se implican los demás sentidos. Para mí es importante el desarrollo de la propia conciencia corporal en la experiencia con la máscara, cómo se activa la propiocepción o como se activa una especie de comunicación entre los sentidos también porque hay un cierto cambio en la forma de mirar o de percibir a través de la visión, que desencadena un apoyo mutuo entre los sentidos. Aunque no se trabaja el sentido del tacto entre las personas que llevan la máscara, si se produce una especie de sensibilización –de la piel– con el entorno, tengo esa sensación.

GB.: (...) Lo que pienso es que la máscara te hace seleccionar o elegir (o percibir). Quizás es la percepción la que cambia la visión y lo bueno sería decir cómo cambia. Podemos decir que hay sentidos de exterior y de interior. Todo lo que resulta de esta combinación exterior-interior es la definición de la percepción con máscara, cuando hemos dicho que la máscara produce cambios y que de esos cambios tenemos algunas hipótesis. Por ejemplo, lo que alarga, lo que reduce, lo que transforma son los tres principales cambios. (...) Con la máscara todo cambia. Por ejemplo, me parece que tú oyes más con la máscara que sin máscara; es decir, que abre el oído ¿porque abre el oído? Según la teoría de las percepciones, porque reduce otras percepciones. (G. Barret, comunicación personal, 20 de octubre de 2020)

Al privilegiar la orientación frontal en el uso de la máscara –cuestión técnica importante en la didáctica de Gisèle Barret– nos restringimos a un menor grupo de respuestas posturales: la de la rotación –que la movilidad del cuello y de toda la columna vertebral permita–, el movimiento lateral sin flexo-extensión y toda la organización para el descenso –hasta el suelo– y el ascenso –hasta la postura bípeda–; finalmente contamos con las posibilidades del desplazamiento hacia adelante y hacia atrás –aquí se nos revela el universo de la espalda–. Se trata de un aprendizaje que consiste en reducir o limpiar el movimiento y se apoya en la gestualidad más sencilla propia de acciones como caminar.

PB.: Otra cuestión importante es la relación con la improvisación, las consignas, el marco o las partituras que construyes para desencadenar ese espacio de libertad.

GB.: (...) Encontrarse con la máscara, ver qué te dice, proponer no hacer nada, hacer cosas sencillas: mirar, caminar solos, en parejas, en grupos... Con la lentitud, dejando que sea la música la que induce... A menudo comenzamos con caminatas rápidas, un poco como al comienzo de las técnicas de meditación... No tocarse... De hecho, hay pocas consignas, es donde hay las menos consignas imaginables pero una presencia enorme.

PB.: No habiendo tantas consignas o si las consignas son concisas quizás los límites espaciales sí sean bastante claros.

GB.: Todas las consignas sirven para ayudar a la toma de conciencia, por ejemplo, el trabajo de espaldas. Parece que con la máscara se trabaja lo facial, sin girarse, pero ¿Qué ve mi espalda cuando no me giro? ¡Esto se transforma en poesía! En cualquier caso, entre el hacer y el no hacer, quizás en ese entre-dos, está el espacio de la presencia, ese estar ahí... (G. Barret, comunicación personal, 17 de junio de 2020)

En otros campos afines, se pueden observar similitudes —principios comunes— y permeabilidades o transferencias respecto de la técnica corporal con la máscara: la escucha, la precisión y el cuidado se revelan también como elementos centrales en la improvisación —en *contact improvisation* o en butoh; en este sentido, las palabras de Amagatsu (2000, 20-25) [Traducción propia], escritas para definir la danza, nos podrían ayudar a comprender la práctica de la máscara neutra:

Esta operación no es cuestión de técnica sino de diálogo; se sostiene literalmente en dos palabras: dulzura y precisión. Para pasar de la posición tumbada a la posición sentada, o a la posición de pie, si se busca minimizar el esfuerzo muscular el cuerpo se plegará, se deslizará en la elipse de un huevo. Esta figura se revelará si se ejecuta el movimiento tranquilamente, lentamente, con precisión. Y cuanto más débil sea el esfuerzo muscular, mejor se comprenderá que la distensión acompaña siempre a la tensión. (...) Lentitud y precisión son aquí acciones que optimizan la relación entre el cuerpo y la conciencia, y crean un estado propio con una percepción más fina de sus modificaciones.

La experiencia con la máscara se relaciona en este sentido de forma fructífera con otras prácticas de movimiento, contemplación e improvisación corporal. Así, Ayako Zushi, Arantxa Azagra, Nuria Sumarroca y Araceli Enrech, formadas desde los 90 con Gisèle Barret (en Pedagogía de la Situación, Expresión Dramática y Máscara Neutra) y en los últimos años por Steve Clorfeine (*Playfulness and mindfulness: moving from the inside out*) crearon en 2011 un grupo de práctica e investigación «Improvisación, consciencia y meditación». En la década anterior, hasta 2010, Araceli Enrech, con Carolina Enrech y Juanjo Camarena enseñaron regularmente la máscara neutra en las Escuelas de Teatro de Tordera y Santa Perpétua de la Moguda (A. Enrech, comunicación personal 7 de junio de 2021).

Para Gisèle Barret la prioridad está en la percepción y después en el doble movimiento: el movimiento exterior y el movimiento interior que es la emoción¹⁴.

GB.: Así que pensé que el trabajo de la máscara primero, claro, es más percepción que emoción. Emoción es como un segundo tiempo, ¿no? Pero también que es importante identificar la emoción primaria que cada uno encuentra cuando se ve por primera vez o se encuentra frente a este objeto específico que es la máscara neutra. Es interesante identificar todo el abanico de las emociones, desde la risa a los llantos. (G. Barret, comunicación personal, 28 de noviembre de 2020)

De la perception à la «motion» avant l'émotion (De la percepción a la «motion» antes de la emoción)

La emoción es siempre una reacción a algo o alguien. Por ejemplo, la emoción sentida al ver una máscara neutra por primera vez. (...) Además, cada persona reaccionará de manera diferente al encuentro, al facilitador, al grupo, al ritmo (...) Sentirse disponible para escuchar, sin a priori saltar sobre lo primero que parece inspirarnos, esperar pacientemente, no forzar el habla, proponer otros soportes de expresión como dibujar o escribir o intercambiar en dúos o en pequeños grupos; multiplicar las formas propuestas para que todos puedan tener un medio privilegiado sin sentirse atrapados en una forma de expresión impuesta. La emoción nos plantea, en efecto, un dilema didáctico: es preciso poner atención a las variadas emociones que surgen y se desbordan

—a veces— al mirar o llevar la máscara y hay que observar, además, cómo afectan al grupo. Gisèle Barret critica la explotación didáctica de las emociones personales o la intromisión excesiva —¿educación o terapia?—, pero sí busca y explora cuidadosamente las formas colectivas que permitan la expresión de tales emociones —por ejemplo, mediante la escritura- o su apaciguamiento —mediante la música—.

5. RECURSOS PARA EL SILENCIO: SOBRE MÚSICA Y ESCRITURA

Paradojas de la máscara: gracias a la música accedemos al silencio. Para llegar al silencio, al estado de conciencia que se experimenta con la máscara neutra es preciso apoyarse, como se ha señalado, en recursos didácticos como los objetos, pero hay otro inductor principal que es la música. La música facilita la creación de una atmósfera de calma, la transición del ritmo individual hacia un ritmo común y hacia un ritmo lento, el de la máscara neutra.

PB.: Ahí también justamente tenía anotado lo delicado que es el uso didáctico de la música que has mencionado.

GB.: Es el más problemático, pero también ocurre lo mismo en la expresión dramática. Es decir, que cada vez que haces una elección de una música, tomas un riesgo enorme, es decir, que trabajas sobre algunas hipótesis. Por ejemplo, la música para trabajar la máscara neutra es equivalente a la lentitud. Toda música que encuentro es para la lentitud y para una especie de clima. Pero la dificultad es que tú propones un clima que va alterar el clima del mundo exterior en el que está la gente. (G. Barret, comunicación personal, 20 de octubre de 2020)

Las aportaciones de Gisèle Barret en relación al uso didáctico de la música son importantes en el marco de la expresión dramática donde propone una aproximación crítica (García, 2003; Ricart, 1997). Se trata de uno de los recursos más utilizados en diversos contextos de enseñanza de las artes escénicas, de la danza y de la educación física. Por ello, es importante, en la formación de formadores prestar atención a sus límites: a diferencia de los objetos, que permiten uso más individualizado, la música que se comparte en el aula alcanza simultáneamente

a quienes habitan ese espacio y este uso colectivo sigue siendo el usual, aunque existan hoy posibilidades tecnológicas para particularizar el campo sonoro. La cuestión es que las reacciones emotivas a la propia música son también imprevisibles ya que dependen de la memoria previa de cada participante:

GB.: A ver. La música, algunas hipótesis plausibles sobre el tiempo colectivo. Es un momento de concentración para el grupo. Es también una buena manera de encontrar un ritmo colectivo y una atmósfera. Pero es imposible saber o controlar la reacción de cada uno con la música, el gusto de uno o de otro o el conocimiento. Por ejemplo, si conoces la música ¿Cómo podemos eliminar o borrar los recuerdos, las imágenes mentales? (G. Barret, comunicación personal, 10 de noviembre de 2020)

En el caso de la máscara neutra, el tipo de música que se utiliza, es muy específico: música lenta.

La música que me servía de soporte sonoro en los talleres de máscara neutra venía determinada por las propias características de mi planteamiento que tenían el objetivo de acompañar, facilitar, estimular; para ello, tenían que tener los mismos elementos constitutivos de mi propuesta, en particular la lentitud que es la dominante y que es quizás la más importante, si no la más notable y específica. (G. Barret, comunicación personal, 20 de noviembre de 2020)

El concepto de silencio, siendo fundamental en la máscara neutra, no solo pertenece a la música, sino que es un concepto transdisciplinar, que se podría corresponder con el blanco en pintura o en escritura. *El silencio es blanco* (G. Barret, comunicación personal, 20 de octubre de 2020).



Figura 5. Collage de máscaras neutras de Pierre Barret en la pared de su casa (Cortesía G.B.)

Me pregunto, si es pertinente hablar de escritura corporal en la práctica de la máscara neutra. Me parece que la neutra es una máscara de contrastes, como lo es de precisión en el trazo. La escritura, tanto en contextos educativos como artísticos, busca cierta legibilidad; para ser comprensible ha de ser clara y mostrar cierta relevancia sobre un fondo que hace de soporte: tiza blanca sobre pizarra negra, tinta negra sobre hoja blanca, cubo blanco o telón negro en museo o teatro, etc. El de la máscara es un código secreto, una escritura misteriosa de un cuerpo y un gesto –los nuestros– que pensábamos que eran visibles pero que se nos revelan en raras ocasiones.

Gisèle Barret, en nuestras conversaciones, también cuestiona el propio término de escritura corporal y reivindica un espacio para la palabra junto al espacio del cuerpo:

PB.: ¿Y la relación entre la máscara y la escritura?

GB.: Es muy interesante y muy semejante; el trabajo de la máscara neutra es una escritura en sí mismo; las palabras que pueden venir después, enfrente, durante... Me parece que no hay palabras, pero eso es una hipótesis; surgen algunas que se quedan dentro; ¿qué hay dentro del vacío? el vacío no es la nada, es «algo» ¿qué es este «algo» que está vacío? ¿vacío de qué?, ¿del ruido?, ¿del mundo? ... Para estar con el espacio interior, a veces con la inquietud o con lo imprevisto.

PB.: (...) es verdad que la relación entre la escritura del cuerpo y la de la palabra también es imprescindible.

GB.: La escritura corporal es primero borrar, es una no escritura, para dejar el cuerpo, no imponer (...) ¿Por qué llamarla una escritura corporal? ¿Por qué tomamos el sustantivo escritura que es una metáfora que viene de la civilización, *la parole, l'écriture*...? ¿Cuándo hemos tomado la palabra escritura corporal? Es como algo raro porque se dice escritura en el espacio en vez de en el plano, en la página blanca, porque no tenemos otro concepto, quizás viene de la importancia de la raíz *scrip* del latín, dejar la huella, por eso el libro de Marc Klein y Gabriela Casanova es interesante¹⁵...Es un equivalente a la escritura, pero quizás... Sin esta obligación o necesidad de...

PB.: ...Codificar

GB.: O de llevar prestado a otro dominio la función de la escritura. No tengo respuesta a esta cuestión, esta utilización metafórica de la escritura no sé cuándo ha comenzado, quizás con el mimo, que se le conoce como el lenguaje del silencio. (G. Barret, comunicación personal, 17 de junio de 2020).

Estamos de acuerdo en que la escritura de la máscara neutra es una no escritura, que consiste en borrar gestos, en ahorrar movimientos

superfluos, en reducir el impulso del cuerpo de hacer algo¹⁶: al mostrarse el cuerpo siempre oculta algo. En las últimas conversaciones Gisèle ha ideado un nuevo esquema en relación a la máscara neutra, un nuevo diálogo se abre entre nosotras a partir del juego de palabras en español *máscara/menos-cara*; en francés el término *masque* proviene del italiano que significa falsa cara (según el diccionario Gran Robert) y también existe la etimología griega que remite la máscara al significado de persona¹⁷ (G. Barret, comunicación personal, 28 de febrero de 2021). En definitiva, la máscara se encuentra a nuestra disposición suspendida en algún lugar entre la verdad y la mentira, la persona y el personaje, el individuo y el colectivo. Es un lugar de juego próximo al vacío el que imaginamos, un juego de presencias y esencias sobre el que conversamos.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN: DIÁLOGOS A TRAVÉS DE LA MÁSCARA

Dialogar con Gisèle Barret sobre la máscara neutra nos ha permitido asomarnos a un aspecto crucial de su trayectoria como pedagoga de la expresión dramática; nos ha posibilitado reconocer su enorme influencia, así como identificar algunas desviaciones o particularidades de nuestra forma de transmitir; a través del diálogo nos aproximamos no solo al otro pensamiento sino al propio. La serie de conversaciones, que en este artículo se explora, ha sido reveladora de experiencias y conocimientos pedagógicos, pero también de dudas, de cuestiones irresolubles, de paradojas que Gisèle Barret identifica claramente en su perspectiva como animadora; ofrecer la máscara neutra como objeto de aprendizaje es como depositar un tesoro con asombro, confianza y riesgo, pues cada grupo, cada persona que practica responde desde el lugar de su propia subjetividad, un lugar de difícil acceso; a través de este objeto particular cuestionamos, además, los privilegios de quien enseña; para Gisèle Barret, ese privilegio de docente espectadora implica cierta soledad pues quien facilita conserva la voz, pero se distancia del silencio coral o participativo que envuelve la máscara.

En esta reflexión conjunta accedemos a profundizar en las fructíferas relaciones de la máscara con otros objetos de expresión que la acompañan y alcanzamos a destacar al espejo como su doble, en esa exploración de la identidad. La máscara es en sí misma un objeto para el diálogo —con otros objetos, con el espacio, con la propia imagen, con

los otros cuerpos—. Gisèle Barret reivindica y desarrolla una práctica colectiva de una máscara neutra que no pertenece solo al teatro pues se construye como experiencia musical, plástica, coreográfica y/o performativa y, sobre todo, disuelve distancias y roles entre actores y espectadores. Mediadora del encuentro con el propio cuerpo, la máscara nos permite acercarnos al otro sin tocarle, construir un ritmo común donde encontrarnos. La persona y el personaje, el yo y el otro, se funden en un espacio colectivo en el que la máscara neutra precipita, sobre todo, la escucha y la atención, modifica la mirada y amplifica los sentidos de la comunicación, así como los pequeños gestos que constituyen cada presencia. El objeto máscara se concibe como una ventana por la que asomarse al mundo, como un espacio que nos permite encontrarnos con otros ojos.

7. OBRAS CITADAS

- AMAGATSU, U. (2000). *Dialogue avec la gravité*. París: Actes Sud.
- BANU, G. (2001). *L'Homme de dos*. París: Adam Biro.
- BARRET, G. (1991). *Pedagogía de la expresión dramática*. Quebec: Recherche en Expression.
- BARRET, G. (1995). *Pedagogía de la situación en expresión dramática y en educación*. Quebec: Recherche en Expression.
- BARRET, G. (2001). Noir et blanc pour masque neutre. *Art et thérapie* 74, 74-79.
- BARRET, G. (2003). Prólogo...epílogo. La pertinencia de una teoría dinámica para las prácticas corporales, artísticas, pedagógicas. En Brozas, M.P. *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX* (págs. 13-16). Ciudad Real: Ñaque.
- BARRET, G. (2010). *Memoria(s) de expresión dramática*. Montreal: Recherche en Expression.
- BARRET, G. (2010a). El deseo bajo la máscara. Para la formación de jóvenes investigadores en teatro-educación. En *Memoria(s) de expresión dramática* (págs. 65-69). Montreal: Recherche en Expression.
- BARRET, G. (2021). *Que d'objets! Tant d'objets! Confessions, souvenirs et pédagogique...* Montreal: Recherche en Expression.
- BONNAUD, G. (2015). *Marche avec le masque neutre*. París: Gallimard.

- BROZAS, M.P. (1995). Los objetos: recursos pedagógicos en expresión corporal. *Apuntes: Educación Física y Deportes*, 40, 34-38.
- BROZAS, M.P. (2003). *La Expresión Corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque.
- BROZAS, M. P. (2010). Presentación. En Barret. *Memoria (a) de Expresión Dramática*, pp. 15-18. Montreal: Recherche en Expression.
- BUSTAMENTE, A. (2020). Suzanne Bing, el legado de una maestra olvidada. *Acotaciones* 45, 37-64.
- CASANOVA, G. y KLEIN, M. G. (2013). *El gesto y la huella. Una poética de la experiencia corporal*. Buenos Aires: Biblos.
- COPEAU, J. (1974). *REGISTRES I: APPELS*. PARÍS: GALLIMARD.
- DECROUX, E. (1964). *Paroles sur le mime*. París: Gallimard.
- DOBBELS, D. (2006). *Le silence des mimes blancs. Enfin voir Decroux bouger*. París: La maison d'à côté.
- DI LELLO, L. (2020). Clown, ese otro poeta. Gabriel Chamé Buendía. Un viaje pedagógico. *Acotaciones* 44, 117-137.
- GARCÍA, T. (2003). La música en Expresión Corporal. El valor de la subjetividad. En Sánchez, G., Tabernero, B., Coterón, J., Llanos, C. y Learreta, B. (eds.). *Expresión, Creatividad y Movimiento (I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación)* (págs. 543-549). Salamanca: Amarú.
- GIBSON, J. (2015). *The ecological approach to visual perception*. Hove: Psychology Press.
- LECOQ, J. (1987). *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*. París. Bordas.
- LECOQ, J. (1997). *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. París: Actes Sud.
- PALLASMAA, J. (2019). The Atmospheric Sense: Peripheral Perception and the Experience of Space. En Griffero, T. & Tedeschini, M. (eds.). *Atmosphere and Aesthetics: a Plural Perspective* (págs. 121-131).
- PAXTON, S. (1993). Drafting Interior techniques. *Contact Quarterly: dance and improvisation journal* 18(1), 64-78.
- PESSOA, F. —Cuadrado, E. ed.— (1996). *Máscaras y paradojas*. Barcelona: Edhasa.
- PICON-VALLIN, B. (2005). *Le masque. Du rite au théâtre*. París: CNRS.

- RICART, R. (1997). *L'induction musicale dans la formation de formateurs en activités dramatiques*. Diploma de Estudios Avanzados (DEA), Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de París III -Sorbonne Nouvelle-, París. Disponible en la Biblioteca Gaston Baty, de París III. Inédito.
- RIVERA, A. (2017). *El camino del actor a través del entrenamiento psicofísico*. Madrid: Antígona.
- RATHA, S.S. (2007). *Hatha Yoga. The hidden language. Symbols, Secrets e³ Metaphor*. Toronto: Timeless.
- SARTRE, J. P. (1988). *La náusea*. Madrid: Alianza.
- VALÉRY, P. (2016). *Filosofía de la danza*. Madrid: Casimiro.

8. NOTAS

- ¹ En este trabajo se recoge el fruto no solo de nuestras conversaciones sobre *Pedagogía de la máscara neutra* a lo largo de 2020 y 2021 sino del mutuo apoyo y la escucha que nos hemos dado a lo largo de más de 30 años. Por otra parte, la comunicación ha sido tanto para Barret como para mí una obsesión pedagógica. Su máscara neutra y su principio del colectivo han venido a cuestionar tanto los procesos escénicos como los procesos educativos. En su didáctica se acercan y se encuentran el teatro, la danza, la música y las artes plásticas y todo artefacto artístico se sitúa en diálogo permanente con los contextos más cotidianos.
- ² Sobre la predilección por el blanco, véase Barret (2001).
- ³ Sobre su temprana y fecunda relación con el teatro véase Barret, G. (1994). «Mon théâtre des origines» en Deldime, R. (coord.) *Le théâtre et le temps passé* (págs. 16-21). Bruselas: Ed. Lansman.
- ⁴ Allí conoció directamente a Will Schutz, Anna Halprin, Stanley Keleman e indirectamente a William Reich y al movimiento posereichiano con Fritz Perls y Rudolph Loewen, entre otros.
- ⁵ De esa estancia de investigación surgió su artículo «L'animation dans les techniques de groupe», *Animation, théâtre, société*, Direction Anne-Marie Gourdon, Editions du CNRS, 1986, págs. 117-30.
- ⁶ En la Escuela Municipal de Expresión y Psicomotricidad de Barcelona del 28 de junio al 2 de julio de 1993: «El espejo y la máscara: problemática de la identidad» y «Psicopedagogía lúdica del objeto. Didáctica de la expresión dramática».

- ⁷ No me interesaba solo la máscara sino el amplio abanico de los objetos en la didáctica de la expresión corporal (Brozas, 1995).
- ⁸ Llevo décadas realizando cada año una estancia de seis u ocho días en París, casi ininterrumpidamente desde diciembre de 1993. En la primera ocasión fueron varias semanas, por lo que tuve ocasión de conocer el Departamento de Teatro de París 3 (Sorbonne Nouvelle) donde trabajaba Gisèle Barret, puede participar en algunos de sus seminarios y utilizar el fondo documental de la Biblioteca Gaston Baty.
- ⁹ En relación al lugar de la máscara en la escena y las artes en la actualidad véase el monográfico 140 de la revista *Alternatives théâtrales* de marzo de 2020 titulado *Les enjeux du masque sur la scène contemporaine*.
- ¹⁰ Dedico cada curso, desde 2003, varias sesiones a la preparación y la práctica con la máscara neutra.
- ¹¹ «A la frontalité, le théâtre –plus encore que la peinture- s’est soumis depuis toujours. Imposé par les exigences de la communication scénique, le jeu de face fut le lot de tout spectacle de théâtre». (Banu, 2001, pág. 89)
- ¹² Como diría Pallasmaa (2019), la experiencia está más relacionada con la visión periférica y el sentido atmosférico, que con la visión focal.
- ¹³ El concepto de presencia fue abordado en la tesis de Edmé Runtz-Christan dirigida por Gisèle Barret y leída en 1998 en París 3 (Sorbonne Nouvelle): *Théâtralité de l’enseignement. Pour une pédagogie de la présence*.
- ¹⁴ El movimiento interior es un hecho al que se refieren algunos autores de Yoga (Ratha, 2007) y de danza (Paxton, 1993) en relación al movimiento de la conciencia que recorre el cuerpo.
- ¹⁵ Casanova y Klein (2013, p.162): «¿Por qué entonces hablar de escritura?»
- ¹⁶ «De explicar» como diría Gabriel Chamé Buendía en el caso de la máscara clown (Di Lello, 2020).
- ¹⁷ Un análisis sobre el término máscara en relación con el concepto de persona se puede consultar en *Gisèle Barret: Expresión Dramática o la expresión del sujeto*. Tesis doctoral de Jorge Manuel Silva Rolla leída en la Universidad de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2004.

