



MURPHY, MAIYA (2019). *ENACTING LECOQ. MOVEMENT IN THEATRE, COGNITION, AND LIFE. SWITZERLAND: COGNITIVE STUDIES IN LITERATURE AND PERFORMANCE*. PALGRAVE: MACMILLAN.



A la hora de abordar el estudio del proceso pedagógico del actor desde el ámbito científico surgen dos líneas concretas de trabajo: una, desde el análisis de la influencia que han ejercido los descubrimientos y disciplinas científicas emergentes en un momento histórico en la formación de los métodos interpretativos, y otra, desde el estudio de las diferentes aproximaciones que pueden hacer las disciplinas científicas para analizar la pedagogía actoral. El libro que reseñamos escrito por la profesora de la National University de Singapore, Maiya Murphy, se encuentra en esta segunda perspectiva, pues trata del análisis de la pedagogía del maestro francés Jacques Lecoq desde las ciencias cognitivas y las neurociencias, concretamente, desde la denominada vía enactiva o enacción.

Si el siglo XX ha supuesto para la interpretación escénica occidental el siglo de la sistematización programática del trabajo del intérprete a través de los diferentes métodos de actuación propuestos por múltiples directores-pedagogos que han ido articulando un *corpus* técnico riguroso buscando los principios pedagógicos del arte del actor, el siglo XXI se presenta en sus primeras décadas como la época para el estudio de los fundamentos científicos que sustentan dichos métodos o técnicas interpretativas a partir de los interesantes avances que se están dando principalmente en el campo emergente de las neurociencias y las ciencias cognitivas.

En los últimos años, el campo de las neurociencias está proporcionando nuevas vías para el estudio de las artes escénicas gracias a una serie de descubrimientos y de importantes iniciativas internacionales de investigación que han hecho volver la mirada de los creadores y estudiosos del arte dramático hacia la perspectiva neurocientífica.

Descubrimientos como el de las neuronas espejo o sistema especular por parte del laboratorio de neurofisiología de la Universidad de Parma encabezado por el profesor Giacomo Rizzolatti, los estudios desde la neurobiología o la neurociencia cognitiva de las emociones del científico Antonio Damasio o la teoría enactiva expuesta por Francisco Varela dentro de las denominadas como teorías cognitivas post-cognitivistas, han supuesto un revulsivo para los estudios sobre las artes escénicas en general y la interpretación escénica en particular, provocando investigaciones híbridas entre arte dramático y neurociencia.

El libro *Enacting Lecoq. Movement in Theatre, Cognition, and Life*, editado por la editorial Palgrave Macmillan dentro de la interesante serie *Cognitive Studies in Literature and Performance* coordinada por los profesores Bruce Mc Conachie y Blakey Vermeule, es un ejemplo de cómo podemos estudiar los principios técnicos y pedagógicos de un método concreto, en este caso el de Jacques Lecoq, a la luz de los avances neurocientíficos actuales, concretamente desde la enacción. Pero, antes de adentrarnos en el texto de la profesora Murphy, consideramos importante comentar brevemente las bases de la denominada vía enactiva.

El actor trabaja su partitura de acciones a partir de la situación dramática creada y la implicación de su cuerpo-mente, para que así se produzca el *efecto de organicidad* dentro de la escena. Por este motivo, en su entrenamiento tiene que poner el cuerpo en la mente y la mente en el cuerpo. Esta idea de cómo el ser humano es capaz de *poner el cuerpo en la mente* la expuso el científico Mark Johnson en la obra del mismo título, donde explicaba cómo el cuerpo estaba presente en la formación del sentido y la razón. Las ideas de Johnson junto con los trabajos del filósofo Maurice Merleau-Ponty sobre la experiencia humana desde la vertiente fenomenológica y las ideas del biólogo Humberto Maturana sirvieron al neurobiólogo chileno Francisco Varela para elaborar su teoría de la enacción. La teoría enactiva se presentaba como alternativa a las teorías cognitivas más destacadas hasta entonces, como eran la teoría cognitiva de modelo computacional, presentando el cerebro y la cognición humana como un sistema que computa representaciones simbólicas del medio circundante o la teoría basada en las ciencias de la complejidad y las estrategias conexionistas.

La vía enactiva, como perspectiva de estudio, plantea la cognición como *acción corpórea* consistente en dos ideas principales: que la percepción es acción guiada perceptivamente y que las estructuras cognitivas

emergen de los modelos sensoriomotores recurrentes que permiten que la acción sea guiada perceptivamente. Este nuevo modelo sustituye la noción de *representación* del medio circundante, propuesta por los modelos cognitivos anteriores, por la noción de *acción corporizada* (*Embodied Action*) superando la contraposición existente entre percepción y acción. Desde esta nueva dimensión, la percepción y la acción, lo sensorial y lo motriz, están en conexión recíproca permanentemente.

En consecuencia, dicha perspectiva presenta una actuación desligada de la separación cuerpo-mente dando una importancia a la parte motora del ser humano y su condición relacional con el entorno como fuente de los procesos cognitivos, conectando perfectamente con el trabajo psicofísico que hace el actor como núcleo de su formación y creación. Este modelo se enmarca en la corriente actual de las ciencias cognitivas denominada *Embodied Cognition* o *cognición corporizada*, que constituye una nueva vía para el estudio de la cognición humana, más allá de los modelos anteriores. Dicha perspectiva se integra en las teorías de la denominada ciencia cognitiva post-cognitivista, que propone una alternativa al cognitivismo clásico. Las investigaciones llevadas a cabo por autores como Alva Noë sobre relación entre percepción y acción, George Lakoff y Mark Johnson sobre la experiencia lingüística y las estructuras cognitivas relacionadas con la configuración de las metáforas de la vida cotidiana desde el conocimiento sensoriomotor, Tim Ingold desde una perspectiva ecológica de la cognición, Shaun Gallagher sobre la mente fenomenológica o Antonio Damasio desde el pensamiento neurocientífico respecto a las emociones, abren nuevos caminos para la comprensión del ser humano como cuerpo-mente en acción a partir de esquemas sensoriomotores.

La aplicación de las tesis de dicha perspectiva al estudio del proceso de creación del actor provoca que nos centremos en su pedagogía desde su dimensión sensoriomotora, pues el actor crea a partir de la acción y también en relación, es decir, en interacción intraescénica y extraescénica con el entorno. En consecuencia, su entrenamiento debe ir enfocado a la activación del cuerpo y la mente a la vez, en simbiosis, para poder trabajar la acción real sobre la escena desde la integridad psicofísica, es decir, la implicación del cuerpo-mente en la ejecución de la partitura. Los maestros de la escena como Konstantín Stanislavski, Michael Chéjov, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski y, como no, Jacques

Lecoq destacan la acción y la activación psicofísica como componentes básicos para la construcción de la dramaturgia actoral.

Maiya Murphy en su libro *Enacting Lecoq* centra su trabajo en el análisis de los principales fundamentos pedagógicos desarrollados por el maestro francés desde la perspectiva cognitiva planteada por la teoría enactiva. Conceptos vertebradores de la pedagogía de Lecoq como: la importancia del actor-creador, la máscara como instrumento pedagógico, la improvisación, la corporalidad de la palabra, el *fondo poético común*, las identificaciones y transposiciones, el análisis del movimiento, los diferentes espacios de juego geodramático (tragedia, melodrama, *commedia dell'arte*, clown, bufón) o los principios *mimodinámicos*, son estudiados a la luz de los avances neurocientíficos para dar lugar a una interesante relectura desde una óptica epistemológica y ontológica, buscando las conexiones entre pedagogía y enacción.

El libro, dividido en seis capítulos, parte de la definición de los cinco principios básicos de la enacción, a saber: autonomía, emergencia, *Embodiment*, experiencia y creación de sentido. Posteriormente, establece pasarelas para relacionarlos con los principios pedagógicos que desarrolla el maestro francés desde la noción de actor-creador y del trabajo *mimodinámico*, basado en la máxima de que «todo se mueve», para llegar a la concreción de estructuras básicas de movimiento y al redescubrimiento del mundo sensorial a partir de sus dinámicas internas mediante el juego imaginativo para recrearlo poéticamente.

Partiendo de la importancia de la dimensión sensoriomotora de los procesos cognitivos, Murphy conecta dichas teorías con la característica del trabajo del actor basado en la utilización unificada de las energías tanto físicas como mentales. En consecuencia, la actuación psicofísica del actor, fundamental para la pedagogía de Jacques Lecoq, se presenta como un proceso de utilización integral del cuerpo-mente en flujo continuo entre el interior y el exterior y también como un proceso abierto, de apertura hacia el entorno como base de conocimiento y creatividad.

En el primer capítulo, la profesora Murphy, en forma de introducción, plantea los principios fundamentales de la teoría enactiva —expuestos anteriormente— para interrelacionarlos con los fundamentos de las enseñanzas de Lecoq, destacando que tanto para la enacción como para la pedagogía del maestro francés la conexión sensorial entre el cuerpo en acción y el entorno es uno de los pilares básicos para el nacimiento

de la comprensión cognitiva y de la creatividad artística. El cuerpo en movimiento como instrumento para el desarrollo cognitivo desde su integridad psicofísica es el camino para la activación de las facultades artísticas del intérprete desde su nivel biológico hasta los niveles máximos de abstracción. A partir de las ideas expuestas en el primer capítulo introductorio, Murphy articula los cuatro capítulos siguientes incidiendo en los ejes vertebradores de la pedagogía de Lecoq: la relación entre el profesor y el alumno, los fundamentos del actor-creador, los procesos de identificación y transferencia, la improvisación, el juego, el trabajo con la máscara y la corporalidad de las palabras.

Respecto a la relación pedagógica entre alumno-profesor en la escuela internacional de teatro del maestro francés, Murphy en el segundo capítulo destaca dos aspectos: la vía negativa y la búsqueda de la esencialidad. La vía negativa, concepto heredado del entrenamiento actoral de Jerzy Grotowski, es utilizado aquí para plantear la sistematización pedagógica a través de ejercicios que lleva a cabo el actor a la hora de desbloquear su cuerpo cotidiano e irlo transformando progresivamente en un cuerpo poético mediante el análisis del movimiento y la neutralidad, apartando todo movimiento parasitario, lo que nos conduce al segundo fundamento propuesto: la búsqueda de la esencialidad. En él, se plantea una investigación desde la corporalidad para llegar a las estructuras básicas del juego dramático, dando lugar a un actor-creador que emerge a través de la interacción directa con el entorno que le rodea. En consecuencia, el proceso creativo del actor se presenta como sistema complejo por manifestar una propiedad emergente, ser un sistema abierto y holístico, tener una capacidad de autoorganización y estar dotado de un mecanismo circular y no lineal, en relación directa con el concepto de *autopoiesis*, defendido desde la teoría enactiva por Varela y Maturana.

El capítulo tercero analiza los fundamentos cognitivos que se pueden encontrar en la pedagogía del actor-creador propuesta por Lecoq partiendo de la base del cuerpo en acción como ruta para la creatividad. Murphy conecta el juego a partir de las dinámicas del movimiento propuesto por el maestro francés con las nociones de *esquema corporal* e *imagen corporal* desarrolladas por Shaun Gallagher en conexión con la propiocepción y los modelos dinámicos, dichas relaciones enfatizan la construcción psicofísica del *self*: tanto el *self* del actor-creador como el *self* que nace a través de la construcción del personaje. La exploración y redescubrimiento del mundo se produce mediante el conocimiento

sensoriomotor con el entorno y ello da lugar a la emergencia del cuerpo poético del actor y sus posibles transformaciones sobre la escena. Desde esta perspectiva se propone la evocación del mundo afectivo a través del dinamismo y la kinésica de la experiencia emotiva. Murphy incide en la expresión emocional del intérprete desde su dimensión fisiológica, a través del juego de tensiones corporales, que nos conduce a la idea de la *geometría de las emociones* a través de las formas kinésicas y las actitudes corporales como puertas de entrada a la configuración del organismo emergente.

El proceso de identificación y transferencia centra el cuarto capítulo del libro conectándolo con el concepto de *fondo poético común*, noción fundamental para Jacques Lecoq. La identificación con los elementos naturales (aire, tierra, agua, fuego), las materias o los colores desde sus dinámicas internas se presenta como un trabajo dramático básico del intérprete para, posteriormente, alcanzar la transposición mediante el *método de las transferencias*. Ello significa la humanización de los elementos para darles un comportamiento. Desde la vía enactiva dicho proceso es estudiado desde la percepción, la corporalidad y la transposición, entendiendo dicho trabajo a través de la acción corporizada y destacando la importancia de la imaginación como simulación o imaginación motora, según las tesis de Vittorio Gallese y George Lakoff. El juego corpóreo e imaginativo presentado por Lecoq tiene su sustrato neurocientífico en la comprensión de los procesos sensoriomotores a partir del circuito de percepción y acción, en relación con los procesos de imaginación motora mediante la conexión directa con el espacio, la otra persona o personas y el público. Todo este proceso se justifica científicamente gracias al descubrimiento del sistema especular o sistema de las neuronas espejo que el ser humano posee.

El quinto capítulo se adentra en los conceptos fundamentales de juego, improvisación, trabajo con la máscara y corporalidad del lenguaje para estudiarlo desde la perspectiva cognitiva. Todos ellos son analizados relacionándolos con las nociones de emergencia, acción corporizada, interacción con espacio y público y dimensión sensoriomotora a partir de las tesis de James Gibson sobre los *affordances* o potenciales de acción, las de Shaun Gallaguer sobre el *esquema corporal* y la conciencia propioceptiva, las de Alva Noë sobre la interacción entre percepción y acción o las de George Lakoff y Mark Johnson sobre la configuración y comprensión del lenguaje y sus metáforas desde la experiencia corpórea

y las imágenes sensoriomotoras creadas a partir de la interacción con el entorno. Maiya Murphy concluye su obra con un sexto capítulo donde destaca las múltiples posibilidades de investigación que presenta la nueva perspectiva de la enacción sobre la pedagogía del actor y cómo ésta puede ayudar a comprender mejor los fundamentos cognitivos que pone en juego el intérprete durante su proceso creativo.

El trabajo de la profesora Murphy se enmarcaría en las diversas investigaciones que se están dando actualmente respecto al estudio de la interpretación escénica desde la perspectiva neurocientífica. Haciendo un breve repaso internacional y nacional, destacamos en el ámbito anglosajón los estudios de Bruce McConachie, Rhonda Blair, Amy Cook, Vladimir Mirodan, Rick Kemp o John Lutterbie, en Italia los de Gabriele Sofia, Clelia Falletti o Victor Jacono y en el ámbito español los trabajos de Miguel Ribagorda o al autor que escribe estas líneas.

En conclusión, el libro *Enacting Lecoq* es un claro ejemplo de cómo los avances científicos están proporcionando nuevas lecturas y perspectivas de análisis de los métodos interpretativos y de la pedagogía del actor. La relación entre arte y ciencia actualmente se presenta como un campo muy fructífero para descubrir los fundamentos neurocientíficos que se ponen en juego en la interpretación escénica y que, con el tiempo, pueden conducirnos a plantear entrenamientos actorales más eficaces y a entender más profundamente el complejo e interesante mundo de la actuación.

Martín B. Fons Sastre

